

JELINEK UND DIE TRADITION*

Cathrine Theodorsen

Die aufgegebene Themenstellung erinnert im Satzbau an typische goethephilologische Titel: Goethe und der olympische Gedanke, Goethe und die Osnabrücker, Goethe und das Evangelium, Goethe und das Volkslied. Der 1972 erschiene Titel *Goethe und die Tradition*¹ könnte hier als Modell gedient haben. Letztes Jahr hat Elfriede Jelinek den Nobelpreis in Literatur bekommen. Dieses Jahr erklimmt sie durch unser goethisierendes Vortragsthema zum Weimarer Olymp.

Ich gestatte mir, in der folgenden Vorlesung die Themenstellung auf den Bereich des Text-Text-Bezuges zu konzentrieren. Jelinek arbeitet nämlich konsequent intertextuell und geht von einer Ästhetik des radikalen Zitierens aus. Sie bezieht sich in ihren Texten auf ganz unterschiedliche Diskurse und greift auf so verschiedene literarische Traditionen zurück wie die Tradition der *l'art pour l'art*-Dichtung, die Tradition der marxistischen, aufklärerischen Ideologiekritik und die österreichische satirische Sprachtradition eines Johann Nestroy und Karl Kraus. Ich werde auch zeigen, wie Jelinek die Tradition der literarischen romantisierenden Naturbeschreibung parodiert, wobei sie eigentlich nicht die Tradition an sich bekämpfen möchte, sondern Mythenkonstellationen der Gesellschaft. Durch die satirische Umkehrung der traditionellen Naturlyrik thematisiert sie das Verhältnis Natur – Dichtung; Wirklichkeit – Medienbild; Ursprung – Konstrukt.

* Als Probevorlesung mit dem gegebenen Thema "Jelinek und die Tradition" am 10. Juni 2005 an der Universität Tromsø gehalten. Die Form des Vortrags wurde beibehalten, nur die Fussnoten sind für den Druck verarbeitet worden.

¹ Reiss, Goethe und die Tradition.

Jelineks Werk lässt sich in eine frühe und eine spätere ästhetische Phase aufteilen.² Zum Frühwerk gehören die Gedichte, die zwischen 1966 und 1969 entstanden, der Text *bukolit*, den Jelinek parallel zu den Gedichten verfasste (1968), der aber erst 1976 als Buch herauskam, und der Roman *wir sind lockvögel baby!* aus dem Jahr 1970.³ Charakteristisch für das Frühwerk ist der Rückgriff auf die sprachexperimentelle Literatur der Wiener Gruppe. Nach dem Krieg, 1946, hatten moderne Maler, die teilweise aus dem Exil gekommen waren, den "artclub"⁴ gegründet, und in Wien entwickelten sich in seinem Umkreis unterschiedliche avantgardistische Gruppierungen, die auf den Surrealismus, Dadaismus, Konstruktivismus der 1920er Jahre zurückgriffen. Die experimentelle Kunst aus der Zeit vor dem Nationalsozialismus wurde in Österreich in weit höherem Grad als in der Bundesrepublik weitergeführt. Die Wiener Gruppe, in der sich die Schriftsteller Friedrich Archleitner, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener ab der Mitte der 50er Jahre zusammenschlossen, veranstaltete literarische Cabarets, Lesungen, Kunstaktionen und poetische Demonstrationen. Diese literarische Gruppe interessierte sich vor allem für die lautliche Seite der Sprache und für Formexperimente. Sie experimentierte mit Dialektgedichten, Ideogrammen, Anagrammen, Montagen und Sprachkonstellationen, führte die Kleinschreibung bei Substantiven durch und verzichtete auf Interpunktion.⁵

Die ersten Texte Jelineks sind innerhalb dieser Tradition entstanden. Jelinek verband aber die avantgardistischen, sehr artifiziellen Sprach- und Formexperimente mit der amerikanischen Pop-Art-Kunst.

² Vgl. Janz, Elfriede Jelinek. S. 1-7.

³ Jelinek, *Lisas Schatten*; *bukolit*; *wir sind lockvögel baby!*

⁴ Vgl. Rühms *vorwort*. In: Rühm, *Die Wiener Gruppe*. S. 7.

⁵ Die Wiener Gruppe war außerdem von Wittgenstein und seiner Sprachphilosophie beeinflusst. Vgl. Wiener, *Wittgensteins Einfluß*. Übrigens spielt der Sprachwitz eine besondere Rolle in der österreichischen Sprachkultur, vgl. Steutzger: "Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur."

In *bukolit* und *wir sind lockvögel baby!* rekurriert sie auf Musik-, Reklame- und Unterhaltssendungen des Fernsehens, Comics, Zeitungen, Illustrierte und Heftchenromane. Figuren aus Fernsehreihen oder Popgruppen treten zusammen mit Figuren aus der Volkstradition auf, Batman trifft den Osterhasen oder den Kasperl, Comicheftfiguren wie Micky Mouse und Minnie werden aus der Zeichentrickwelt in die fiktiv-reale Welt einmontiert, wo sie mit Brutalität, Gewalt und Mord konfrontiert werden. Typische Jelinek-Themen wie Sexualität und Gewalt werden hier introduziert, aber eher als Schockmomente verwendet und demonstrativ als Bürger-schreck eingesetzt. Man kann wohl auch davon ausgehen, dass bloss das Interesse für die in Bildungsschichten tabuisierte Trivialität und Popkultur schon eine Provokation bedeutete.

Im Roman *wir sind lockvögel baby!* bezieht sich Jelinek außerdem auf den Aktionismus der 1960er Jahre. Mit dem Roman folgt eine "gebrachs-anweisung" an den Leser:

sie sollen dieses Buch sofort eigenmächtig ver
ändern. sie sollen die untertitel auswechseln. sie sol
len hergehen & sich überhaupt zu VERÄNDERUN
GEN ausserhalb der legalität hinreissen lassen.⁶

Der Text ist ironisch dem österreichischen Bundesheer gewidmet. Obwohl die ersten Texte Jelineks politisch im Sinne von aktionistisch, antifaschistisch sind – übrigens ähnlich der ganzen Avantgarde-Bewegung – gehören sie eben wegen der Fixierung auf die Sprachexperimente einer l'art pour l'art-Tradition an.

