

Pop nicht als Pop: Jelineks frühe Romane *wir sind lockvögel baby!* und *Michael*. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft im literarischen Feld der frühen 70er Jahre

Elfriede Jelineks literarische Anfänge stehen im Zeichen des Pop. Bereits 1969, vor der ersten Roman-Veröffentlichung, titelt Otto Breicha, der Herausgeber der einflussreichen Literaturzeitschrift *protokolle*, in einem Jelinek-Portrait anlässlich eines (doppelten) Preises bei der 20. Österreichischen Jugendkulturwoche in Innsbruck im *Kurier*: „Pop ist gut!“¹ Auf Breichas Frage, „ob das, was sie schreibt oder demnächst schreiben wird, gar eine Art Pop-Literatur wäre“ antwortet Jelinek: „Ja, wahrscheinlich [...] Pop ist gut.“² Wichtige Stilelemente des Jelinekschen Schreibens in der Frühzeit werden in diesem Artikel schon angesprochen: Über ihren gerade im Entstehen befindlichen, „zu zwei Dritteln ‚so gut wie fertig[en]‘“ Roman *wir sind lockvögel baby* (damals noch unter dem Titel *Illustriertenroman*) lesen wir: „Es soll ein ungezwungenes kunterbuntes Buch werden. Klischees aus Comics, Fortsetzungsreportagen und Werbung werden, aufs unwahrscheinlichste übertrieben, persifliert und durch die sehr gepfefferte literarische Sauce gezogen.“ Mit der Betonung auf dem sekundären Charakter der Darstellung – als Darstellung bereits vorgefertigter Darstellungen – folgt Breicha implizit einem Kriterium von Pop-Literatur, wie es auch die neuere Forschung als zentral begreift:

Wie die Pop Art in der bildenden Kunst, so lässt sich auch Pop-Literatur als ‚Kunst über Zeichen und Zeichensysteme‘ (Lawrence Alloway) verstehen; sie befasst sich mit den von Popmusikern, Filmemachern, Werbegrafikern, Produktdesignern oder Comiczeichnern gestalteten „Prätexten“. Pop-Literatur ist also eine Literatur, die nicht der Sehnsucht nach einer vordiskursiven Wirklichkeit, nach etwas Eigentlichem, erliegt. Sie erhebt keine kulturkritische Anklage gegen die ausufernde Zeichenproduktion der populären Kultur – die ja doch wiederum nur die inkriminierte Realität der Massenmedien bestätigen würde –, sondern nutzt sie als Ausgangsmaterial des literarischen Schreibens: Pop-Literatur entsteht, wenn der Autor die Pop-Signifikanten – gleichgültig, ob sie aus einem Popsong, einem Film oder einem Werbeslogan stammen – im literarischen Text neu rahmt. Pop-Literatur leistet in diesem Sinne, was der Kunsthistoriker Max Imdahl einmal die „Entselbstverständlichung des Selbstverständlichen“ genannt hat und zielt auf die Irritation, welche Umkodierungen und Neukontextualisierungen von Pop-Signifikanten hervorrufen.³

¹ Breicha, Otto: „Pop ist gut!“ *Gespräch mit der neuen Kulturpreisträgerin Elfriede Jelinek*. In: *Kurier* vom 17.05.1969. Zitiert nach: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. Jelinek & Österreich. Salzburg; Wien: Jung und Jung, S. 209.

² Ebd.

³ Schäfer, Jörgen: *Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968*. In: Arnold, Heinz Ludwig / Schäfer, Jörgen (Hg.): *Pop-Literatur (=Text+Kritik Sonderband X/03)*, S. 7-25, hier S. 15. Vgl. auch die dahin gehende, zeitgenössische Definition von Pop bei Brinkmann, Rolf Dieter: *Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter* [1968]. Zitiert nach: Wittstock, Uwe (Hg.): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: Reclam 1994, S. 65-77, S. 71f: „Der jetzt erreichte Stand tech-

Thomas Hecken klassifiziert als Pop-Literatur im engeren Sinne in der Tat „jene Texte von Brinkmann, Chotjewitz, Jelinek, Behrens u.a., die „der Welt des populären Marketings und der Welt der populären Unterhaltungsmedien vorgefertigte narrative Formeln, Signets und Textstücke entnehmen, sie „dupliziert als literarisches Werk“ ausgeben oder sie „satirisch gezeichnet oder neu gerahmt auffällig herausstellen“.⁴

Als der ‚Illustriertenroman‘ 1970 unter dem Titel *wir sind lockvögel baby!* erschienen ist, schreibt Breicha in einer Besprechung, wieder im *Kurier*, der Roman sei „so wie er ist, sicherlich einer der ersten konsequent durchgehaltenen Pop-Romane deutscher Zunge“.⁵ Breicha kontextualisiert damit Jelineks Roman-Erstling treffend innerhalb der gerade entstandenen Pop-Avantgarde, die sich, auch mit häretischer *posture*, anschickt, die Generation ihrer Väter – in der BRD paradigmatisch vertreten durch die Gruppe 47 – aufs Altenteil zu schicken. Handkes legendärer Vorwurf der „Beschreibungsimpotenz“ im Rahmen des Gruppe-47-Treffens in Princeton 1966⁶ ist in dieser Hinsicht ein richtungsweisendes Datum, auch weil direkt im Anschluss an das Treffen ebendort eine Tagung zur neuesten amerikanischen Literatur stattfand – *The Writer in the Affluent Society* –, mit Vorträgen von Leslie Fiedler und Susan Sontag, welche dann in den kommenden Jahren so wichtige Stichwortgeber bei der Ausbildung einer deutschsprachigen Pop-Literatur darstellen sollten.⁷ In der Tat, akzeptiert man die oben zitierte Definition von Hecken von Pop als eine Art Zitat, so ist Jelineks *lockvögel*-Roman mustergültig und auch noch *Michael* erfüllt diese Vorgabe weitaus konsequenter als z.B. Brinkmanns Pop-Roman *Keiner weiß mehr* von 1968, wo ein solches ‚Erzählen zweiter Hand‘ nicht (durchgehend) textkonstitutiv ist.⁸

Dennoch ist die Stellung des Jelinekschen Frühwerks (gemeint sind damit *wir sind löckvögel baby!* und *Michael*) zur deutschsprachigen Pop-Literatur bei genauerer Betrachtung hochgra-

nisierte Umwelt wurde als „natürliche“ Umwelt genommene, Kinoplakate, Filmbilder, die täglichen Schlagzeilen, Apparate, Autounfälle, Comics, Schlager, vorliegende Romane, Illustriertenberichte.“

⁴ Schäfer, *Mitteilungen*, S. 18. In diesem Sinne diskutiert mein Beitrag nicht die Grenzen zwischen Beat, Pop und Underground, die um 1970 eh zuweilen inklusiv verwendet werden, sondern setzt im Sinne der oben genannten Definition einen weiten Begriff von Pop als Verfahrensweise.

