GENDER OPEN REPOSITORIUM

"Ist das nicht schon Krieg?" : 1968 und der Feminismus in Elfriede Jelineks frühen Essays und in 'Bukolit. Hörroman'

Weirauch, Sebastian

2018

https://doi.org/10.25595/1565

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Weirauch, Sebastian: *"Ist das nicht schon Krieg?" : 1968 und der Feminismus in Elfriede Jelineks frühen Essays und in 'Bukolit. Hörroman'*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2018) Nr: 65, 85-99. DOI: https://doi.org/10.25595/1565.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Sebastian Weirauch

„IST DAS NICHT SCHON KRIEG?“ 1968 UND DER FEMINISMUS IN ELFRIEDE JELINEKS FRÜHEN ESSAYS UND IN *BUKOLIT.HÖRROMAN*

> „Am Schreibtisch führe ich Krieg gegen die Menschen, die es sich in der Normalität, um die ich sie beneide, bequem gemacht haben und das Leben genießen können. Ich bin da im Grunde ganz totalitär“ (Jelinek/Müller 2006: 23).

Seit ihren Anfängen hat sich die österreichische Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek positiv auf die 1968er-Bewegung bezogen.[1] Schon ihre frühen Texte folgen der emanzipatorischen Intention, „Mechanismen von Gewalt, Ausbeutung und Ausgrenzung transparent zu machen und das Bewußtsein für gesellschaftliche Prozesse zu schärfen“ (Janke 2002: 11). Jelineks Frühwerk reflektiert die politischen Forderungen, die in den „sechziger Jahren an die künstlerische Avantgarde gestellt“ (Mayer/Koberg 2006: 48) worden sind. Es bedient sich in aufklärerischer Weise experimentellen, provokativen und intermedialen Erzählstrategien.

Wie ich in meinem Aufsatz darlegen werde, war Jelineks Auseinandersetzung mit den Protestbewegungen der sechziger Jahre allerdings auch von Skepsis geprägt. Dies liegt vor allem in dem Umstand begründet, dass 1968 in Österreich verzögert und noch stärker als in Westdeutschland aus einer patriarchal gefärbten Perspektive stattfand. Zu den oftmals anarchistisch und männlich geprägten Protesten in Österreich unterhielt die Feministin Jelinek ein Distanzverhältnis.

Um dies zu verdeutlichen, werde ich zunächst die historischen Verhältnisse in Österreich um 1968 grob skizzieren. Anschließend rekonstruiere ich anhand der frühen Essays *wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums* (1970) und *Die endlose Unschuldigkeit* (1970), wie Jelinek theroetische und ästhetische Impulse aus dem Kontext der internationalen 1968er-Bewegung übernommen und unter feministischen Gesichtspunkten fortgeschrieben hat. Im letzten Teil meines Aufsatzes untersuche ich Jelineks Erstlingswerk *bukolit.hörroman* (1968/1979) und zeige, wie die Autorin die Protestbewegungen in Österreich aus einer feministischen Perspektive kritisiert – zugleich beginnt sie damit, ihre eigene, feministische Ästhetik zu entwerfen.

1) Der Begriff der 1968er-Bewegung wird im Folgenden ohne Einrückungen verwendet, obwohl er eine Heterogenität von historischen Ereignissen und Deutungszuschreibungen umfasst. Vergleiche hierzu: Frei 2008: 211.

I. Dass die 1968er-Bewegung in Österreich nicht oder nur verzögert stattfinden konnte, lag in verschiedenen historischen Rahmenbedingungen begründet. Die 1949 gegründete österreichische Zweite Republik war der Nachfolgesstaat der ersten demokratischen Republik (1919–1934) und des so genannten austrofaschistischen Ständestaates (1934–1938), dessen souveräne Existenz mit dem Anschluss an die nationalsozialistische Diktatur 1938 de facto geendet hatte.[2] Die Beteiligung Österreichs an den nationalsozialistischen Angriffskriegen und an der Massenvernichtung wurde mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs zu einem politischen Tabuthema. Rekurrierend auf die Deklaration der Alliierten auf der „Moskauer Konferenz vom Oktober 1943" begriff sich Österreich fortan als „das erste freie Land, das der Hitlerschen Aggression zum Opfer gefallen" (Haslinger 1995: 60) war.

Der politische Mythos blockierte die Aufarbeitung der Vergangenheit und verhinderte eine konsequente Entnazifizierung. Auch blieben starke Kontinuitäten zu den Strukturen der undemokratischen Vorgängersysteme bestehen. Dass Österreich der Nachkriegszeit war seinem Charakter nach zudem restaurativ und orientierte sich am verklärten Bild der Habsburger-Monarchie. Prägende kollektive Bezugspunkte bildeten Heimat, Natur, Klassizismus und das Ideal wirtschaftlichen Fortschritts. Man inszenierte gekonnt die eigene Unschuldigkeit:

> „Um Österreich von Deutschland und der nationalsozialistischen Vergangenheit abzugrenzen, proklamierten Intellektuelle von konservativer bis kommunistischer Provenienz eine katholische Geistigkeit als Ontologie eines österreichischen Volkes, die in einem klassischen Korpus von Kunstwerken und in einer genuinen Lebensart repräsentiert sein sollte. Dies ging sogar so weit, für einen ‚österreichischen Volkscharakter' eine spezifische ‚Feminität' oder ‚Maternalität' zu beanspruchen, die, verglichen mit der (fatalen) Virilität kolonialer oder militaristischer europäischer Mächte, in allen Aspekten der Modernität eine, wie es hieß, ‚weise Mäßigung' habe walten lassen. Kulturpolitisch implizierte dies die Tilgung sowohl des Modernismus als auch des Kosmopolitanismus, beispielsweise der Freudschen Psychoanalyse und der Sprachphilosophie des ‚Wiener Kreises', die von katholisch-konservativen und deutschnationalen Kreisen freilich bereits in den Jahrzehnten zuvor als ‚jüdisch', ‚un-österreichisch' oder ‚un-deutsch' angegriffen worden waren" (Mattl 2008: 44).