Eine Zäsur in der literarischen Entwicklung Jelineks bedeutete die Auseinandersetzung mit Roland Barthes Textsammlung *Mythologies* (1957), die mit dem 1970 erschienen Essay *Die endlose*

⁶ Jelinek, *wir sind lockvögel baby!*

*Unschuldigkeit*⁷ begann und noch im Roman *Lust* (1989) zentral ist. Wie Barthes in seiner Vorbemerkung schreibt, sei sein Anlass für die Reflexion über die Mythen des französischen Alltagslebens vor allem die Ungeduld darüber, wie sowohl Medien als auch die Kunst nicht zwischen Natur und Geschichte trennen würden, und wie der Wirklichkeit immer wieder Natürlichkeit verliehen werde. Barthes analysiert im Anschluss an den Ideologiebegriff Marx' Mythos als Aussage, Mitteilungssystem, Botschaft. Ganz identisch mit dem Vorgehen der bürgerlichen Ideologie, sei der Mythos beauftragt, "historische Intention als Natur zu gründen, Zufall als Ewigkeit."⁸

Dieses Verständnis vom Mythos sowie die aufklärerische Ideologiekritik aus einer marxistischen Position heraus haben Jelineks literarisches Projekt erheblich geprägt. Sie übernimmt Barthes Mythosbegriff, um zunächst Trivialmythen der Massenmedien zu thematisieren, wie im Roman *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972). Dann erweitert sie die Mythendestruktion in den späteren Texten auf umfassende soziale und kulturelle Mythen: Mythos Natur, Mythos Sexualität, Mythos Frau, Mythos Österreich, Mythos Sport, Mythos Freizeit.⁹

Obwohl viele Themen, die Jelinek behandelt, an und für sich universell sind, sind diese Kritik und die Mythenentlarvung eng an österreichische Verhältnisse gebunden. Alle ihre Prosatexte spielen, da wo sich Ort identifizieren lässt, entweder in Wien oder in der Steiermark. Ihre Lieblingsschicht ist das österreichische Kleinbürgertum, das sie als brutal, materialistisch und opportunistisch beschreibt.

Ihre Texte kann man als realistische, soziologische Analysen beschreiben, die in satirisch-ironisch überspitzter, übertriebener Form Machtverhältnisse, Ausbeutung, Gewalt und Doppelmoral entlarven

⁷ Vgl. Jelinek, *Die endlose Unschuldigkeit*.

⁸ Barthes, *Mythen des Alltags*. S. 130.

⁹ Vgl. Fischer, *Trivialmythen*; Szczepaniak, *Dekonstruktion des Mythos*.

wollen. Jelinek interessieren nicht die feinen Unterschiede, sondern die Basisstrukturen. Realistisch heißt hier mit Rückgriff auf Bertolt Brechts Realismusbegriff nicht etwa eine Abbildung oder Wiedergabe vom Wirklichen, sondern eine ironische Beugung und Brechung der Realität. Der Stoff wird durch Verschiebung verfremdet und verformt. Über dieses Prinzip sagt Jelinek selbst: "Man muß versuchen, die Dinge so zu umschreiben, sie so zu verzerren, daß sie zur Kenntlichkeit entstellt werden."¹⁰

Ihre Schreibweise kann man als ein extensives Zitieren charakterisieren. Einerseits werden in den Texten alltägliche, trivialisierte Diskurse wie Werbung, Fernsehreihen, Touristenbroschüren, stereotype Redewendungen der Alltagssprache, Sprichworte, Illustrierten, und Zeitungssprache zitiert. Andererseits dienen ihr klassische Texte der Literatur als Vorlage. Die Zitate fügt sie patchworkähnlich zusammen mit der eigenen Sprache, so dass eine Collage, eine Sprachmontage entsteht. Fast immer handelt es sich um kryptische Zitate, das heißt, sie sind nicht gekennzeichnet und können nur dann als Zitate identifiziert werden, wenn der Leser die zitierten Texte kennt. Überdies werden die ursprünglichen Sätze oft abgewandelt, Worte werden beispielsweise verändert, die Reihenfolge der Worte folgt nicht wie der im zitierten Text, oder nur Satzbrocken werden zitiert.

Dieses geschilderte Zitationsverfahren gilt sowohl für Jelineks Prosa- wie auch für ihre Theatertexte. Das Theaterstück *Wolken. Heim* (1988, 1990) ist sogar eine extreme Collage. Die teils wörtlich teils veränderten Zitate aus Texten von Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus Briefen der Roten Armee Fraktion von 1973-1977 ergeben einen "manischen"¹¹ Wir-Monolog, eine zwanghaft kollektive Identitätsbeschwörung. Es gibt keine dramatische Rede und

¹⁰ *Elfriede Jelinek im Gespräch*. S. 49.

¹¹ Fliedl, "Echt sind nur wir!" S. 65. Jelinek verweist in *Wolken.Heim* selbst auf die verwendeten Texte, vgl. Jelinek, *Wolken.Heim*. S. 158.

Gegenrede. Die tatsächlichen Autoren, die verwendeten Texte verschwinden, indem die jeweiligen Subjekte in ein urdeutsches, chauvinistisches "Wir" vereint und rigoros vereinheitlicht werden.

Ihre Dramatexte sind generell nicht dramatisch im traditionellen Sinne des Wortes – es sind vielmehr Texte, die auf der Bühne gelesen werden sollen. Jelinek gibt dem Regisseur die Aufgabe, etwas aus den Texten zu machen. In der Regiebemerkung zum Drama *Ein Sportstück* (1998) heißt es beispielsweise: "Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen Sie was Sie wollen."¹²

Es gibt ebenfalls keine psychologische Gestaltung der dramatischen Figuren. Sie sind vielmehr materialisierte Sprachschablonen oder Sprachmuster. Als Dramatikerin ordnet sich Jelinek in die Tradition Bertolt Brechts ein. Wie Brecht schreibt sie nicht für das Illusionstheater, hier gibt es keine Möglichkeit zur Einfühlung. Jelinek versteht dagegen das Theater als einen Ort der absoluten Künstlichkeit. Die Realitätsfrage wird vielmehr auf die Ebene der Rezeption verlagert. In einem programmatischen Text über ihre Theaterkonzeption *Ich möchte seicht sein*, schreibt sie:

Ich will nicht spielen und auch nicht anderen dabei zuschauen. Ich will auch nicht andere dazu bringen zu spielen. Leute sollen nicht etwas sagen und so tun, als ob sie lebten. Ich möchte nicht sehen, wie sich in Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens. [...] Ich will kein Theater. [...] Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt, denn es ist ja nicht Leben. [...] Echt sind nur wir.¹³

¹² Jelinek, *Ein Sportstück*, S. 7. Die "Autorin" kann es aber doch nicht lassen, ziemlich detaillierte Anweisungen zu geben. Vgl. ebd.