⁵ Breicha, O[tto]: *Lockvögel und sonstiges Getier*. In: *Kurier*, 20. 5. 1970.

⁶ Nachzuhören auf: [http://german.princeton.edu/landmarks/gruppe-47/recordings-agreement/recordings/\(1.7.2014\)](http://german.princeton.edu/landmarks/gruppe-47/recordings-agreement/recordings/(1.7.2014)) (=Webseite des Germanistischen Instituts der Princeton University) [in Anschluss an die Lesung von Hermann Piwitt].

⁷ <http://german.princeton.edu/landmarks/gruppe-47/> (1. 7. 2014) (=Webseite des Germanistischen Instituts der Princeton University).

⁸ Vgl. die Einschätzung von Klier, Walter: „*In der Liebe ist die Frau schon nicht voll auf ihre Kosten gekommen, jetzt will sie nicht auch noch ermordet werden*“. Über die Schriftstellerin Elfriede Jelinek. In: *Merkur* 41 (1987), H. 459, S. 423-427, hier: S. 424: Hier „ist nichts Eigenes feststellbar [...], das dem zitathaft eingesetzten trivialen Material übergeordnet wäre“. „Hier wird weniger erzählt [...] als vielmehr *nachgesprochen*“. Jelineks ‚Pop-Literatur‘ gehe damit noch weiter als die Literatur ihrer Altersgenossen, denn „Texte wie Handkes *Hausierer* oder die Gedichte von Rolf Dieter Brinkmann halten stets die magische Grenze einer Literarizität der Sprache ein, über die Jelinek sich spielerisch hinwegsetzt, die als ästhetische Vorschrift bei ihr von Anfang an keine Geltung hat.“

dig ambivalent, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Jelinek übernimmt zwar zentrale Stilprinzipien des Pop, deren textinterne Funktion kann aber zugleich als Affirmation wie Kritik der Pop-Ästhetik insgesamt verstanden werden. So wichtig der Horizont der Pop-Literatur m.E. für ein angemessenes Verständnis ihres Frühwerks ist, so offen bleibt es, welchen Stellenwert sie auf der poetologischen Ebene innehat: ob sie als Schreibmodell eine ernsthafte Orientierungsfunktion besitzt, oder in ironischer Brechung zitiert wird – beides scheint zugleich der Fall zu sein. Bereits Jelineks erste Romanpublikationen können damit gelesen werden als eine paradoxe Selbstverortung im zeitgenössischen literarischen Feld.

Jelineks (von der Publikationsfolge her) Romanerstling radikalisiert dabei eine Ambivalenz, die bereits der Pop-Literatur der ersten Generation zu eigen ist: die in der Forschung anhand einiger ihrer Protagonisten wie Brinkmann oder Handke unterschiedlich beantwortete Frage, ob der Umgang mit der Populärkultur diese jeweils affirmierend oder implizit kritisch perspektivierend verstanden werden muss.⁹ So begingen zum Beispiel Sascha Seiler zufolge in Hinblick auf Brinkmann „zahlreiche zeitgenössische Kritiker wie Jost Hermand und Martin Walser“ den Fehler, „Brinkmann in die Rolle eines willenlosen Anhängers der populären Kultur zu drängen“.¹⁰ Seiler hingegen argumentiert, dass sich Brinkmanns Texte durchaus in ihrer Intention „in direkten Bezug zu Horkheimer/Adorno“ (150f.) setzen lassen: Brinkmann verwende „Elemente der populären Kultur als Metaphern für Gewalt und sexuelle Repression“,¹¹ statt einer Glorifizierung „pranger[e] er die Übersexualisierung an, die seiner Meinung nach den Produkten der Kulturindustrie implizit ist“.¹² „Das Gedicht *Celluloid 1967/68* etwa beleuchtet die Art und Weise, in der sich die falschen Verheißungen Hollywood auf die Sexualität des Individuums auswirken, sowie auch die Verzweiflung, welche diese Mythen aufgrund ihres in den Augen des Autors verlogenen Warencharakters beim Menschen evozieren.“¹³ Brinkmanns Gedicht *Comic No.2* z.B. besitze „eine Ebene der impliziten Gesellschaftskritik“, ja „das Subtile an Brinkmanns Instrumentalisierung der populären Kultur“ bestehe „in der den Gedichten impliziten Kritik an der populären Kultur selbst“.¹⁴ Brinkmann ist in Seilers Lesart

⁹ Vgl. hierzu das Kapitel „Ausverkauf oder Protest? Pop zwischen Kommerz und Subkultur“ in Schäfer, Jörgen: *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1998, S. 110-129, S. 116: Pop erscheint „als ein ‚Basstard‘, der sich nicht entscheiden kann, ob er Gegenkultur oder herrschende Kultur ist“, die Gratwanderung zwischen Kunst/Musik, Kulturindustrie und Politik absolviert.“

¹⁰ Sascha Seiler: „*Das einfache wahre Abschreiben der Welt*“. *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 149.

¹¹ Ebd., 154.

¹² Ebd., 152.

¹³ Ebd., 151.

¹⁴ Ebd.

also durchaus ein Kritiker der Kulturindustrie, wenn er sich auch sprachlich ganz auf deren Material einlässt [anders als seine etwas älteren Schriftstellerkollegen, die meinen, Literatur in einem Bereich außerhalb der populären Alltagskultur ansiedeln zu können, ist für Brinkmann dieselbe unhintergebar]. Bereits die zeitgenössische Kritik attestiert Brinkmann – neben der Faszination für die populären Stoffe – eine solche kulturkritische Tendenz:

Brinkmann [...] läßt sich ein [...] auf die Mythen der kapitalistischen Verschwendungsgesellschaft, die uns zugleich fesseln und terrorisieren, auf Liz Taylor und Batman, Hollywood, den Weißen Riesen und Bonny und Clyde, ja er läßt sich von dieser Welt aus zweiter Hand sogar in Besitz nehmen [...] Es macht Brinkmanns einmaliges Talent aus, daß es ihm gelingt, diese Welt aus zweiter Hand, außer der es keine gibt, trotz aller Obsessionen, doch immer wieder auf Distanz zu halten im Gedicht, durch denunzierendes Lob, durch eine harte Pointe, durch einen überraschend absurden Dreh am Schluß des Gedichts...¹⁵