2) Vergleiche hierzu auch: Vocelka 2010: 109–113, 113–120.

In diesem politischen Klima blieben die alten Eliten und ihre Ideologie unangetastet. Dies äußerte sich nicht zuletzt im Kultur- bzw. Literaturbetrieb. In den fünfziger Jahren etablierte sich eine starke „Abhängigkeit der kulturellen Eliten vom bürokratischen System", dominierend waren hier „Verhältnisse der Patronage, verbunden mit deklarierten Parteiloyalitäten" (Ebd.: 40).

> „Die personelle Kontinuität der Kulturbürokratie von den dreißiger zu den fünfziger Jahren brachte eine inhaltliche Kontinuität der geförderten Literatur mit sich. Unter den österreichischen Autoren, die als Fahnenträger am Triumphzug eines Buches der zwanziger Jahre, nämlich von Hitlers *Mein Kampf,* teilnahmen, die den so genannten Anschluß kaum erwarten konnten und ihn im ‚Bekenntnisbuch' österreichischer Schriftsteller euphorisch begrüßt haben – ‚Gewaltiger Mann, wie können wir Dir danken?', schrieb Max Mell –, gab es einige, die im Österreich der fünfziger Jahre Literaturpreise bekamen und bis in die siebziger Jahre die Schullesebücher beherrschten. Die Kontinuität des Publikumsgeschmacks trug das seine dazu bei. Es gab Autoren, deren Karriere drei politische Systeme bruchlos überstand" (Haslinger 1995: 67f.).

Es entstand ein Klima der kulturellen Stagnation und der Zensur.[3] Zwar setzten sich allmählich auch liberale Tendenzen durch, diese blieben aber auf Einzelbereiche beschränkt.

Politischer Protest, wie er sich in der 1968er-Bewegung äußerte, konnte sich unter diesen Bedingungen nur schwer artikulieren. Dafür zeigte sich schon bald der Hang der neuen Generation zur gezielten Provokation. Dieser entlud sich zumeist an Kulturgütern oder an kollektiven Symbolen. So traten in den 1960er-Jahren „zahlreiche im Untergrund ausgeformte[] Gruppen in eine breitere Öffentlichkeit [...] (Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus, Forum Stadtpark)" (Hanisch 1994: 478). Zumeist männliche Autoren wie Thomas Bernhard oder Peter Handke lösten medienwirksame Skandale aus, indem sie Tabus brachen oder anerkannte Instanzen attackierten.[4]

> „Das Ereignis, das die größte Aufregung verursachte [...], fand im Juni 1968 im Hörsaal I des Neuen Institutsgebäudes der Wiener Universität statt. Es sollte dort ein Teach-in zum Thema ‚Kunst und Revolution' geben, nach wenigen

3) Noch „in den frühen 1960er Jahren [versuchten] Kultur- und Bildungspolitiker ein Verbot von Walt Disneys Mickey Mouse [durchzusetzen], wegen dessen insinuierter Stimulation jugendlichen Aufbegehrens" (Mattl 2008: 45).

4) Zu nennen wäre hier etwa Peter Handkes Aufbegehren gegen die Gesprächsregeln der *Gruppe 47* 1966 in Princeton oder der Eklat um die Verleihung des staatlichen Förderungspreises 1968 an Thomas Bernhard (Ebd.: 476).

> Minuten funktionierten unter anderem Oswald Wiener, Günter Brus und Otto Muehl die Veranstaltung zu einem [...] Happening um. Sie stiegen auf den Tisch, zogen sich vor den versammelten Studenten aus und verrichteten ihre Notdurft. Dazu sangen sie *Gaudeamus igitur* und die Bundeshymne. Die Beteiligten kamen vor Gericht, wegen Herabwürdigung österreichischer Symbole wurden Arreststrafen ohne Bewährung ausgeprochen" (Mayer/Koberg 2006: 43).

Spektakulär äußerte sich der Protest in ästhetischen Bewegungen wie Fluxus, Happening und in genreübergreifenden Performances in der Tradition der Avantgarde.[5] Im Zuge der gesellschaftlichen Liberalisierungswelle der sechziger Jahre wurden durch solche Aktionen die Grenzen „für die künstlerische Freiheit [...] weiter hinaus[geschoben]. Aber der jeweils aufflammende Volkszorn zwang die Regierung zu einer unsicheren Schaukelpolitik" (Hanisch 1994: 478).

Die künstlerischen Protestbewegungen waren ein Ventil für den ausbleibenden demokratischen Wandel:

> „Die kulturellen Tendenzen der 1960er Jahre lassen sich auf eine einfache Formel reduzieren: Aufstand gegen den Vater, die Zerschlagung jeder Autorität, des Staates, der Schule, der Familie. Die antiautoritäre Welle strebte die vaterlose Gesellschaft an. Die 68er-Bewegung in Österreich trat weniger als politische denn als kulturelle Strömung auf; weniger der Marxismus als der Anarchismus bildete zumindest in der Kunst den geheimen Bezugspunkt" (Ebd.: 478f.).

Die anarchistische Energie der Revolte zeigte sich auch in der Derbheit, Brutalität und Vulgarität einzelner Aktionen. Der zumeist männlich geprägte Protest folgte dem ödipalen Schema des Kampfes vom Sohn gegen den Vater. Es gab nur wenige Ansätze, um die diesem Schema zugrundeliegenden Familienstrukturen und Geschlechterverhältnisse kritisch zu hinterfragen. Noch seltener waren weibliche Stimmen in der Protestkunst. Zu nennen wäre hier etwa die bildende Künstlerin Valie Export, die mit ihren Werken versuchte, damals gängige Geschlechterbilder aufzubrechen **(siehe Abb. 1)**.[6]

Die Autorin Ingeborg Bachmann hingegen erzählte vom Krieg der Geschlechter als einer Vorstufe von Vernichtung, Faschismus und Krieg (vgl. Albrecht/Gottsche 2012: 219).