¹³ Jelinek, *Ich möchte seicht sein*, S. 157, 161.

Aber zurück zu Jelineks Prosa. Ich möchte jetzt das Zitationsverfahren Jelineks anhand einiger Beispiele anschaulich machen. Sehen wir uns den Beginn des Vorwortes im Roman *Die Liebhaberinnen* (1975) an:

kennen Sie dieses SCHÖNE land mit seinen tälern und hügeln?
es wird in der ferne von schönen bergen begrenzt. es hat einen
horizont, was nicht viele länder haben.
kennen Sie die wiesen, äcker und felder dieses landes? kennen Sie
seine friedlichen häuser und die friedlichen menschen darinnen?
mitten in dieses schöne land hinein haben gute menschen eine
fabrik gebaut. geduckt bildet ihr alu-welldach einen schönen
kontrast zu den laub- und nadelwäldern ringsum. die fabrik
duckt sich in die landschaft.
obwohl sie keinen grund hat, sich zu ducken.
sie könnte ganz aufrecht stehen.
wie gut, daß sie hier steht, wo es schön ist und nicht anderswo,
wo es unschön ist.¹⁴

Der erste Satz ist offenbar eine Anspielung auf Goethes Italienromantisches *Mignon*-Lied aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: "Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn."¹⁵ Aber vor allem spielt Jelinek ironisch auf die *Österreichische Bundeshymne* an: "

Land der Berge, Land am Strome,
Land der Äcker, Land der Dome,
Land der Hämmer, Zukunftsreich!
Heimat bist du großer Söhne,
Volk, begnadet für das Schöne,
|: vielgerühmtes Österreich, :|¹⁶

In der schönen Landschaft dieses Landes spielt der Roman. Er erzählt aber von Unschönheiten. Die monotone Arbeit am Fließband in der Fabrik, die die beiden weiblichen Hauptpersonen, Paula und Brigitte ausüben kontrastiert in brutaler Weise die Vorstellung von den

¹⁴ Jelinek, *Die Liebhaberinnen*. S. 5.

¹⁵ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. S. 151.

¹⁶ <http://web.utahnet.at/toscherf/Student/Studenttxt/Bundeshymne.htm>

arbeitsfrohen Menschen im Land der Hämmer. Das Zukunftsreich wird als eine Klassen- und Geschlechterhierarchie entlarvt, in der Paula und Brigitte doppelt unterdrückt und ausgebeutet werden. Sie streben nach Glück und Ehe, ganz nach dem Muster eines Liebesromans. Neben trivialen Heftchenromanen hat auch D. H. Lawrences *Sons and Lovers* Jelinek als Textvorlage gedient.¹⁷ Hier geht es ebenfalls um die großen Emotionen Liebe und Haß. In *Die Liebhaberinnen* zeigt sich aber die Liebe als Mythos und nur der Haß, den die Frauen gegenüber dem Mann fühlt, erweist sich als genuines, eigenständiges Gefühl. Liebe ist ein Anpassungsritual, Haß wird als aktive Emotion beschrieben. Die Ehe erweist sich als eine Institution, in der die Frau zugrunde gehen muss.

Ein anderes Beispiel für Jelineks sprachliches Verfahren ist die Montage- und Zitiertechnik im Roman *Lust*, der nach Jelinek selbst das äußerste repräsentiere, wozu sie sprachlich imstande sei.

Die Handlung in *Lust* ist an sich völlig uninteressant. Eine bürgerliche Ehe wird beschrieben, der Mann Direktor einer Papierfabrik und Dirigent eines eigenen Chors, die Frau und Mutter eines Sohnes ist Hausfrau und bietet Musik- und Tanzkurse für die Kleinkinder an. Die Frau ist alkoholsüchtig. Zwischendurch macht sie kleine Ausflüge auf eigene Faust. Da trifft sie einen jungen Studenten Michael, den sie vergöttert, der sie aber nur sexuell missbraucht, ehe er sie dem Direktor zurückgibt. Der Roman endet mit einer Kindestötung, Gerti tötet den Sohn des Ehepaares und schleppt ihn in einen Bach.

Der Plot ist also banal. Um so interessanter ist aber, wie das erzählende Subjekt, das in verschiedene auktoriale literarische Stimmen schlüpfen kann, durch die Sprache alle Bereiche der Gesellschaft und des Lebens wie Sport, Umweltschutz, Tourismus, Musik,

¹⁷ Haines und Littler, *Contemporary Women's Writing*. S. 46.

Freizeit in eine Basisstruktur steuert, eine Herr-Knecht-Struktur, in der Freiheit und Individualität eine Illusion sind. Der Mann Hermann, ist Gott und Herrscher, er besitzt seine Frau und die Arbeiter, seine Fabrik hüllt die Natur aus. Der Direktor herrscht auch durch den Chor über die Freizeit der Arbeiter – die Freizeit ist also ebenfalls nicht frei.

Da Hermann wegen der AIDS-Gefahr auf Prostituierte verzichten muss, ist er sexuell auf seine Frau angewiesen. Die Monogamie wird für die Ehefrau ein Horror. Hermann ist eine Karikatur eines Pornokönigs und das Klischeebild der pornographischen Fantasie, er ist immer potent. Die Rolle des Mannes als Potenz pur wird in Reinkultur dargestellt und dreiviertel der Textmenge besteht aus Sexbeschreibungen. Jelinek wollte ursprünglich einen weiblichen Gegenentwurf zu George Batailles *Geschichte des Auges* (1923) schreiben; Jelinek versuchte also, einen Roman innerhalb der Tradition der erotisch-pornographischen Literatur zu schaffen, allerdings aus der Perspektive der Frau. Ihr Vorhaben scheiterte – wie sie es selbst formuliert hat – an der Unmöglichkeit einer weiblichen pornographischen Sprache. Ein Pornoroman aus einer weiblichen Perspektive sei demnach nicht möglich.