In dieser Lesart ist Brinkmann gar nicht sehr weit weg von einer „ideologiekritische[n] Variante“ des Pop, wie sie Dirck Linck zufolge auch von Tuli Kupferberg und anderen praktiziert wird.¹⁶ Jelineks *wir sind lockvögel baby*, dem die neuere Forschung ganz analog unterstellt, „dass Jelinek [...] einerseits mit den Verfahren des Pop, aber andererseits mit dem Impetus des Underground arbeitet: spielerisch und lustvoll in der Vorgehensweise, aber mit einem ideologiekritischen und in diesem Sinn politischen Anspruch.“¹⁷

Die folgenden Überlegungen wollen Jelineks Frühwerk stärker als dies bislang geschehen ist auf ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Pop-Literatur befragen, da erst vor diesem Hintergrund, so die These, die ästhetische Positionsnahme von Jelineks Eintritt ins literarische Feld in den Blick kommt. Liest man ihre beiden ersten Romane nämlich vor dem Horizont der gleichzeitigen Pop-Avantgarde, wird sichtbar, wie sehr die damalige Pop-Literatur nicht nur ein ästhetisches Modell darstellt, sondern Jelineks Texte zugleich auch den Anspruch erheben, über dieselbe hinauszugehen, wobei bezeichnenderweise offenbleibt, ob diese Transzendierung letztlich eine polemische Verabschiedung des Prinzips Pop darstellt oder eine konsequente Weiterführung.

Pop-Polemik: Neue Literatur vs alte Dichter

¹⁵ Hermann Piwitt zitiert nach: Matthaei, Renate (Hg.): *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1970, S. 109f.

¹⁶ Linck, Dirck: *Batman & Robin. Das „dynamic duo“ und sein Weg in die deutschsprachige Popliteratur der 60er Jahre*. Hamburg: Textem 2012

¹⁷ Müller-Dannhausen, Lea: *Zwischen Pop und Politik. Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in „wir sind lockvögel baby!“*. Berlin: Frank & Timme 2011, S. 266.

Brinkmann war in der Fiedler-Debatte 1968 der einzige Autor, der Fiedler gänzlich unkritisch applaudierte.¹⁸ Fiedler präsentierte ein einflussreiches Plädoyer, die modernistische Literatur zu verabschieden und prophezeite eine „neue Literatur“, welche die Dichotomie zwischen Hoch- und Populärkultur durch intensive Einbeziehung der Populärkultur überwinden sollte. Fiedler ist für Brinkmann ein Symptom dafür, „daß das europäisch-abendländische Kulturmonopol gebrochen ist.“¹⁹ Brinkmanns unter dem provokanten Titel *Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter* stehenden Ausführungen setzen sich weniger mit Fiedlers Thesen auseinander, sondern benutzen diese als Instrumente, um gegen die „häßlichen, zynischen alten Männer des Kulturbetriebs“²⁰ zu polemisieren:

ohne Schwierigkeiten kann ich mir heute einen Briefwechsel zwischen zwei deutschen, heute lebenden Schriftstellern vorstellen, der so anfängt: „Lieber, verehrter Herr N.N. sind sie schon tot?“, und der liebe, verehrte Herr N.N. antwortet: „Ja, ich wußte gar nicht, daß sie es auch schon sind!“²¹

Gegen eine solche „traurige und nur noch langweilige Litanei“ setzt Brinkmann bezeichnenderweise die Erlebnisqualität der zeitgenössischen Rock-Musik²²:

Ich schreibe das hier, während auf meinem Dual-Plattenspieler HS11 eine Platte der DOORS abläuft, Disques Vogue, CLVLXEK 198, mit Jim Morrison – vocals, Ray Manzarek – organ, piano, bass, Robby Krieger – guitar, John Densmore – drums, und sollte ich nicht lieber die Musik um ein paar Phonstärken erhöhen und mich ihr ganz überlassen anstatt weiterzutippen...²³

Brinkmann wendet seine Wertschätzung der DOORS dann aber wiederum unmittelbar zu einer Spitze gegen seine Autorenkollegen:

Ich habe das deutliche Empfinden, gegenüber der Arbeit, die für diese Musik notwendig war, sind deutsche Dichter Schlampen, ob es Helmut Heißenbüttel ist oder Jürgen Becker, Baumgart oder Walser [die vor Brinkmann in *Christ und Welt* auf Fiedler repliziert hatten] – sie sind faul im Vergleich zu den Musikern, die probieren, die technischen Apparaturen ausnutzen [sic] zur Realisierung ihrer Vorstellungen, und so empfinde ich die scheinbar wohlüberlegte, abwägende Haltung eines „Ja, aber...“, das heißt:

¹⁸ Brinkmann, *Angriff*. - Fiedlers ursprünglich bei einer Freiburger Tagung gehaltener Vortrag erschien unter dem Titel *Das Zeitalter der neuen Literatur* in zwei Teilen im September 1968 in der deutschen Wochenzeitung *Christ und Welt* und sollte in einer überarbeiteten Version als *Cross the Border – Close the Gap* in die Literaturgeschichte eingehen.

¹⁹ Brinkmann, *Angriff*, S. 65.

²⁰ Ebd., S. 70.

²¹ Ebd., S. 65.

²² Ebd., S. 66. Auch in Brinkmanns poetologischen Essays werden die Ausführungen immer wieder von Evokationen zeitgenössischer U-Musik unterbrochen.

²³ Ebd., S. 66.

die mittels Differenzierungen immer wieder zurückgenommene, anfänglich zustimmende Haltung gegenüber Fiedlers pauschalen Ausführungen zu einer neuen Literatur nur noch als lächerlich: weil es schwer ist und konkrete Anstrengung erfordert, einmal in Besitz genommene (eigentlich nur: von allgemeiner Kritik zugestandene und zugewiesene) Positionen wieder aufzugeben und den Versuch zu wagen, neu mit dem eigenen Schreiben anzufangen, obgleich das ja rein vom Gedanken her (hahaha!) von fast allen Autoren, die auf Fiedler antworteten, für notwendig erwachtet wurde. Unter der Geste scheinbarer Aufgeschlossenheit, die man eingangs demonstriert – man will ja nicht hinten stehen –, kommt das Mickrige, Krämerhafte zum Vorschein.²⁴