5) Es äußerten sich allerdings an anderer Stelle durchaus vereinzelte politische Proteste. Bereits 1965 war es etwa an der Universität Wien zu Protesten gegen antisemitische Bemerkungen eines Hochschulprofessors gekommen. Am 01. Mai 1968 kam es in Wien zu einer Solidaritätsbekundung mit dem angeschossenen Rudi Dutschke im Rahmen eines breiten Protests gegen die Schließung einer Lokomotivfabrik. Vergleiche hierzu auch: DW 2018, John 2010, Hoser 2010.

6) Valie Export entwickelte eine feministische und kapitalismuskritische Sichtweise auf die Rolle visueller Medien in der Gesellschaft: „Das Bild repräsentiert den sozialen Zustand der Frau nicht nur, es bildet die soziale Position der Frau nicht nur ab, sondern Kraft seiner Repräsentation, seiner imaginären Funktion modelliert das Bild auch die biologisch begründete Geschlechterdifferenz, welche die frühkapitalistische Differenz von produktiven und nicht-produktiven Körpern fortsetzt. Das Bild konstruiert also die Diskriminierung der Frau" (Export 1990: 33).



// Abbildung 1
Aus der Mappe der Hundigkeit; Peter Weibel, Valie Export (1968)

Als Elfriede Jelinek in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre im österreichischen Literaturbetrieb in Erscheinung trat, orientierte sie sich an den Strömungen ihrer Zeit, obwohl es wenige weibliche *Role Models* gab. Als Tochter einer streng katholischen Mutter und eines jüdisch-sozialistisch geprägten Vaters begeisterte sie sich zuerst für den Anarchismus und dann für den Maoismus, wovon sie sich später jedoch distanzierte. 1972 trat sie der orthodoxen Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ) bei **(siehe Abb. 2.)**.[7]

Einerseits war Jelinek stark beeinflusst von den in Österreich bereits etablierten avantgardistischen und anarchistischen Protestformen, andererseits orientierte sie sich verstärkt an den (post-) marxistischen und feministischen Theoriedebatten der internationalen 1968er-Bewegung. Den männlich dominierten, anarchistischen Protesten in Österreich stand sie zusehends skeptischer gegenüber. Dieses Distanzverhältnis hatte auch private Gründe. Die Autorin musste den gesellschaftlichen Ereignissen oft fernbleiben und hatte so eigene Wege zu finden, ihren Protest zu artikulieren:

7) Dass die Partei moskauaffin war und nach der Wende in einen Skandal um illegale Stasi-Gelder verwickelt wurde, bot mehrfach Anlass zur Kritik an der Mitgliedschaft Jelineks, welche die KPÖ 1991 verließ. Kritisch auseinandergesetzt hat sich Jelinek mit ihrer KPÖ-Vergangenheit in dem Artikel *Wir waren nützliche Idioten* (vgl. Janke 2002: 27).

> „Die Rebellion, die es 1968 in Österreich gab und an der Elfriede Jelinek nur schreibend zu Hause teilnehmen konnte, vollzog sich größtenteils im Bereich der Form. Während sich Künstler anderswo mit der Verteilung von Produktionsmitteln beschäftigten, eignete man sich in Österreich die Mittel der Sprache an [...]. In einem von Kaiserreich und Katholizismus geprägten Land, in dem die Form unter allen Umständen gewahrt bleiben muss, beginnt auch die Revolte bei der Form“ (Mayer/Koberg 2006: 43).

Nach der kurzen Rekonstruktion der österreichischen Verhältnisse um 1968 zeige ich nun, wie die Autorin in ihren frühen Essays eine eigene Position entwirft, indem sie Impulse der internationalen 1968er-Bewegung aufnimmt und sie unter feministischen Gesichtspunkten reformuliert.



// Abbildung 2
Elfriede Jelinek spielt Bratsche bei einer KPÖ-Veranstaltung (1979)

II.

In den beiden von mir untersuchten Essays knüpft Jelinek an medien- und gesellschaftskritische Diskurse aus dem Kontext der marxistischen 1968er-Debatte an. Wichtige Einflüsse stellen die Schriften von Sigmund Freud, Günther Anders, Marshall McLuhan, Simone de Beauvoir, Alice Schwarzer und vor allem von Roland Barthes dar. Insbesondere in ihrem Essay *wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums* kritisiert Jelinek einflussreiche Medien wie das Radio oder das Fernsehen dafür, durch (Sprach-)Bilder bei der Jugend „vorstellungs klischees und zwangsassoziationen“ (Jelinek 1970: 130) des „patriarchat[s]“ (Ebd.: 129) zu reproduzieren.[8] Die mediale Allgegenwart und Unmittelbarkeit der Bilder enthält für die Autorin ein körperlich greifbares, geradezu gewalttätiges Element, welches das Bewusstsein der Rezipienten und nahezu jedes soziale Arrangement zu überformen scheint: „wir stecken einer im andren nach den gesetzen der elektronischen medien. WIR STECKEN EINANDER UNTER DER HAUT!“ (Ebd.: 134).

Jelinek schreibt den Medien ein gewaltförmiges und ideologisches Potenzial zu, das sie in dem Essay *Die endlose Unschuldigkeit* aus einer feministischen Perspektive konkretisiert. Die Autorin orientiert sich hierbei stark an Roland Barthes' einflussreicher Studie *Mythen des Alltags* (1957). Barthes hatte darin semiologische Tiefenstrukturen von u. a. in der Werbung

8) Auch Valie Exports frühe Performance *Tapp- und Tastkino* will mit einer ähnlichen Stoßrichtung das Kino „als Projektionsraum männlicher Phantasien“ vorführen, wobei hier die taktile Rezeption gegen die Herrschaft des Bildes und des Voyeurismus ausgespielt werden soll (vgl. Export 1968).

gebräuchlichen Narrativen und Bildsequenzen analysiert. Diesen in den Medien omnipräsenten Strukturen attestierte er, dass sie auf ideologische Weise Sinnhaftigkeit und den Anschein von Natürlichkeit suggerieren würden. Die Mythen des Alltags hätten Anteil an der Entpolitisierung der sozialen Verhältnisse, indem sie „historische Intention als Natur“ und „Zufall als Ewigkeit“ (Barthes 1964: 130) erscheinen ließen.