Statt weiblicher Porno sind Bezeichnungen wie Anti-porno und Pornoparodie geläufig geworden. Sie scheinen mir nicht ganz adäquat zu sein. Jelinek bezieht sich in den Beschreibungen der Sexszenen zwar auf Bilder und typische Szenen in pornographischen Filmen und Texten, aber das Pornographische funktioniert nur als Mittel. Pornographie ist ja karikierte Sexualität, sie fokussiert nur auf die Wiederkehr des immer Gleichen, nicht etwa auf Gefühle oder komplexe Handlung. Wenn Jelinek in ihrer Beschreibung die aggressive, brutale, draufgängerische Seite der männlichen Sexualität isoliert, karikiert sie, um deutlich zu machen dass der Mann immer noch der aktive und bestimmende auf dem Markt der Sexualität ist. Er

herrscht, die Frau wird beherrscht. In dieser Position kann er alle Mittel benutzen, und in *Lust* tut er das auch.

Gleichzeitig fungiert Sexualität in *Lust* als Modell: so wie der Mann im Bereich der Sexualität herrscht, herrscht er überall. Die literarischen Figuren haben allegorische Aufgaben; sie sollen ideologische und sexuelle Gewalt demonstrieren. Die Bereiche werden durch die Sprache verknüpft. Zum Beispiel, wenn es bei einer Sexbeschreibung im Roman heißt: "Lange tut es der Frau aber nicht gut, in dieser Stellung auszuharren, die sie bei ihm im Haus hat"¹⁸, verweist das Wort 'Stellung' sowohl auf die sexuelle Position wie auf den sozialen Status hin. Trotz der sogenannten Gleichberechtigung und trotz der Tatsache, dass Frauen längst das Niveau des mittleren Management im Wirtschaftsleben erreicht haben, sind die Direktoren noch immer Männer. So stellt das erzählende Subjekt des Romans fest: "Jahrhunderte kriegen diesen Mann nicht klein, der steht immer wieder auf." Und fügt hinzu: "Jesus: der ist auch nicht totzukriegen!"¹⁹

Besonders durch die hyperbolischen Metaphern und eine kombinatorische Technik entsteht der Zusammenhang zwischen Sexualität und der Kauf- und Tauschordnung, die sämtliche Gebiete des Lebens und der Gesellschaft dominiert. Durch radikale Bilder wird ein bekannter alltäglicher Bereich, beispielsweise Katholizismus, Essen, Warenhaus und Auto mit der tabuisierten Sexualität semantisch verbunden. Die Frau wird als käuflich, fahrbar und verzehrbar dargestellt.

Die Texte, die in *Lust* zitiert werden, sind vor allem die *Bibel* und Gedichte Hölderlins. Im Hinblick auf die Hölderlin-Rezeption im 20. Jahrhundert kann man von einer Traditionslinie der poetischen Adaption sowohl seiner Biographie als auch seiner Gedichte

¹⁸ Jelinek, *Lust*. S. 18.

¹⁹ Ebd. S. 72.

sprechen.²⁰ Stefan George galt Hölderlin als eine Verkörperung des modernen Dichters²¹ schlechthin und in Paul Celans Gedichten sind Hölderlin-Zitate und Bezüge auf dessen tragisches Leben ineinander gewoben.²² Jelinek fügt sich eher gewaltsam in diese Tradition der Hölderlin-Adaption ein. Bei ihr wird die lyrische Sprache Hölderlins aus ihrem hymnischen Zusammenhang hinausgerissen und in den brutalen sozialen Kontext des Romans einmontiert. Ein paar Auszüge sollen hier als Beispiele dienen, zunächst der erste Abschnitt des Romans:

Vorhängeschleier spannen sich zwischen der Frau in ihrem Gehäuse und den übrigen, die auch Eigenheime und Eigenheiten besitzen. Die Armen, auch sie haben ihre Wohnsitze, in denen ihre freundlichen Gesichter zusammengefaßt sind, nur das immer gleiche scheidet sie. In dieser Lage schlafen sie ein: indem sie auf ihre Verbindungen zum Direktor hinweisen, der, atmend, ihr ewiger Vater ist. Dieser Mann, der ihnen die Wahrheit ausschenkt wie seinen Atem, so selbstverständlich regiert er, der hat gerade genug von den Frauen, daß er mit lauter Stimme herumschreit, er brauche nur diese eine, die seine. Er ist unwissend wie die Bäume ringsum. Er ist verheiratet, das ist ein Gegengewicht zu seinen Vergnügungen. Die beiden Eheleute erröten nicht voreinander, lachen und sind und waren sich alles.²³

Der Roman beginnt mit einem häufig verwendeten Motiv in Texten der sogenannten Frauenliteratur, die vereinsamte Frau hinter dem bürgerlichen Gitter der Gardine, die die Frau einsperrt und eine mögliche Solidarität oder ein Zusammenfinden mit anderen Frauen verhindert. Typische Gebrauchstexte der Frauenliteratur zeigen oft durch eine weibliche Befreiungsgeschichte, wie es möglich wäre, aus der Isolation auszubrechen. Bei Jelinek, deren Werke keinen großen

²⁰ Vgl. Böschstein, Leuchttürme.

²¹ George, Lobrede auf Hölderlin. In: George, Werke. S. 518-521.

²² Vgl. Burdorf, "Wohl gehn wir täglich, doch wir bleiben hier". S. 29.

²³ Jelinek, Lust. S. 7.

Anklang in feministischen Kreisen gefunden haben, gibt es keine Aussichten zu Veränderungen. Gerti ist eine passive Komplizin der Ordnung, die sozusagen die schwere Körperarbeit Sex leistet und die damit verbundene Brutalität aushält, um schöne Anzüge zu bekommen – sie ist die bestangezogene Frau des Ortes – oder etwa ein neues hübsches Möbel.