Die Ablehnung von deutschsprachiger Seite Fiedler gegenüber sei ein Bedrohungsreflex von Autoren, deren „Sensibilität [...] sich durch die ausgestoßenen Produkte als überaltert erwiesen“ habe.²⁵ Zudem gebe es „enorme Uninformiertheit, die typisch für deutsche Autoren“ sei.²⁶ Zu guter letzt stellt Brinkmann seinen Zeitgenossen hier explizit einen Totenschein aus: Literatur, so sein Schlussfazit, werde – „besonders hierzulande“ von einem „ungeschriebenen Gesetz“ beherrscht: „*Die Toten bewundern die Toten*“.²⁷

Auch im Nachwort der gemeinsam mit Ralf-Rainer Rygulla herausgegebenen, äußerst erfolgreich und einflussreichen „Materialsammlung mit Lesebuchcharakter“²⁸ *ACID. Neue amerikanische Szene*, mit Autoren wie William S. Burroughs, Leslie A. Fiedler, Tuli Kupferberg, John Giorno, Ed Sanders, Andy Warhol und vielen anderen mehr, die in ihrer Gesamtheit „ein Gesamtklima vorstellen“ sollen, „das sich seit dem Auftreten der Beat Generation Mitte der fünfziger Jahre andeutete und von der nachfolgenden jüngeren Generation aufgegriffen, modifiziert und weiterentwickelt worden ist“,²⁹ polemisiert Brinkmann gegen seine etwas älteren Kollegen, die in „eingefahrenem Denken“ und in der Befangenheit, in nationalen Räumen zu denken“ „steckengeblieben“³⁰ sei und für die er stellvertretend den 11 Jahre älteren Hans Magnus Enzensberger nennt:

Und dann ist es eine Generation, der heute weiterhin Relevanz beigemessen wird, deren intellektuelle Flexibilität und Empfindlichkeit sich aus einem gestrigen Material herleitet – einer zu intensiven Faschismuserfahrung, die andauernd unter dem Zwang auszusortieren leidet. Sie vermag es nicht, sich in Beziehung zu „Maschinen“ zu setzen – ihre Assoziation kommt sogleich auf „Vernichtungsmaschine“³¹

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 67.

²⁶ Ebd. Vgl. auch S. 69: „prinzipielle Blindheit“.

²⁷ Ebd., S. 77.

²⁸ Brinkmann, R[olf] D[ieter] /Rygulla, R[alf] R[ainer]: *Nachbemerkung der Herausgeber*. In: *ACID. Neue amerikanische Szene*. Darmstadt: März Verlag 1969 [Nachdruck Zweitausendeins o.J., S. 417.]

²⁹ Ebd.

³⁰ Brinkmann, Rolf Dieter: *Der Film in Worten* [1969]. In: ders.: *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965-1974*. o.O: Rowohlt, S.223-247, S. 227.

³¹ Ebd., S. 226.

Die Welt von heute könne aber, so Brinkmann, „nicht mehr länger heute mit Interpretationen von gestern begriffen werden“, weshalb „die gesicherten Kategorien, [...] die ja doch nicht mehr ausreichen, die Produkte zu charakterisieren“ aufzugeben seien.³²

Der stilistische Anschluss an die Pop-Literatur erlaubt es Jelinek, an dem höchst häretisch formulierten literarischen Innovationsanspruch derselben zu partizipieren. Die Insistenz, mit der Brinkmann wiederholt behauptet, daß eine „Phase des abendländischen Bewußtseins endet“³³ wird von Jelinek im Tonfall 1970 ganz ähnlich radikal aufgegriffen. Ihr „Statement“ in der von Renate Matthaei herausgegebenen Bestandsaufnahme „neue[r] Tendenzen in der deutsch[sprachig]en Literatur der 60er Jahre beginnt mit dem programmatischen „*bekennnis*[]“ „bisher öde kunst gemacht zu haben. bisher öde literatur gemacht zu haben.“³⁴ In der essayistischen Kurzprosa *wir stecken einander unter der haut* finden sich eindeutige Äußerungen gegen eine überkommene Vorstellung von Dichterschaft: Man solle „den dichtern den mund stopfen“, ³⁵ heißt es und der Text proklamiert „das herunterholen des künftlers aus den regionen der narrenfreiheit der verniedlichung der schmerzfreien konsumierung“³⁶ und „das ende des gedichteten bühnenwortes“.³⁷

Pop hoch zwei. Die blinden Flecken des Pop

Im Gegensatz zu Brinkmann nennt Jelinek jedoch keine Kollegennamen, was ihrer Polemik einen schillernden Charakter verleiht: Denn es ist möglich, dass sich der Vorwurf des Öden auch auf ihre popkulturell interessierten Altersgenossen bezieht.³⁸ Bezeichnenderweise wer-

³² Ebd. 226. Vgl. auch die Beurteilung des literarischen Feldes von Peter O. Chotjewitz: „den Bereich des Mülls, des Abfalls, der Reste betreten.“ *Gespräch mit Peter O. Chotjewitz* [geführt von Dirk Linck]. In: Linck, Dirck / Mattenklott, Gert (Hg.): *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentationen in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*. Hannover-Laatzten: Wehrhahn 2006, S. 233-254, S. 246: „Enzensberger, Walser, Grass, die waren bereits 1960 Säulenheilige. Wir sprachen bereits 1960 in unseren Kellern und Kneipen von den Heiligen Drei Königen. Da meinten wir nicht irgendwelche alten Großautoren wie Thomas Mann, sondern wir meinten wirklich Walser, Grass und ein paar andere. Das war ja überraschend, wie innerhalb weniger Jahre eine sogar heute noch als ganz maßgeblich empfundene literarische Generation die Bildfläche betritt und diese riesigen Auflagen hat und alles an sich reißt, und das setzt ja bereits 1960 ein. 59 ist die *Blechtrommel* erschienen, das muß man sich klar machen, 1960 kommt dann Martin Walsers *Halbzeit*. Das geht, das haut rein, und jeder, der danach kommt, der muß sich... der kann sich nur darüber ärgern, weil damit alle Stühle besetzt sind, so könnte man sagen.“

³³ Brinkmann, *Angriff*, S. 65.

³⁴ Jelinek, Elfriede: *Statement*. In: Matthaei, Renate (Hg.): *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1970, S. 215f., S. 215.

³⁵ jelinek, elfriede: *WIR STECKEN EINANDER UNTER DER HAUT. konzept einer television des innen raums*. In: *protokolle 1* (1970), S. 129-134, S. 130.

³⁶ Ebd., S. 131.

³⁷ Ebd. S. 129.