Vor dem Hintergrund von Barthes’ theoretischen Erörterungen kritisiert Jelinek die mythologischen Strukturen in den Medien aus einer feministischen Perspektive:

> „trivialmüten: deren hauptprinzipien die vaterinhalte in kultur & individuum sind bilden zentrale machtgelenke der gesellschaft [...]. analüsen von beliebten fernsehspielen und familienserien haben gezeigt daß gerade die massenkommunikation durch die reproduktion durch nachbildung und das auflebenlassen der traditionellen familien und führungsstrukturen die besorgungen des familienvaters des kleinbürgerlichen vaters übernimmt: die totale vergesellschaftung und die notzucht an den kindern“ (Jelinek 1980: 50, 51).

Für die Autorin nehmen die Fernsehproduktionen nur scheinbar neue gesellschaftliche Inhalte auf. Ihre Grundstrukturen jedoch blieben unverändert und würden das Bild der patriarchalen Großfamilie reproduzieren, um die „illusionistische undifferenziertheit der sozialen klassen“ (Ebd.: 57) vorzutäuschen. Als konkretes Beispiel für diese patriarchalen und sexistischen Subtexte führt Jelinek die in den sechziger Jahren populäre Fernsehserie *Bezaubernde Jeannie* an:

> „das märchen vom geist in der flasche: bezaubernde jeannie. die winzige geschlechtslose frau die puppe unfähig zum koitus unfähig zum orgasmus unfähig zu einer normalen geschlechtlichen betätigung (wohlweislich gerät jeannie die ja zu normaler größe anwachsen kann wenn sie will nie in situationen die auch nur annährend eine sexuelle beziehung zu ihrem meister einem total vertrottelten us astronauten also einem mütos des fortschritts der männlichkeit und kampfeskraft ahnen lassen). am abend jeden tages kehrt dieser weibliche sklave einer ausbeuterischen ideologie die entfremdung am tv fließband produziert in ihre fallische flasche zum schlafen zurück. die ausbeutung der befriedigung

> im orgasmus für die interessen eines süstems und die verbreitung durch dessen kommunikationsorgane“ (Ebd.: 66).

Auch in der Berichterstattung über ethnische Unruhen in den USA macht Jelinek diese mythologischen Subtexte aus. Hier würden durch den Mythos der patriarchalen Großfamilie rassistische und kolonialistische Formen der medialen Repräsentation verschleiert: „auch der im kugelhagel zusammenbrechende malcolm x ist noch einer aus der großen familie wenn auch mit dunkler haut [...]. alles ist gleichgemacht erstarrt zur geste: ob in den kolonien oder in europa ob in diktaturen oder der ‚freien welt‘“ (Ebd.: 74).

Als Gegenentwurf zu den omnipräsenten „Mediengewittern“ (Jelinek 2003) und ihres ideologischen Potenzials bringt Jelinek in *wir stecken einander unter der haut* die Sprache als subversive „[G]egengewalt“ (Jelinek 2004: II) in Stellung. Die Autorin fordert herrschaftskritisch:

> „jede technik der textherstellung kann nur dann einen sinn haben wenn sie süstematisch darauf hinarbeitet die von einem überholten medium installierte und von den machthabenden manipulierte struktur in frage zu stellen zu verändern zu zerstören“ (Jelinek 1970: 132).

Die Subversion der patriarchal geprägten, hierarchisierten Bilder beginnt bei Jelinek in der sprachlichen Form. Zum Beispiel durch die Aufkündigung der Orthographie und mittels einer durchgängigen Kleinschreibung, welche die Worte enthierarchisieren will. Wendungen wie „süstematisch“ (Ebd. 1970: 132) brechen den Unterschied zwischen gesprochener und geschriebener Sprache parodistisch auf. Auch avantgardistische Techniken wie Cut-Up oder Montage – exemplifiziert etwa durch die spöttische Nacherzählung von *Bezaubernde Jeannie* – sollen der medialen Totalität der Bilder opponieren, um dem „bewusstsein“ (Ebd.: 129) der Rezipienten verborgene Strukturen zugänglich zu machen. Anstatt also neue Geschichten zu erfinden, geht es Jelinek um eine feministisch-kritische „ergänzung korrektur und metamorfose“ (Ebd.: 133). Ihr Schreiben ist hierbei am ehesten mit einer Immuntherapie zu vergleichen, bei der man schädlichen Einflüssen gezielt ausgesetzt wird, um eigene Abwehrkräfte zu entwickeln.

Jelineks Sprache will die Selbstbezüglichkeit der Medien bis zu einem Punkt übersteigern, an dem ihre rezeptive Wirkung