Der oben zitierte Abschnitt bezieht sich auf zwei Texte, Hölderlins Gedicht, *Das nächste Beste* und das erste Buch Mose. Bei Hölderlin heißt es:

Viel sind in Deutschland

Wohnsize sind da freundlicher Geister, die
Zusammengehören, so die Keuschen
Unterscheidet ein gleiches Gesez.²⁴

Hölderlin beschreibt in seinem Gedicht eine Utopie der Egalität, ein friedliches Zusammenleben von unterschiedlichen Menschen, die ein gleiches Gesetz vereint. Jelinek verliert Hölderlin und wandelt die Vorlage ab. Hölderlins Geister werden bei Jelinek in konkrete Gesichter der Armen verwandelt. Was sie scheidet, und demnach vereint, ist die Monotonie, den Status Quo der Dinge.

Außerdem sehen wir, wie die Macht des Direktors als eine göttliche, schöpferische, wahrheitssagende Macht dargestellt wird, indem Jelinek Hölderlins Versezeilen zitiert:

Wenn das Tagwerk aber bleibt,
Der Erde Vergessenheit,
Wahrheit schenkt aber dazu
Den Athmenden der ewige Vater²⁵

²⁴ Hölderlin, *Das nächste Beste*. In: Hölderlin, *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. S. 235.

²⁵ Ebd. S. 236.

In *Lust* kommt aber die Lebensmetapher Atem einzig in Verbindung mit dem Direktor vor. Indem auf die Schöpfungslegende der Bibel alludiert wird, nach der Gott den ersten Menschen das Leben in die Nase bläst, wird der Konnex Hermann-Gott-Schöpfer-ewiger Vater deutlich. Bloß der Name Hermann hat ja in diesem Zusammenhang Aussagekraft. Auch der letzte Satz des Abschnitts: "Die beiden Eheleute erröten nicht voreinander, lachen und sind und waren sich alles" ist ein Zitat aus der Paradiesgeschichte, gleich nachdem Gott die Frau geschaffen hat.

Ich kann nicht sehen, dass Hölderlin in *Lust* parodiert oder bekämpft wird. Die Hölderlin-Zitate sind in den meisten Fällen tatsächlich den Ausgebeuteten in den Mund gelegt, während die Klischees der Werbung und die Sprachschablonen von den Herrschenden ausgesprochen werden. Das kann man als einen versteckten solidarischen Akt interpretieren. Andererseits entsteht eine rein ästhetische Wirkung in der Form eines Schocks, indem man die hymnische Sprache Hölderlins in einem pervers-sexualisierten Kontext entdeckt. Einmal wird sogar ein Hölderlinzitat direkt in eine schmacklose Sex-Beschreibung einmontiert. Ich verweise auf den zweiten Auszug aus *Lust*, der eine post-koitus-Situation zwischen Gerti und dem jungen Studenten Michael beschreibt:

Die Frau soll die Blicke des Herrn in ihr Geschlecht ertragen lernen, bevor sie zu sehr an seinem Schwanz hängt, denn dort hängt noch viel mehr.

Heu fällt über sie und wärmt sie ein wenig. Fertig ist der Meister, aufgequollen die Wunde der Frau, und durch ruckartiges Ziehen an seinem Gerät zeigt Michael an, daß er sich wieder in seinen eigenen aufgeräumten Körper zurückzuziehen wünscht.²⁶

²⁶ Jelinek, *Lust*. S. 123-124.

Zitiert wird aus Hölderlins *Friedensfeier* und zwar der Satz "fertig ist der Meister", wobei der Meister selbstverständlich der liebe Gott ist, der mit dem Schöpfungsakt fertig ist:

Denn längst war der zum Herrn der Zeit zu groß
Und weit aus reichte sein Feld, wann hats ihn aber erschöpft?
Einmal mag aber ein Gott auch Tagewerk erwählen,
Gleich Sterblichen und theilen alles Schiksaal.
Schiksaalgesez ist diß, daß [A]lle sich erfahren,
Daß, wenn die Stille kehrt, auch eine Sprache sei.
Wo aber wirkt der Geist, sind wir auch mit, und streiten,
Was wohl das Beste sei. So dünkt mir jezt das Beste,
Wenn nun vollendet sein Bild und fertig ist der Meister,
Und selbst verklärt davon aus seiner Werkstatt tritt,
Der stille Gott der Zeit und der Liebe Gesez,
Das schönausgleichende gilt vo[n] hier an bis zum Himmel.²⁷

Ebenfalls könnte eine andere Stelle ein schockähnliches Gefühl beim Leser auslösen Hier zitiert Jelinek die erste Versezeile aus Wilhelm Müllers *Nachtlied*, dem ersten Gedicht seines Gedichtzyklus *Winterreise*, der von Schubert vertont worden ist. Sie montiert ihn in eine ähnliche Situation wie die vorige:

Wir Frauen müssen uns halt selber besser einrichten und dann der fernhin hallenden Stille aus Ihren leblosen Geräten, meine Herren, lauschen, die noch unter der milden Spannung des Garantiescheins beben, daß ihre Frist nicht ablaufe. An uns denken die Männer zuletzt! Fremd ist Michael eingezogen, fremd zieht er ihn wieder heraus. Verächtlich tropft er mit seinem Halbsteifen noch ein wenig in Gertis Gesicht, das sich nicht rechtzeitig in Sicherheit bringen konnte.²⁸

Der Originalsatz in Müllers Gedicht heißt: "Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh' ich wieder aus"²⁹.

²⁷ Hölderlin, *Friedensfeier*. In: Hölderlin, sämtliche werke. S. 639-640.

²⁸ Jelinek, *Lust*. S. 203-204.