³⁸ Interessant ist für diese Frage auch die 1969 in der Zeitschrift *manuskripte* ausgetragene Debatte über die Funktion von Literatur, in deren Rahmen Jelinek Peter Handke angreift. Dies ist im Rahmen der vorliegenden

den in *wir sind lockvögel baby!* einige Protagonisten der Pop-Literatur wie im 6. Kapitel Allen Ginsberg und David Medalla oder Tuli Kupferberg im 61. selbst zum Figuren-Material, das auf derselben Stufe steht wie die populären und trivialen Referenzbereiche und sind damit (nicht nur) potentiell Objekte der Mythendekonstruktion.³⁹

Mediale Naivität

Bekanntermaßen speist sich das Pathos der Pop-Literatur zu großen Teilen nicht aus dem Medium des Wortes, sondern aus der visuellen Kultur. Brinkmanns Forderung nach einem „Film in Worten“ benennt das intermediale Ideal der Pop-Literatur, das Bilder aufgrund ihrer unmittelbaren Affizierungskraft gegenüber der begrifflichen Sprache privilegiert:

Aufgeklärtes Bewußtsein, auf das europäische Intellektuelle so lange stolz Monopolansprüche erhoben haben, nutzt allein nichts, es muß sich in Bildern ausdehnen, Oberfläche werden – am Beispiel der Sexualität erweist sich der geringe Effekt abendländisch-aufgeklärten Bewußtseins: die Reklame hat sich effektiver ausgewirkt... ein langer Zug von Bildern, die vor dem Produkt, für das sie werben, ihre Eigenbewegung durchgesetzt haben“.⁴⁰

Der – Brinkmann zufolge nicht ontologische, sondern traditionsbedingte – Gegensatz von Bildern und Worten liegt darin, dass erstere in Form von Vorstellungen weitaus freier und unmittelbarer agieren als konventionalisierte Sprache, die sich als „Schatten“ zwischen den Wahrnehmenden und die wahrgenommenen Dinge stellt und dadurch die Wahrnehmung vor-, und damit verformt. „Sensibilität“ und „Empfindlichkeit“ sind Brinkmanns Umschreibungen für eine Wahrnehmungsweise, welche solchen prädeternierten Wahrnehmungsmustern entgeht und stattdessen unvoreingenommen und offen verfährt. Ohne Vorurteile vermag eine solche Aufmerksamkeit dann alles in den Blick zu nehmen, auch noch die scheinbar banalsten Gegenstände des Alltags wie beispielsweise „ein Stück Schmierwurst von Hertie“.⁴¹ Gerade für diese neue Art der Sensibilität, „die völlig selbstverständlich Erfahrungen aus dem Umgang mit technischen Geräten integriert hat und über den Gebrauch von Technik zur Radikali-

Ausführungen leider nicht möglich. Vgl. Jelinek, Elfriede/ Zobl, Wilhelm: *Offener Brief an Alfred Kolleritsch und Peter Handke*. In: manuskripte, H.27 (1969), S. 3f.

³⁹ Langhammer, Katharina: Fernsehen als Motiv und Medium des Erzählens. Elfriede Jelinek. In: Döring, Jörg/ Jäger, Christian/ Wegman, Thomas (Hg.): *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert*. Opladen 1996, 187-203, S. 199 bezeichnet *wir stecken einander unter der haut* als „Pop-Text zweiten Grades“: eine Bezeichnung, die m.E. auch auf die *lockvögel* zutrifft.

⁴⁰ Brinkmann, *Film in Worten*, S. 225.

⁴¹ Ebd., 223. Einer ähnlichen Utopie der Entautomatisierung folgt auch Peter Handke, s.u.

sierung der Phantasien auf eine Zukunft hin gekommen ist“,⁴² ist Brinkmann zufolge in der neuen amerikanischen Literatur modellbildend.

In Jelineks frühen Romanen jedoch erweist sich eine solche Medieneuphorie als naiv: Gleich auf der ersten Seite von *Michael* kommt ein Photograph zu Wort, den alles andere als eine ‚neue Sensibilität‘ auszeichnet:

ich bin für den rummel verantwortlich. Ich fotografiere schöne kleider. [...] zuerst aber reisse ich euch den reissverschluss auf. ich schlage euch mit der flachen hand ins gesicht eure köpfe fliegen zurück.⁴³

In der auffallenden, weil perspektivisch nicht eingeführten ersten Person Singular (die wenig später in die 3. Person wechselt) drückt sich ein dem Jelinekschen Mediendenken grundlegendes Moment aus: die Reflexion auf die spezifische Gebrauchsweise eines Mediums durch seinen Benutzer. Wie in Yoko Onos 1971 für den ORF entstandenen Videofilm *Rape*, in dem ein Kamerateam einer jungen Frau über eineinhalb Stunden so unnachgiebig auf den Leib rückt, dass es einer Vergewaltigung gleichkommt (gleichwohl keine körperliche Berührung stattfindet), so sind bereits in dieser Eröffnungsszene von *Michael* Ingrid und Gerda willfähiges Objekt photographischer Willkür.

„Anti-männliche Anti-Helden“⁴⁴?

In dieser Szene kommt darüberhinaus ein weiterer Aspekt zu tragen, der schon in *wir sind lockvögel baby!* von eminenter Bedeutung ist, nämlich die Aufmerksamkeit für Geschlechterverhältnisse. Jelinek unterzieht bereits dort die (sehr männlich dominierte) Pop-Literatur einer subtilen feministischen Kritik: Schon das dem amerikanischen Pop- und Underground-Literaten und Musiker entnommenen Motto – „RUN THAT UP YOUR PENIS & SEE HOW IT COMES“ – macht in dem Buch einer Autorin die unbewußten Ausschlussmechanismen der literarischen Pop-Avantgarde sichtbar: Zwar verfechten die Pop-Autoren – unter Berufung auf Wilhelm Reich – die Idee der sexuellen Befreiung: jedoch denken sie dabei vor allem an ihre eigene – Frauen verbleiben im alten Klischee des Objekts, das der männlichen Reizstimulation dient und am Kriterium der sexuellen Attraktivität gemessen wird. Verräterisch ist in dieser Hinsicht Brinkmanns Unbekümmertheit z.B. mit der Metaphorisierung der weiblichen

⁴² Ebd.

⁴³ Jelinek, Elfriede: *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 7.

⁴⁴ Fiedler, Leslie A.: *Die neuen Mutanten*. In: Brinkmann, R[olf] D[ieter] /Rygulla, R[alf] R[ainer]: ACID. Neue amerikanische Szene. Darmstadt: März Verlag 1969 [Nachdruck Zweitausendeins o.J., S.16-31, S. 25.