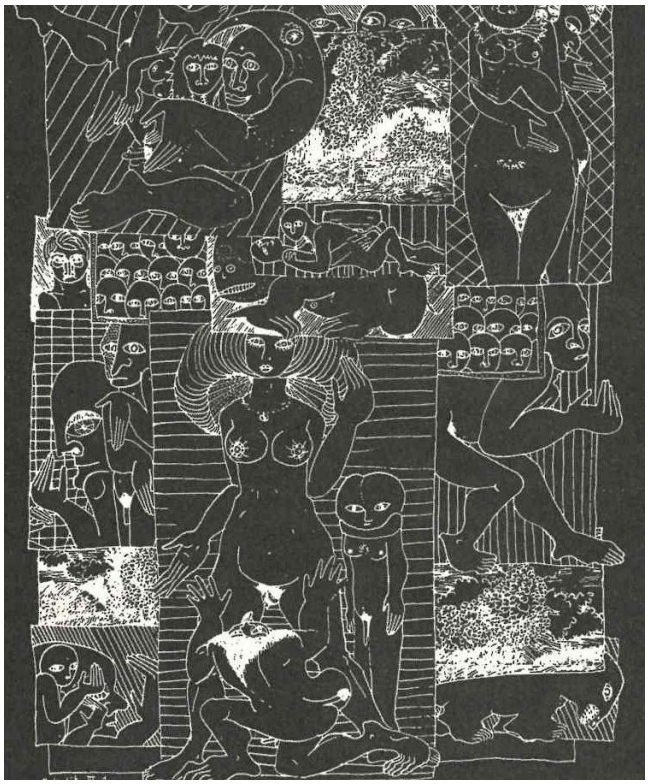
und ihre ideologische Motiviertheit zu Tage tritt. In Opposition zur medialen Allmacht konstruiert die Autorin eine „SHOW eine gegen situation mit allen elektronischen medien zur schärfung der aufmerksamkeit wachsamkeit und zur veränderung unsres bewusstseins“ (Ebd.: 133). Die Destruktion und Umprogrammierung der vorgegebenen Strukturen und Bilder soll dem passiven Konsumenten die aktive und kritische Wiederaneignung der Wirklichkeit ermöglichen. Genau dies meint die im Untertitel des Essays angekündigte *TELEVISION DES INNEN RAUMS*: „ich mache jedem seinen eigenen innenraum jeden seinen eigenen bildschirm seine eigene kinoleinwand in den kopf“ (Ebd.: 130). Der Fluchtpunkt dieser emanzipativen Ästhetik bleibt die untrennbar mit der 68er-Bewegung verknüpfte Idee einer „revolutionären veränderung“ (Jelinek 1970: 82).

Im Anschluss werde ich nun zeigen, wie sich Jelineks feministisch geprägte Aneignung der 1968er-Diskurse in ihrem ersten Prosawerk *bukolit.hörroman* niederschlägt und inwiefern der Text als Dokumentation, aber auch als Kritik der Protestformen in Österreich zu lesen ist.[9]

III.

bukolit.hörroman wurde dem Fischer-Verlag 1968 angeboten. Da der Verlag das Manuskript jedoch zunächst ablehnte, wurde der Text erst 1979 veröffentlicht.[10] In Anlehnung an die experimentellen Performances der Wiener Gruppe verheißt der *hörroman* ein die Grenzen des Mediums sprengendes Rezeptionserlebnis. Dieser Stoßrichtung folgend wird der Text von mehreren fetischistischen Zeichnungen des Malers Robert Zeppel-Sperl unterbrochen. Diese sind oftmals in comichafte Bildplateaus aufgeteilt, die serielle Anordnungen und orgiastische Szenen zeigen. Im Fokus steht wie im Text eine Paarkonstellation **(als Beispiel siehe Abb. 3)**.

Der Prosatext verzichtet auf die gängige Orthographie und weist abgesehen von einigen großgeschriebenen Passagen eine durchgängige Kleinschreibung auf. An der Grenze von Gesprochenem und Geschriebenen erinnert er an ein Hörspiel-Treatment oder an einen Comic, zudem knüpft er an die Listengedichte der Wiener Gruppe an. Über eine durchgehende



// Abbildung 3
Bukolit II 1., Illustration von Robert Zeppel-Sperl (1968)

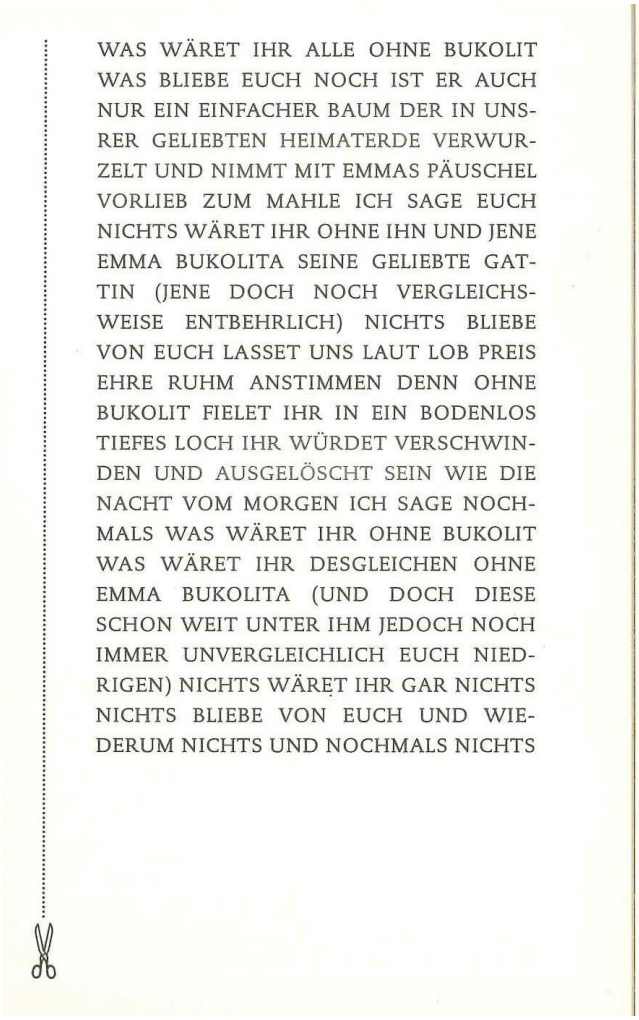
9) Obwohl *bukolit. hörroman* zwei Jahre vor den beiden Essays entstand, lassen sich in ihm verwandte Strukturen und Denkfiguren ausmachen, die ebenso stark vom Feminismus, der 1968er-Bewegung und den österreichischen Protestformen beeinflusst worden sind.

10) Im Lektorengutachten hieß es: „Originell an ihrem kosmischen Sex ist allein, daß sie das Wort ‚ficken‘ ganz bedenkenlos hinschreibt, das ist einer so jungen Autorin gewiß zugute zu halten. Aber im Übrigen weist ihre Vorliebe für vegetative Monstrositäten, Kannibalen und Mitesser nur wieder auf den [...] Weiber-Masochismus zurück: Weil sie in der Küche nicht mehr und in der Politik noch nicht herumwühlen können, wühlen sie in den eigenen Eingeweiden und in denen anderer Leute herum“ (Mayer/Koberg 2006: 47).