²⁹ "Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh' ich wieder aus. / Der Mai war mir gewogen / Mit manchem Blumenstrauß. / Das Mädchen sprach von Liebe, / Die

Das Thema in *Lust*, die Entmythologisierung von Sexualität, war schon im Prosatext *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985) angelegt, hier aber als Entmythologisierung der Natur. (Sexualität gehört ja zur menschlichen Natur). In *Oh Wildnis* bezieht sich aber Jelinek auf die Tradition der Naturlyrik und der literarischen Landschaftsbeschreibungen. Hier formt sie die klassische, mystifizierende, romantisierende Beschreibung satirisch um und problematisiert dadurch sowohl das Verhältnis zwischen Kunst und Natur als auch den Aspekt der Mimesis: "Die Kunst schaut in die Welt hinein, aber die Welt lässt sich nicht gern abzeichnen und wendet den Kopf weg."³⁰ Und: "Sagt die Kunst so, sagt die Natur etwas ganz anderes."³¹ Vor allem erweist sich das bürgerliche Mythos von Natur als einem utopischen, freien, ungeschichtlichen Ort, als einem Gegenbild des Sozialen, als falsch. In *Oh Wildnis* ist die Natur von denselben Besitz- und Machtverhältnissen beherrscht, wie das Soziale. Die freie Natur wird als Illusion entlarvt, und die Waldbeschützer unterstützen ironischerweise die Waldbesitzer: "Millionen schreiben unterdessen Volksbegehren für eine schöne Natur, die den Millionären gehört."

Die Fabel in *Oh Wildnis* ist wie ein Tableau aufgebaut. Im ersten Kapitel ist ein Mann durch den Wald in der Steiermark unterwegs. Der Weg führt aufwärts, sein Ziel ist die Wohnung einer alten Dichterin, Aichholz, für die er manchmal Einkäufe macht. Er ist zur Jause eingeladen, die Frau will ihn aber in eine Liebesfalle einlocken. Das zweite Kapitel erzählt von der alten Dichterin, ihrem Verhältnis zu einem verstorbenen reaktionären, naturliebenden Philosophen und ihren Bemühungen, Natur authentisch zu beschreiben. Im dritten Kapitel lockt eine magersüchtige Managerin den jungen Mann von

Mutter gar von Eh', - / Nun ist die Welt so trübe, / Der Weg gehüllt in Schnee."
Müller, Winterreise.

³⁰ Jelinek, *Oh Wildnis*. S. 181.

³¹ Ebd. S. 199.

seinem Weg und engagiert ihn als Aushilfskraft bei einer Jagdgesellschaft. Auch die Managerin will seinen Körper. Der junge Mann befindet sich in einer sozial beherrschten Position im Verhältnis zu den beiden Frauen, im Bereich der Sexualität lässt sich aber nichts umkehren: keine der Frauen bekommt den Körper des schönen jungen Mannes. Die Dichterin geht sozusagen selbst in die Falle und stirbt, der junge Mann wird aus Versehen von der Jagdgesellschaft erschossen.

Mit dem Satz am Beginn des ersten Kapitels: "er singt nicht was ein Wanderer singt"³² spielt Jelinek parodisch auf die deutsche Wandervogelbewegung an. Der Wandervogel in *Oh Wildnis* ist allerdings ein alkoholsüchtiger, arbeitsloser Holzfäller, Erich, eine Figur aus dem Roman *Die Liebhaberinnen*. In *Oh Wildnis* heißt es: "Dieser Mann ist kein Original. [...] Er stammt von der Reproduktion einer Nachahmung ab."³³ Für Erich bedeutet Natur bloß Arbeit: "Andere stehen staunend vor Bäumen, er richtet sie durch Axtstreicheln hin."³⁴ Er ist vor dem Fernsehenapparat erzogen worden, ihn enttäuscht deshalb die natürliche Natur: "Ärmliches Moos, kümmerliche Flechte, nirgends das Echte vom Bildschirm."³⁵

Gegenstand der Satire ist aber vor allem die Naturbeschreibung in der literarischen Tradition. Mythos Natur wird destruiert, idyllisierende Naturvorstellungen demontiert. Man muss am Ende fragen, ob es die Natur überhaupt gibt, die in der Dichtung beschrieben wird. Ist die Natur bloß ein Produkt der Dichtung?: "Was soll das eigentlich heißen: die Natur besiegen oder besingen? Wo sieht man hier noch Natur? Nicht einmal genügend für die Dichtkunst ist

³² Ebd. S. 7.

³³ Ebd. S. 80.

³⁴ Ebd. S. 118.

³⁵ Ebd. S. 7.

vorhanden.“³⁶ Oder ist Natur ein Produkt der Reiseverkehrswerbung: “Die Gegend, in der er [Erich] gearbeitet hat, ist sogenannt herrlich in der Sprache des weltumspannenden Terrorismus der Touristen.“³⁷ Oder ist die Natur nur ein Warenobjekt der Kunst?: “Auch sie [die Dichterin] möchte endlich von der Natur profitieren wie der dumme Wanderer“³⁸, und: “Nicht sie ist für die Natur, die Natur ist für sie da, wo kämen wir sonst hin.“³⁹

Gleichzeitig kann man *Oh Wildnis* in die “Tradition des Schmählies auf Österreich“⁴⁰ einordnen, die mit Johann Nestroy begann, von Karl Kraus weitergeführt und auch von Thomas Bernhard aufgenommen wurde. Der österreichische Schmähkultur entwickelt sich in den Texten Jelineks allerdings zu einer ideologiekritischen Fundamentalkritik. Nestroy, Kraus, Jelinek: Was sie gemeinsamen haben, sind einerseits Sprachsenibilität, Sprachwitz und Satire, andererseits die narrative Wut, der Pessimismus, die Misanthropie.

In der Burleske Nestroys *Die schlimmen Buben in der Schule* (1847) zum Beispiel, wo Nestroy eine formalisierte und unterdrückende Schule ironisiert, fragt der Geographielehrer den Schüler: “Was ist die Erde?” Der Schüler antwortet: “Ein Himmelskörper, auf dem die Unglücklichen ein höllisches Leben haben.“⁴¹ Aus derselben Grundhaltung heraus – “das Wirkliche ist einfach schrecklich“⁴² – entstehen auch Jelineks Texte.

Eine direkte Referenz auf Nestroy repräsentiert Jelineks Groteske *Präsident Abendwind*. Das “Dramolett“, wie sie das Stück in

³⁶ Ebd. 121.

³⁷ Ebd. S. 118.

³⁸ Ebd. S. 96.

³⁹ Ebd. S. 93.

⁴⁰ Erdle, Elfriede Jelinek. S. 599.

⁴¹ Nestroy, *Die schlimmen Buben*. S. 31.