Anatomie: „Es ist tatsächlich nicht einzusehen, warum nicht ein Gedanke die Attraktivität von Titten einer 19jährigen haben soll, an die man gerne faßt“.⁴⁵

Dabei arbeitet die Pop-Literatur ihrem eigenen Selbstverständnis nach an der Aufhebung der starren Geschlechterordnung, wie sie Jelinek in dem wiederholten Geschlechterwechsel der Figur Otto persifliert. So konstatiert Leslie A. Fiedler in dem in *ACID* abgedruckten Essay *Die neuen Mutanten* das „Bemühen mancher junger Männer in England oder Amerika, in sich (oder gar sich in) jenes andere Wesen zu assimilieren, das die Summe der von den bürgerlichen Erben der Renaissance mit dem Begriff „Weib“ gleichgesetzten – und unterdrückten – Elemente ausmacht.“⁴⁶ Die „neuen Haartrachten unserer fortschrittlichen [...] Jugend“,⁴⁷ „die Beatlefrisur“ – man denke an Peter Handke! – sei Teil eines Syndroms [...] (hohe Absätze oder enge Hosen über dem Gesäß sind andere) und symptomatisch für einen allgemeineren Rückzug aus der männlichen Aggressivität auf die weibliche Lockhaltung“, ja Ausweis einer „Kampagne [der Männer] für eine neue Beziehung zur Frau wie zu ihrer eigenen Maskulinität“.⁴⁸ Als die ‚Sprecher‘ einer solchen „Revolte gegen das Maskuline“, der „Abdankung der traditionellen Männlichkeit“ sieht Fiedler „die Homosexuellen (Burroughs, Genet, Baldwin, Ginsberg, Albee und ein Dutzend andere)“⁴⁹ – und damit Repräsentanten jener „dirty speech“, die Jelinek in *wir sind lockvögel baby* eingehend zitiert und scheinbar auch zustimmend nachahmt – aber auch latent kritisiert, wie Lea Müller-Dannhausen in ihrer akribischen Studie zur Intertextualität des Romans angedeutet hat.⁵⁰ Bereits Breicha konstatierte Jelineks Skepsis gegenüber den sexuellen Befreiungsphantasien der männlichen Pop-Fraktion und einem daraus entspringenden Unterschied in der Darstellung von „Erotik“:

Die junge Wienerin bedient sich nämlich des Klischees der Erotik [...] kritisch und also im Grunde distanziert. Was die allgemein fortschreitende Enttabuisierung angeht, so hat Elfriede Jelinek davon ihre eigenen Vorstellungen. Dergleichen Tabuabbau sei ein scheinbarer, indem er im Grunde nicht viel mehr bewirkt als nur die Illusion von Freizügigkeit, aber das, worauf es dabei ankommt, weiter im Unguten beließe.⁵¹

⁴⁵ Brinkmann, *Film in Worten*, S. 227. Vgl. auch das spätere, automatisierte Dominanzverhältnis: „Geh runter auf die Knie, Geliebte, und blas mich – streichel meine Eier...“ Ebd., S. 245.

⁴⁶ Fiedler, *Mutanten*, S. 24.

⁴⁷ Wie aus dem Kontext deutlich wird, rechnet Fiedler zu dieser ‚fortschrittlichen‘ Jugend nur deren männliche Vertreter, während es wenig später herablassen heißt, „die jungen Mädchen scheinen kaum zu begreifen, was vorgeht; sie sehen zu mit jenem eigenartigen, schizoiden Blick“. Ebd., S. 28.

⁴⁸ Ebd., S. 28.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Vgl. Müller-Dannhausen, *Zwischen Pop und Politik*, S. 153-167. Müller-Dannhausen resümiert zu dem „Umgang mit Referenztexten aus dem Bereich des Beat/Pop/Underground“ in *wir sind lockvögel baby!*: Jelinek „spielt mit und spielt damit, verhält sich aber auch vielfach kritisch den Referenztexten gegenüber“, wobei Müller-Dannhausens Ausführungen die Intertextualität bis in Details genau aufarbeitet, in ihrer Interpretation von deren Bedeutung aber meist sehr zurückhaltend bleibt.

⁵¹ Breicha, *Pop ist gut*.

Diese Skepsis wird besonders sprechend in dem *61. Kapitel zwischenspiel zwischen tuli kupferberg & ju hu wondermaid*, in dem der amerikanische Verfechter der sexuellen Befreiung als – nicht nur in sexueller Hinsicht – (prä-)potenter Kerl erscheint, der „seiner kameradin raya mehrere schwänze auf den tisch zur unterhaltung“ legt (LV 213) und dessen sexuelle Lust sich aus einer grotesk ins Extrem getriebenen, öffentlich akklamierten körperlichen Verfügungsgewalt über die Frau speist:

tuli leibschneidet kreuzweis ju hu wondermaid mit sei / nem schwanz an der spitzen hat der ein noppeisen einge / wachsen von natur aus. Wondermaid öffnet sich & gibt ihren erfreulichen inhalt den spöttischen augen der zu / schauermenge preis vor aller augen passiert die unge / heure enthüllung der unschuldigen lerchen fotzi! wondermaid ist hilflos & wehrlos den gierigen blicken einer schamlosen menge vorge-schwebt. Sieh da kommt es dem tuli schon. Ein kolbenstrahl grösser als alles bisher dagewesene. [...] tuli kupferberg durchschiesst die schwell knöchelchen an wondermaids vorderfront mit seinem maskulinen strahl durchbohrt sie sämtlichen eingeweide hebt sie aus ihrer äusseren um / hüllungshaut heraus windet eine pausbacke um seinen unterarm und zieht an dass es gewittert in rayas tutteln beginnt an ihrem lobhudler zu fressen. tuli taucht noch einmal kräftig mit den stöcken an dann nimmt er sie unter die achseln und stürzt in die klare kalte einsamkeit wo er allein ist mit seinem fuderspritzer und sich selbst. (LV 213f.)