Handlung im klassischen Sinn verfügt er dementsprechend nicht. Mit einer seriellen Ästhetik der Textfläche umkreist er das Paar Bukolit und Emma Bukolita, wobei die männliche Figur im Vordergrund steht. Der Protagonist entpuppt sich als extrem wandlungsfähig. Mal ist Bukolit „tom gilmore“, eine Figur im Stile von Jerry Cotton, mal der Superheld „batbukolit“, mal eine Werbefigur, der „weisze riese“, und zusammen mit Bukolita das Märchenpaar „joringel“ und „jorinde“ (Jelinek 2005: 59, 88, 53, 68).

Wie in ihren Essays greift Jelinek in *bukolit* in subversiver Weise die Symbol- und Bildbestände der Massenmedien auf. So begegnet Bukolit zahlreichen Figuren der populären Kultur: Sowjetischen Geheimagenten, Marco Polo, der von ihm aufgefressen wird, oder den Beatles. Der Name Bukolit selbst wiederum ist ein grotesker Neologismus aus dem Kunststoff Bakelit und der bukolischen Dichtung, die bei Vergil eigentlich idyllisierend und im hohen Ton das Hirtenleben thematisiert (vgl. Müller-Dannhausen 2013: 80f.). Durch den Verweis auf den hohen Ton, wird nicht nur der parodistische, brutale und pornographische Charakter des Textes pointiert. Man kann in dem Neologismus auch eine subversive Wendung ausmachen. So hatte Roland Barthes vorgeschlagen, die „beste Waffe gegen den Mythos [sei es] [...], ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen *künstlichen Mythos* zu schaffen“ (Barthes 1964: 121).

In diesem Sinn ist Bukolit eine bewusst artifizielle Verdichtung des Mythos der männlich-anarchistischen Gewalt, die effekthascherisch jedes Sprach- und Bildfeld in ihren Bann zieht und daraus dionysisch immer wieder hervorbricht. Bukolits Gewaltigkeit wird in der Tradition der Pop-Art und des Marxismus als ein markengerecht angefertigtes, religiös überhöhtes Produkt inszeniert. Auch die in der kapitalismuskritischen Happening-Kultur geforderte Aktivierung des passiven Konsumenten wird von Jelinek so ironisiert **(siehe Abb. 4.)**. Ihr Erstling ist damit lesbar als eine Hommage, aber auch eine feministische Parodie auf die in den sechziger Jahren in Österreich etablierten avantgardistischen und anarchistischen Protestformen. Die Hauptfigur ist


WAS WÄRET IHR ALLE OHNE BUKOLIT
WAS BLIEBE EUCH NOCH IST ER AUCH
NUR EIN EINFACHER BAUM DER IN UNS-
RER GELIEBTEN HEIMATERDE VERWUR-
ZELT UND NIMMT MIT EMMAS PÄUSCHEL
VORLIEB ZUM MAHLE ICH SAGE EUCH
NICHTS WÄRET IHR OHNE IHN UND JENE
EMMA BUKOLITA SEINE GELIEBTE GAT-
TIN (JENE DOCH NOCH VERGLEICHS-
WEISE ENTBEHRLICH) NICHTS BLIEBE
VON EUCH LASSET UNS LAUT LOB PREIS
EHRE RUHM ANSTIMMEN DENN OHNE
BUKOLIT FIELET IHR IN EIN BODENLOS
TIEFES LOCH IHR WÜRDET VERSCHWIN-
DEN UND AUSGELÖSCHT SEIN WIE DIE
NACHT VOM MORGEN ICH SAGE NOCH-
MALS WAS WÄRET IHR OHNE BUKOLIT
WAS WÄRET IHR DESGLEICHEN OHNE
EMMA BUKOLITA (UND DOCH DIESE
SCHON WEIT UNTER IHM JEDOCH NOCH
IMMER UNVERGLEICHLICH EUCH NIED-
RIGEN) NICHTS WÄRET IHR GAR NICHTS
NICHTS BLIEBE VON EUCH UND WIE-
DERUM NICHTS UND NOCHMALS NICHTS

// Abbildung 4
Scheinbar perforierte Seite aus *bukolit. hörroman* (1968)

ein rücksichtloser Revoluzzer, der durch sein Gebaren doch wieder das Patriarchat reproduziert. Sein weibliches Gegenstück Bukolita wird dagegen nur verniedlicht und bleibt Groupie oder Anhängsel.

Die Kritik, die Jelinek in *bukolit* an den avantgardistischen Protesten übt, geht allerdings noch über jene an der Degradierung bzw. Auslöschung des Weiblichen hinaus. Problematisch erscheint der Autorin auch die Vorstellung eines radikalen Bruchs, für die Bukolit steht. Nicht von ungefähr lässt ihn die Autorin in Folge seiner Gewaltexzesse und Orgien in die Nähe eines Konzentrationslagers gelangen:

> „angesichts der räume des grauens den wohnbaracken den verbrennungsanlagen der als badeanlage getarnten gaskammer in dem seziersaal in dem nicht seziert sondern an lebenden menschen experimentiert wurde wird geschwiegen oder nur im flüsterton gesprochen. sogar die leisen schreckensschreie können bukolit nicht abhalten sich einigen der jüngsten und hübschesten angestellten zu nähern“ (Jelinek 2005: 54).

Die Emphase für den Augenblick und Bukolits Übergriffigkeit erweisen sich als allzu anschlussfähig an die Geschichtslosigkeit und vermeintliche Unschuld der österreichischen Nachkriegsgesellschaft:

> „viele sind hier umgekommen weil sie sich gewehrt haben ein großer teil der hier ermordeten waren politische antifaschisten gegner der nazi. wären solche zustände wieder möglich? diese frage wird eifrig diskutiert von den meisten verneint“ (Ebd.: 54).