⁴² Berka, *Ein Gespräch*. S. 129.

einer überarbeiteten Version von 1993⁴³ bezeichnet, bezieht sich auf Nestroys Kannibalenposse *Häuptling Abendwind Oder das gräuliche Festmahl*⁴⁴ Das Stück wurde 1862 uraufgeführt, es ist Nestroys letztes, und ist eine Bearbeitung von Offenbachs Operette *Vent du Soir ou l'Horrible Festin*. *Häuptling Abendwind* spielt auf einer exotischen Insel und Nestroy "verkehrt [hier] den Topos des 'edlen Wilden' [...], um biedermeierliche Selbstgefälligkeit und Bequemlichkeit zu kritisieren".⁴⁵ Der Wilde bei Nestroy ist selbstbezogen, habgierig, ehrgeizig, nationalistisch, er ist Menschenfresser, und er spricht Wiener Dialekt. Das Treffen zwischen den Kannibalenhäuptlingen Abendwind von der Insel Groß-Lulu und Biberhahn von der Nachbarinsel Papatutu ist eine beissende Satire auf die österreichische Staatsmacht, europäische Diplomatie und die Wiener Gesellschaft.

Jelineks *Abendwind*-Stück ist eine Kontrafaktur. Das heißt, Jelinek bezieht sich auf die Textvorlage Nestroys, um deren kommunikatives Potential und Struktur für die Formulierung des eigenen Projekts auszunützen. Jelinek folgt Nestroys politisch-kritischen Intentionen, bei Jelinek ist aber die Farce zielgerichteter. Der Menschenfresser Präsident Abendwind weist unverblümt auf Kurt Waldheim hin, der zwischen 1986 und 1992 österreichischer Bundespräsident war. Der Wahlkampf 1985/86, der von der Diskussion über Waldheims Verbindungen zur SS und Kriegsverbrechen dominiert wurde, führte in Österreich zu der ersten öffentlichen Auseinandersetzung mit der eigenen Nazi- und Kriegsvergangenheit. In Jelineks Dramolett wird besonders auf das Vergessen angespielt. Präsident Abendwind singt:

Präsident sein das wär gut und fein.
Ein Präsident ist nie allein.

⁴³ Jelinek, Präsident Abendwind.

⁴⁴ Nestroy, *Häuptling Abendwind*.

⁴⁵ Gulielmetti, *Häuptling Abendwind*. S. 41.

Hab mein ganzes Volk gefressen
und dann hab ich es vergessen.
Kommt ein Gscherter übers Meer
fress ich ihn, das ist nicht schwer.
Doch leichter noch als jedes Fressen
fällt eurerm Präsident das Vergessen.⁴⁶

Wie Jelinek auch in *Oh Wildnis* deutlich macht, sieht sie das kollektive Vergessen der Österreicher in Bezug auf die eigene Schuldfrage als einen höchst selektiven Prozess:

Es begann [nach dem Krieg] eine österreichische Weltmeisterschaft im Vergessen, die wir zuerst im Wintersport, und zwar mit der Note Eins gewonnen haben. Keiner wird je unsere unsterblichen Schisiege bei der Olympiade (der Toni Sailer) vergessen.⁴⁷

Dass die satirische Sprachtradition und die Zitattechnik eines Karl Kraus Jelineks Ästhetik erheblich beeinflusst haben, hat sie in Gesprächen und Interviews selbst oft thematisiert. Sie definiert übrigens diese Tradition als spezifisch jüdisch. Jelineks Vater war Jude und sie meint, dass sie diese Sprachkultur auch von ihm habe:

Das Jüdische ist ja einfach die Arbeit an der Sprache, die Kritik an Zuständen mit Hilfe der Sprache, die sozusagen selbst spricht und sich selbst entlarvt, [...] ich sage immer, ich laß' die Sprache selbst sprechen, und das tut sie ja auch.⁴⁸

Die Sprache selber sprechen lassen, durch die Montage von Zitaten und Wiederholungen, gehörte zum ästhetischem Programm Karl Kraus. Walter Benjamin sieht in seinem Essay über Kraus (1931) eine besondere Potenz in der Technik des Zitierens. Einerseits eine destruktive Kraft, indem Worte und Sätze aus ihrem Zusammenhang

⁴⁶ Jelinek, Präsident Abendwind. S. 9.

⁴⁷ Jelinek, Oh Wildnis. S. 153.

⁴⁸ Berka, Ein Gespräch. S. 129.

gerissen werden, andererseits eine schöpferische Kraft, gerade in diesem-Nicht-Bewahren-Wollen.⁴⁹ Kraus selbst erklärt diesen Prozess durch eine Vampirmetapher. Er beschreibt die Anführungsstriche als die Fangzähne eines Vampirs.⁵⁰ Wie ein Vampire saugt er Texte aus und baut sie beliebig woanders ein.

Kraus ging von einem ewigen heiligen Standard der Sprache aus, es gab seiner Meinung nach ein Original, ein verlorengegangenes Sprachbewußtsein, hinter "den Vexierbildern und Täuschungsmanövern".⁵¹ Seine vampirische Verfahrensweise hatte das Ziel, die verschmutzte, verderbte Sprache und die Klassiker vor die Presse, den Feuilletonismus, den Essayismus zu reinigen und zu retten. Seinen Sprachpurismus erklärt er mit Hilfe einer Hure-Madonna-Metapher: "Meine Sprache ist die Allerweltshure, die ich zur Jungfrau mache."⁵² Habe er mal diesen Prozess geschaffen, also das prostituierte Deutsch wieder unberührt zu machen, sei er – wie man sein Gedicht *Goethe-Ähnlichkeit* interpretieren kann – "bei Gott bei Goethe gewesen!"⁵³

In Jelineks postmodernem Textuniversum ist die Idee von einer unberührten, originalen Sprache selbstverständlich nicht mehr möglich und die Klassiker sind ihr auch nicht heilig. In *Oh Wildnis* stellt das erzählende Subjekt fest, "daß Gott und Goethe uns verlassen haben."⁵⁴

Möglicherweise erscheint das aufklärerische Projekt Jelineks problematisch und vielleicht unlogisch im Hinblick auf die totale Negation, zu der sich ihr Werk bekennt. Die Absage an Begriffe wie Freiheit und Individualität ist konsequent; es gibt sie einfach nicht. Worüber wird man als Leser aufgeklärt? Dass das Wirkliche einfach

⁴⁹ Vgl. Benjamin, Karl Kraus.