Natürlich ist diese Art der Darstellung sexueller Gewalt nicht auf die Protagonisten der Pop-Literatur beschränkt, sondern findet sich in den *lockvögeln* auch in der ‚Pornographisierung‘ ursprünglich harmloser Illustriertenroman-Zitate. Doch bekommt sie dort eine besonders polemische Volte, da sie entgegen der Underground-Poetik⁵² aus der Perspektive des sie betreibenden (fast durchgehend männlichen) Romanpersonals nicht Mittel politischen Protestes ist, sondern umgekehrt politisches Engagement als Medium der eigenen Selbstmythologisierung benutzt, wie es sich in Ginsbergs Gedicht *Kral Majales* sichtbar wird, das Jelinek in seinem sexuellen Kern wiederholt zitiert: „i am king of may der mit der jugend schläft“; „ich bin der maikönig der mit der jugend schläft“.⁵³

⁵² Vgl. die Erläuterung Rygullas zur Intention der „dirty speech“: Die auffallende Verwendung des Perversen und Obszönen, oft in der Koppelung mit gesellschaftlichen Sachverhalten (*Fick dich Präsident Johnson* – Tuli Kupferberg), hat zum Hintergrund die Forschungsergebnisse Dr. Wilhelm Reichs [...]. Eine seiner Hauptthesen ist es, daß eine von der Gesamtgesellschaft dauernd verdrängte Sexualität nicht nur zwangsläufig zu einer Diktatur vom Schlage eines Hitler oder Stalin kumuliert, sondern verschleierter auch in einer parlamentarischen Regierungsform wirksam ist. Das Äquivalent vom gesunden arischen Volksempfinden ist in den USA der Prototyp des *clean American guy* oder der für Recht & Gesetz fichtende Superman. / Mit Brutalität & Aggression versucht man sich von diesem repressiven und gleichgeschalteten Verhaltensmuster zu befreien.“ Rygulla, Ralf-Rainer: *Nachwort*. In: ders. (Hg.): *Fuck you (!) Underground Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer 1980 [EA Melzer Verlag Darmstadt 1968], S. 115-120, S. XX;

⁵³ Jelinek, elfriede: *wir sind lockvögel baby!* Reinbek: Rowohlt 1970, S. 254-257.

Auch das anhand der homosexuellen Beziehung von Batman und Robin „entfaltete Motiv der Gewalt funktioniert“ nicht nur „als kritischer Kommentar zu den politischen Verhältnissen der Nachkriegszeit“,⁵⁴ wie Dirck Linck meint, sondern spezifischer noch als ironischer Kommentar zum Sexualregime der vermeintlich befreiten Männer innerhalb der Pop- und Underground-Avantgarde. Denn Jelinek übernimmt, wie Linck in seiner literarischen Genealogie des „dynamic duo“ zeigt, in ihrer Darstellung der beiden Comic-Helden sehr prononciert die homosexuelle (Um-)deutung in der Pop-Literatur, wie sie nicht zuletzt in Brinkmanns *Comic-Gedichten* anzutreffen ist. Mit dieser Übernahme jedoch gehen auch Neuakzentuierungen einher, denn das Liebesverhältnis ist durchaus kein ebenbürtiges: Batman

griff nach Robin um ihn zu netten in seiner gewohnten überlegen väterlich autoritären weise robin heulte vor angst als sich der rie / sige schatten seines freundes lautlos näherte er wusste wieviel es geschlagen hatte er versuchte die empfindlichsten Stellen seines noch unfertigen körpers zu schützen so gut es ging. robin lernt nur durch strafe die stählerne härte die ein verteidiger der ideale von frieden freiheit und demokratie braucht.⁵⁵

Die von der Forschung ausführlich aufgearbeitete Kombination von Underground- und Nesthäkchen-Intertexten bekommt hier einen spezifischen (kritischen) Sinn, als Robin tatsächlich noch im Nesthäkchenalter ist. [Parallele Ginsberg – Batman]

Neue Trivialitäten

Noch in einer anderen Hinsicht macht Jelineks Frühwerk auf einen ‚blinden Fleck‘ der Pop-Literatur aufmerksam. Die gänzlich offene Hinwendung der Pop-Literatur zum Populären ist nur eine scheinbare. Statt den Graben zu schließen, zieht sie neue Grenzzäune hoch: So verdammt Brinkmann in *Keiner weiß mehr* in der bekannten Schimpfrede auf Deutschland („Deutschland, verrecke“) insbesondere die Mainstream-Unterhaltungskultur: „Roy Black und Udo Jürgens“, „Hildegard Knef“ und andere: „Auch du, Hans-Jürgen Bäumler. Und du, Marika Kilius. Und du, Pepsi-Mädchen Gitte. Und du, Palmolive-Frau. Und du, Luxor-Schönheit Nadja Tiller [...] Zusammenficken sollte man alles, zusammenficken.“⁵⁶ Dass dies keine Rollenrede ist, bestätigt der Vergleich mit dem Essay *Der Film in Worten*, wo eine klare Opposition aufgebaut wird zwischen der amerikanischen Populärkultur und der deutschen:

⁵⁴ Linck: *Batman & Robin*, S. 118.

⁵⁵ Jelinek, *Lockvögel*, S. 156; vgl. auch ebd., S. 237.

⁵⁶ Brinkmann, Rolf Dieter: *Keiner weiß mehr*. Reinbek: Rowohlt 2005, S. 132f.

will Literatur nicht in der Schmollecke liegenbleiben als ein Haufen alter, abgetragener Kleider, aus dem die Stimme Frank Sinatras oder Udo Jürgens kommt, hat sie auszugehen von dem, was ist – sie hat sich auszuweiten, offen für den ständigen Wechsel.⁵⁷

Ironischerweise ist diesem Appell zur Ausweitung der Literatur gerade die Grenzziehung hin zum Trivialen à la Udo Jürgens inhärent. Damit bleibt die Pop-Literatur aber hinter ihrem eigenen Anspruch zurück, „sowohl den Trivialbereich wie den hochkulturellen Bereich ein[zuschließ[en].⁵⁸ Dies bestätigt Jörgen Schäfers Behauptung, Pop stehe „für eine doppelte Distinktion“, nämlich sowohl zur Hochkultur, „deren institutionelle Verankerung im etablierten Veranstaltungsrahmen als konventionell, langweilig, ‚alt‘ bzw. ‚spießig‘ abgelehnt wird“, teilt mit dieser aber eine „gemeinsame unüberbrückbare Distanz zur trivialen Unterhaltungskultur der volkstümlichen Musik, Heimatfilme und Quizsendungen.“⁵⁹ Vor dieser Folie ist Katharina Langhammers These zu differenzieren, die *lockvögel* seien „Zeugnis einer doppelten Abgrenzung: gegen das Elitäre avantgardistischer Kunst und gegen die repressive Ideologie der Massenkultur, vor allem die Unterdrückung der Sexualität.“⁶⁰ Im Vergleich zu Brinkmann zeigt sich, dass es bei Jelinek keinen qualitativen Unterschied mehr gibt zwischen der ‚schicken‘ Popkultur der Beatles und Underground-Poeten und der ‚uncoolen‘ Trivialkultur. Dies zeigt sich dann noch deutlicher in *Michael*, der sich fast gänzlich aus dem Material von Fernsehsendungen speist, die in der Literatur im Gegensatz zum Film durchgehend als nicht kunstfähig angesehen wurden,⁶¹ also wenig Potential zur ‚Coolness‘ hatten. Breicha trifft daher einen wahren Punkt, wenn er die *Konsequenz* des ‚Durchpopisierens‘ betont, Jelinek hat gegenüber dieser Art von „Müll“ viel weniger Berührungängste als ihre Kollegen Brinkmann oder auch Handke, dessen lyrisches Hitparaden-Readymade bezeichnenderweise nicht die deutsche oder die österreichische, sondern die exotische japanische Hitparade wiedergibt.⁶² In der *manuskripte*-Debatte von 1969 wirft Jelinek (gemeinsam mit Wilhelm Zobl) Handke seinen Hang zur Klassizität vor,⁶³ wie Handkes ‚Pop-Literatur‘ sich in der Tat dem Populärem in Form amerikanischer (Rock-)musik und Filmen sehr stark im Interesse eines modernistischen

⁵⁷ Brinkmann, *Film in Worten*, S. 231.