Auch dokumentiert der Text, wie neue konsumistische Angebote sowie der serielle Charakter der Popkultur zu einer Austauschbarkeit gängiger ideologischer Angebote führen, wenn seine Hauptfigur zu jeder anderen werden kann. Doch diese postmodernistische Diagnose wird ideologiekritisch gewendet: Im Aufbegehren der jungen Generation gegen die vorherige wiederholt sich die faschistische Ideologie des omnipotenten, männlichen Selbst und die Fiktion eines geschichtslosen Daseins. Freudianisch kehren in *bukolit* nazistische Ideologie und narzisstische Verdrängung inmitten der neuen Jugendkultur auf groteske Weise wieder. Wohl auch darum sind einige Passagen *bukolits* als antifaschistische

Spottdichtung lesbar, die eine in Österreich und Deutschland grassierende revanchistische Stimmung provozieren und entlarven wollen. So liest man etwa von einem „stoß sudetendeutscher heimatvertriebenenwitze“ (Jelinek 2005: 31) oder dass jemand „wie eine eiche“ (Ebd.: 35) steht, womit auf das Vokabular der Revanchisten angespielt wird.

In *bukolit.hörroman* beginnt Jelinek eine eigene, feministische Ästhetik zu entwickeln. Wie in ihren späteren Werken insistiert sie auf das Moment der Geschichtlichkeit und versucht Kontinuitäten zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart sichtbar zu machen. Des Weiteren arbeitet sie sich am Bild des männlichen „autors“ (Ebd.: 29) ab. Die mit seiner Position verknüpften Ansprüche von Kontrolle und von originärer Schöpferkraft werden in ihrem chaotischen und reproduktiven Text aufgekündigt. In der Ironisierung gängiger, männlicher Muster der Autorschaft kann Jelinek ihre eigene Position spielerisch in der Schwebe halten. An einer Stelle des Textes heißt es etwa:

> „bukolit beschläft zwei Etwicklungshilfeschwesternschülerinnen aus ghana. bukolit beschläft heidi ingrid christa (2) elisabeth und elfriede j.
> bukolit beschläft die reiseführerin die gruppenführerin des begleitpersonal.
> bukolit schnauft erst bei der 35. ein wenig. i like bookolit more than ever!
> habe ich schon von bukolits ungeheurem schwanz gesprochen?
> bukolit beschläft alles kurz und klein.
> die leichen vergräbt bukolit am fusze der mauer. (siehe oben) alles läszt sich schließlich von bukolit beschlafen.
> das macht spaß! we all like bookolit.
> man müszte die menschen von grund auf umerziehen sagt das *junge mädchen mit einem ernsten klugen gesicht*.....“ (Jelinek 2005: 55).

Jelineks mutmaßliche Positionierung – irgendwo zwischen diktatorischer Erzieherin und Groupie – ist in der Lektüre nicht gänzlich zu erschließen. Parodistisch spielt sie mit den gängigen Bildern von Weiblichkeit und eignet sich diese neu an. Das Unbestimmbare ihrer eigenen Position verweist damit auch auf die kulturelle Umbruchsphase, in der *bukolit.hörroman* entstanden ist. Die tradierten Autorenbilder wurden bereits als überlebt oder

als patriarchal aufgeladen durchschaut, zugleich aber gab es nur wenige positive Rollenbilder für die aufkommende Generation von Autorinnen.

IV. Wenn *bukolit.hörroman* aus Jelineks feministischer und distanzierter Position die anarchistischen und avantgardistischen Protestformen der sechziger Jahre ironisch dokumentiert, dann bringt der Text damit auch eine gewisse Vergeblichkeit der Revolte zum Ausdruck, die sich trotz ihrer Radikalität letztlich nicht von den traditionellen Mustern und dem Zeitgeist der Nachkriegsjahre lossagen konnte. Was der Text damit ebenso artikuliert und mit der eingangs zitierten Frage: „Ist das nicht schon Krieg?“ (Jelinek 2004: III) in Verbindung steht, ist die Gefahr einer Radikalisierung des gesellschaftlichen Protests im Angesicht seines Scheiterns. Dieses Umschlagen von Aufbegehren in Terrorismus hat Jelinek mit selbstkritischen Untertönen immer wieder thematisiert – etwa in ihrem Roman *Die Ausgesperrten* (1980) oder in dem mit Briefzitaten der Stammheimer RAF-Insassen durchsetzten Theatertext *Wolken.Heim* (1988).

Dennoch bleiben die theoretischen und politischen Ansprüche der 1968er-Bewegung und des Feminismus die maßgebliche Haltung, auf die Jelineks Ironie auch heute noch bezogen bleibt. Ihre kritische Perspektivierung der Protestformen der sechziger Jahre in *bukolit* sowie ihre theoretische Aneignung kann auch aktuellen feministischen Kunstformen als produktiver Anknüpfungspunkt dienen.

// Abbildungsnachweis

Abb. 1: Weibel, Peter/ Export, Valie, Wien 1968, http://www.peter-weibel.at/index.php?option=com_content&view=article&id=27%3Aaus-der-mappe-der-hundigkeit-1968&catid=2%3Amixed-media&lang=de&Itemid=11 [01.06.2018]
Abb. 2: Heidi Heide, Wien 1979. In: Mayer, Verena/ Koberg, Roland (2006): Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Hamburg, Rowohlt. Bildseite 10.
Abb.3.: Robert Zeppel-Sperl, Wien 1968. In: Jelinek, Elfriede (2005): bukolit. hörroman. mit bildern von robert zeppel-sperl. Berlin, Taschenbuch Verlag. S. 24.
Abb.4.: Jelinek, Elfriede, Wien 1968. In: Jelinek, Elfriede (2005): bukolit. hörroman. mit bildern von robert zeppel-sperl. Berlin, Taschenbuch Verlag. S. 33.