⁵⁰ Vgl. Berka, Ein Gespräch. S. 134.

⁵¹ Hoffmann, "Hier lacht sich die Sprache selbst aus". S. 41.

⁵² Kraus, Werke. Bd. 3, S. 293.

⁵³ Kraus, Werke. Bd. 7, S. 176.

⁵⁴ Jelinek, Oh Wildnis, S. 80.

schrecklich ist und dass es davon kein Entrinnen gibt. Auch ihre Schreibweise demonstriert das Unausweichliche: die Erzählinstanzen stellen fest, dass die Welt so ist, wie sie sie interpretieren. Die Aussagen werden als unbestreitbare Analyseergebnisse dargestellt. Ein Positivum ist dabei freilich nicht zu übersehen: der aufrichtige Glaube an das Wort, das Vertrauen in die Sprache selbst, dass die Sprache selbst sprechen soll und sprechen kann.

Literaturliste

- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main 1992.
- Benjamin, Walter: Karl Kraus. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. II.I. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1989, S. 334-367.
- Berka, Sigrid: Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: *Modern Austrian Literature*. Vol. 26, No. 2 (1993), S. 127-155.
- Böschenstein, Bernhard: *Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan. Wirkung und Vergleich. Studien*. Frankfurt am Main 1977.
- Burdorf, Dieter: "Wohl gehn wir täglich, doch wir bleiben hier". Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks. In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 21 (1990), H. 66, S. 29-36.
- Elfriede Jelinek im Gespräch* mit Adolf-Ernst Meyer. In: Elfriede Jelinek, Jutta Heinrich, Adolf-Ernst Meyer: *Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf*. Hamburg 1995, S. 7-74.
- Erdle, Birgit R.: Elfriede Jelinek. Oh Wildnis, oh schutz vor ihr. In: *Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. Hr. und mit einem Essay von Ernst Fischer [Kindlers Neues Literaturlexikon]. München 1997, S. 599-600.
- Fischer, Michael: *Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen "Die Liebhaberinnen" und "Die Klavierspielerin"*. St. Ingbert 1991.
- Fliedl, Konstanze: "Echt sind nur wir!" Realismus und Satire bei Elfriede Jelinek. In: *Elfriede Jelinek. Dossier 2*. Hg. von Kurt Bartsch und Günther Höfler. Graz, Wien 1991, S. 57-77.
- George, Stefan: *Werke*. Ausgabe in zwei Bänden. Düsseldorf und München 1968.

Jelinek und die Tradition

Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Hg. von Erich Schmidt. Frankfurt am Main 1980.

Gulielmetti, Angela: *Häuptling Abendwind* und *Präsident Abendwind*. Nestroy und Elfriede Jelinek. In: Nestroyana. Bd. 17 (1997), S. 39-49.

Haines, Brigid und Littler, Margaret: *Contemporary Women's Writing in German*. Oxford University Press. 2004.

Hoffmann, Yasmin: "Hier lacht sich die Sprache selbst aus". Sprachsatire – Sprachspiele bei Elfriede Jelinek. In: Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren. Band 2. Hg. von Kurt Bartsch und Günther A. Höfler. Graz 1991, S. 41-55.

Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. 2. Bd., erste Hälfte. Text. Gedichte nach 1800. Hg. von Friedrich Beissner. Stuttgart 1970.

– *sämtliche werke*. Frankfurter Ausgabe. historisch-kritische ausgabe. bd. 8, gesänge. editorischer teil. Hg. von D. E. Sattler. Frankfurt am Main, Basel 2000.

Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart, Weimar 1995.

Jelinek, Elfriede: *Lisas Schatten*. München 1967.

– *bukolit. hörroman*. Wien 1979.

– *Die endlose Unschuldigkeit*. Prosa – Hörspiel – Essay. München 1980.

– *Ich möchte seicht sein*. In: *Gegen den schönen Schein*. Texte zu Elfriede Jelinek. Hg. von Christa Gürtler. Frankfurt am Main 1990, S. 157-161.

– *Präsident Abendwind*. Ein Dramolett, sehr frei nach J. Nestroy. In: *Text+Kritik*. Nr. 117 (1993), S. 3-20.

– *Die Liebhaberinnen*. Roman. Reinbek bei Hamburg 1999.

– *Lust*. Reinbek bei Hamburg 2002.

– *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg 2004.

– *Michael*. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft. Reinbek bei Hamburg 2004.

– *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*. Prosa. Hamburg 2004.

– *wir sind lockvögel baby!* roman. Reinbek bei Hambrug 2004.

– *Wolken.Heim*. In: *Elfriede Jelinek: Stecken, Stab und Stangl*. Raststätte oder sie machens alle. *Wolken.Heim*. Neue Theaterstücke. Mit einem "Text zum Theater" von Elfriede Jelinek. Reinbek bei Hamburg 2004, S. 135-158.

Kraus, Karl: *Werke*. Band 7. *Worte in Versen*. Hg. von Heinrich Fischer. München 1959.

– *Werke*. Band 3. *Beim Wort genommen*. Hg. von Heinrich Fischer. München 1965.

- Müller, Wilhelm: Winterreise. Gute Nacht. In: <http://www.literaturwelt.com/werke/mueller-w/winterreise/winterr01.html>
- Nestroy, Johann: Die schlimmen Buben in der Schule [1847]. In: Johann Nestroy: Gesammelte Werk. Fünfter Band. Hg. von Otto Rommel. Wien 1962.
- Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl [1862]. In: Johann Nestroy: Gesammelte Werke. Sechster Band. Hg. von Otto Rommel. Wien 1962.
- Reiss, Hans: Goethe und die Tradition. 1972.
- Rühm, Gerhard (Hg.): Die Wiener Gruppe. Archleitner Artmann Bayer Rühm Wiener. Texte Gemeinschaftsarbeiten Aktionen. Hamburg 1969.
- Steutzger, Inge: "Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur." Wittgenstein in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard. Freiburg im Breisgau 2001.
- Szczepaniak, Monika: Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek. Frankfurt am Main 1998.
- Wiener, Oswald: Wittgensteins Einfluß auf die "Wiener gruppe". In: die wiener gruppe. Hg. vom Walter-Buchebner-Literaturprojekt. Wien, Köln 1987, S. 46-59.