⁵⁸ Brinkmann, Rolf Dieter /Rygulla, Ralf Rainer (Hg.): *Nachbemerkung der Herausgeber*. In: dies. (Hg.): ACID. Neue amerikanische Szene. Frankfurt am Main: März bei Zweitausendeins o.J., S. 417-418, hier S. 417.

⁵⁹ Schäfer, S.X. Vgl. auch Schäfer, *Pop-Literatur*, S. 118: Standen sich ‚Hoch-‘ und ‚Trivialkultur‘ zuvor als unvereinbare Widersacher gegenüber, so gerieten sie gegen die Angriff des Pop gemeinsam auf die ‚Verliererseite‘.

⁶⁰ Langhammer, *Fernsehen*, S. 193.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 187.

⁶² Handke, Peter: *Die japanische Hitparade vom 25. Mai 1968*. In: ders.: Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 78-80.

⁶³ Jelinek, Elfriede / Zobl, Wilhelm: *Offener Brief an Alfred Kolleritsch und Peter Handke*. In: *manuskripte 9* (1969), H. 27, S. 3-4, hier S. 3: „Wir glauben Dir übrigens gerne, daß Du von Schiller mehr verstehst als von jenen Theorien, die in diesem Jahrhundert der kapitalistischen Gesellschaft mehr Schaden zufügten als Du dies mit all Deinen Arbeiten je könntest.“

Literaturbegriffs bedient. „Der Autor sieht in den standardisierten Produkten der amerikanischen Unterhaltungsindustrie [...] eine Möglichkeit sie durch den Bruch mit den Erwartungshaltungen zu erweitern und so in sein literarisches Schaffen zu integrieren.“⁶⁴ Die Poetik der Entautomatisierung in der Tradition der modernen ‚hohen‘ Literatur lässt aber die Eigenheiten des bearbeiteten Gegenstand zweitrangig werden werden, weshalb man ihn daher auch beliebig manipulieren, ja neu erfinden kann (so z.B. im Fall von *Der Text des rhythm-and-blues*). Vor diesem Hintergrund ist es sprechend, wenn Jelineks *Lockvögel* auf der Zitatebene die amerikanische Pop-Avantgarde mit der deutschsprachigen populären (Volks-)Kultur zusammenschneidet, wie schon auf der Ebene der Namen deutlich wird:

john & paul die schelme machten george & ringo den platz an der sonne streitig. ich heisse helmut sagte otto ungewohnt höflich [...] die dicke wirtin schenkt einen dreifachen enzian ein sie schwebt als fesselballon über dem eisberg der einmal die ganze steiermark war.⁶⁵

Jelineks Roman integriert bruchlos deutschsprachige Schlagersänger (Heintje, Rex Gildo), Serienschau spieler, Quizsendungen, Nesthäkchenromane, die amerikanische Underground-Avantgarde und Pop-Musik.⁶⁶ Was zunächst als Prinzip des *cut up* einer Logik des Bruchs zu folgen scheint, lässt sich auch als Ästhetik des Gleich(mach)en(s) lesen: Das Zusammenbringen von divergierenden Kontexten und Kulturbereichen unterschiedlicher Dignität entzieht ihnen ihre Differenzqualität und behauptet ihre kulturelle Gleichwertigkeit.

Betreibt Jelinek also eine Art poetologische Mythendekonstruktion in Hinblick auf die Pop-Ästhetik? Wie gezeigt wurde, verfolgt sie zumindest die Ambition, die blinden Flecken der Pop-Kunst aufzudecken, bzw. deren Defizite dort zu transzendieren, wo sie hinter den eigenen Ansprüchen zurückbleiben. Dies muss aber nicht als ein *gegen* gelesen werden, vielmehr kann es geradezu gegenteilig als eine besonders konsequente Durchführung des Pop-Programms interpretiert werden. Gerade in dieser Ambivalenz erfüllt Jelinek mustergültig den Anspruch der Popliteratur, wie ihn Brinkmann programmatisch formuliert: der „allgemeine[]

⁶⁴ Seiler, *Abschreiben*, S. 199.

⁶⁵ Jelinek, *Lockvögel*, S. 23.

⁶⁶ Udo Jürgens widmet Jelinek bekanntermaßen einen eigenen Aufsatz: Jelinek, Elfriede: *udo zeigt wie schön diese welt ist wenn wir sie mit kinderaugen sehen. untersuchungen zu udo jürgens liedtexten*. In: dies. / Zellwacker, Ferdinand / Zobl, Wilhelm: *Materialien zur Musiksoziologie*. München, Wien: Jugend & Volk 1972, S. 7-14; Sigrid Schmid- Bortenschlager meint, in Jelineks Roman würden einer „positiv konnotierten „Popkultur“ [...] Stars der kleinbürgerlichen Welt [...] ironisierend gegenübergestellt; hingegen besteht das Bemerkenswerte des Romans gerade darin, zwischen diesen Bereichen keine Wertungsunterschiede vorzunehmen. Beide sind gleichermaßen Abkömmlinge der Welt der ‚Trivialmythen‘. Schmid-Bortenschlager, Sigrid: *Gewalt zeugt Gewalt zeugt Literatur... „wir sind lockvögel, baby!“ und andere frühe Prosa*. In: Christa Gürtler (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main 1990, S. 30-43. S.34.

Stil“ des Pop bestehe in einer „Sensibilität, die den schöpferischen Produkten jeder Kunstart [...] die billigen gedanklichen Alternativen verweigert“.⁶⁷ Auch Jelineks Literatur partizipiert an der Auflösung solcher einfachen Dichotomien.

⁶⁷ Brinkmann, Angriff, S.71.