// Literatur

(DW) Demokratiezentrum Wien (2018): 1968 – Protest und Forderungen nach Veränderung. http://www.demokratiezentrum.org/themen/demokratieentwicklung/1968ff/1968.html [01.06.2018]
Albrecht, Monika/Gottsche, Dirk (2012): Nachwort. In: Albrecht, Monika/ Gottsche, Dirk (Hg.), Ingeborg Bachmann, Das Buch Franza. Requiem für Fanny Goldmann. Texte des „Todesarten-Projekts“, München, Zürich, Piper, S. 219–264
Barthes, Roland (1964): Mythen des Alltags. Frankfurt a. M., Suhrkamp
Export, Valie (1968): „Tapp- und Tastkino“. http://www.medienkunstnetz.de/werke/tapp-und-tastkino/ [01.06.2018]
Dies. (1990): Die Frau und das Reale: Das verdrängte Soziale. In: Mitteilungen des Instituts

für Wissenschaft und Kunst Jg. 1990, Nr. 1/2: „Verdrängte Kultur“ Österreich 1918–1938–1968–1988, 45. Jahrgang, S. 31–33
Frei, Norbert (2008): 1968. Jugendrevolte und globaler Protest. München, Deutscher Taschenbuchverlag
Hanisch, Ernst (1994): Österreichische Geschichte 1890–1990. Wien, Ueberreuter.
Haslinger, Josef (1995): Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich. Frankfurt a. M., Fischer.
Hoser, Paul (2010): Der Starnberger Schülerstreik vom 5. März 1971. In: Böhler, Ingrid/ Pfanzelter, Eva/ Spielbüchler, Thomas u.a. (Hg.), 1968 – Vorgeschichte – Folgen. Bestandsaufnahme der österreichischen Zeitgeschichte. Innsbruck, Studienverlag, S. 44–52.
Janke, Pia (2002) (Hg.): Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich. Wien, Salzburg, Jung und Jung.
Jelinek, Elfriede (1970): wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums. In: Protokolle Jg. 1970, H. 1, S. 129–134
Dies. (1980): Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay. München, Schwiftinger Galerie-Verlag
Dies. (2003): In Mediengewittern. http://www.elfriedejelinek.com/fblitz.htm [01.03.2018]
Dies. (2005): bukolit. hörroman. mit bildern von robert zeppel-sperl. Berlin, Taschenbuch Verlag
Dies. / Müller, André (2006): Ich bin die Liebesmüllabfuhr. Der Journalist und Autor im Gespräch mit der Schriftstellerin über den Nobelpreis, das Kaffeehaus als Körperverletzung und andere Kränkungen. In: Landes, Brigitte (Hg.), stets das Ihre. Elfriede Jelinek Arbeitsbuch 2006, Berlin, Theater der Zeit, S. 21–28.
John, Michael (2010): 1968ff in Linz – Aspekte einer Jugendrevolte. In: Böhler, Ingrid/ Pfanzelter, Eva/ Spielbüchler, Thomas u.a. (Hg.), 1968 – Vorgeschichte – Folgen. Bestandsaufnahme der österreichischen Zeitgeschichte. Innsbruck, Studienverlag, S. 53–63.
Mattl, Siegfried (2008): Ästhetik als Opposition. Elfriede Jelinek im Kontext der österreichischen Zeitgeschichte. In: Theodorsen, Cathrine/ Müller, Sabine (Hg.), Elfriede Jelinek – Tradition, Politik und Zitat. Wien, Praesens, S. 37–50.
Mayer, Verena/ Koberg, Roland (2006): Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Hamburg, Rowohlt.
Müller-Dannhausen, Lea (2013): bukolit; wir sind lockvogel baby!; Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft. In: Janke, Pia (Hg.), Jelinek-Handbuch, Stuttgart, Weimar, Metzler, S. 80–85.
Vocelka, Karl (2010): Österreichische Geschichte. München, C. H. Beck.

// Angaben zum Autor

Sebastian Weirauch, Dr. phil, arbeitet derzeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Leipzig und am Deutschen Literaturinstitut Leipzig an dem Archiv- und Digitalisierungsprojekt „Das Textarchiv des DDR Literaturinstituts ‚Johannes R. Becher‘ 1955–1993“. Von 2014–2018 tätig als Lecturer an der RWTH Aachen gab er u. a. Seminare zu Herta Müller, E.T.A. Hoffmann, Walter Benjamin und Bruno Schulz. Weitere Tätigkeiten als (Radio-)journalist, Sozialforscher, Mitorganisator von Ladyfesten sowie als Alten- und Behindertenpfleger. Seine Dissertation „‚Gegen Ironie sind sie machtlos‘ Eine medienkritische Untersuchung von Elfriede Jelineks subversiver Rhetorik“ erschien 2018 bei Königshausen&Neumann.
Zuletzt erschien der Aufsatz „Soziale Kämpfe und politische Normativität in Axel Honneths ‚Recht der Freiheit‘“ mit Markus Baum und Maike Weißpflug in „Politische Theorie und Gesellschaftstheorie – Zwischen Erneuerung und Ernüchterung“ (2016), die Rezension „‚Raus ins Reich‘. Albtraumwelten. Tobias Ginsburg hat sich zu Reichsbürgern gesellt. Einzusteigen war leichter als auszusteigen. Eine Dystopie Alfred Kubins half“, in „Der Freitag“ (Ausgabe 26/2018) sowie der Aufsatz „Mimikry des Fremden – Elfriede Jelineks Werk aus der Perspektive der literarischen Rhetorik“ im Rahmen des Workshops „Alterität, Xenophobie und kulturelle Übersetzung“ in Brüssel (2018).

// Abstract

Since her early works Elfriede Jelinek has been heavily influenced by the political and cultural movements around 1968. Especially her views on Feminism, Criticism and Media Analysis reflect marxian and early poststructuralist approaches of that time. My article focusses on Jelineks early essays and on her first novel *bukolit.hörroman*, which had been finished in 1968, but wasn’t released until 1979. By drafting a short reconstruction of the younger austrian history and of the developments around 1968 my article tries to put Jelineks early works in a wider context. Her highly experimental novel *bukolit* and also her essayistic reflections can be read as indices of the artistic

and critical possibilites after the cesura of 1968. In their parodistic style they also throw a critical glance on austria. They point out that 1968 there did not occure like it occured in other european countries and that it had a more anarchistic and even patriarchal undertone.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License
This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

