

Roberto Nicoli

STILENTWICKLUNG IM THEATER ELFRIEDE JELINEKS

1. Zum Sprachtheater Elfriede Jelineks

„Ich will kein Theater, ich will ein anderes Theater, ich mache es sehr sprachzentriert. [...] Es wird dem Theater immer wieder verlangt lebende Menschen, die einen Charakter haben und differenziert sind. Aber das interessiert mich nicht am Theater“:¹ Diese Aussage der Autorin fasst einige der charakteristischen Zeichen zusammen, die die programmatische Ausrichtung ihres Theaters prägen. Die Schriftstellerin weist die Idee eines Theaters als Ort der vorgetäuschten Tiefe entschlossen zurück, wo ein Mensch versucht, die Rolle eines anderen Menschen zu spielen.² Sie vertritt einen radikalen Ansatz, der ihr Theaterkonzept von der Auffassung anderer Autoren stark distanziert: „Den Wunsch, Leben zu erzeugen auf dem Theater, der fast alle Schriftsteller angezogen hat, lehne ich ab. Ich will genau das Entgegengesetzte: Unbelebtes erzeugen. Ich will dem Theater das Leben austreiben. Ich will kein Theater“.³ Hinzu kommt, dass Elfriede Jelinek in ihrer Theaterproduktion nicht so sehr an dem Ergebnis interessiert ist, sondern eher an den Vorgängen und Dynamiken, die dadurch zustande gebracht werden: „Das Theater erwacht zum Leben, sagt man bei besonders gelungenen Aufführungen, bei mir wird Leben verbraucht, vielleicht völlig sinnlos [...]. Und nicht, was übrigbleibt, interessiert mich, sondern der Verbrauch an sich“.⁴

Die Theaterstücke Elfriede Jelineks weisen einen „Versuchsscharakter im Sinne der experimentellen Anordnung“⁵ auf und streben nach einer innovativen Ästhetik, die durch die „andere Sicht der Frau“ in der Lage ist, Geschichte, Rollenbestimmungen, Sprache und das Theater selbst neu zu repräsentieren.⁶ Darüber hinaus verwendet die Schriftstellerin die Mittel der Sprach- und Ideologiekritik auch um Texte zu erfassen, die den Charakter einer Sprachsatire besitzen: „Sie verwendet Verfremdungstechniken, durch welche entlehnte Zitate auf der phonischen, semantischen und syntaktischen Ebene entstellt werden. Diese Entstellungen ermöglichen die Wahrnehmung semantischer Vieldeutigkeiten, verdeckter Sinnbezüge und versteckter ideologischer Gehalte“.⁷ Das Theater Elfriede Jelineks, bei dem die Sprache die allgegenwärtige Protagonistin ist, zeichnet sich insbesondere durch Polemik, Exzess, starke Kontraste, Typisierung der Gestalten, Sprachbearbeitung und Medienkritik aus; die psychologische Analyse spielt hingegen absichtlich keine Rolle.⁸

Die Schauspieler imitieren in der Tat keine individuellen Charakterzüge und die dramatischen Gestalten werden bloß als „aufgezogene Spielpuppen“ verstanden, welche

¹ So Elfriede Jelinek im Gespräch. Vgl. Caruzzi, Renata: *Il potere delle parole. Note su Elias Canetti e Elfriede Jelinek*. In: Svandrlik, Rita (Hg.): *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*. Florenz: Firenze University Press 2008, S. 96.

² Vgl. Perrone Capano, Lucia: *Superfici linguistiche e visive: i testi per un 'altro teatro' di Elfriede Jelinek*. Ebd., S. 105.

³ Jelinek, Elfriede: *Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater*. In: *Theater heute*, 8, S. 31.

⁴ Jelinek, Elfriede: *Es ist Sprechen und aus. Grußbotschaft von Elfriede Jelinek zum 125-Jahr-Jubiläum des Hauses am Ring*. http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/Jelinek-Elfriede_Es-ist-sprechen-und-aus_Grussbotschaft_FIN.pdf, (09.08.2014), (=Webseite des Burgtheaters).

⁵ Nyssen, Ute: *Nachwort*. In: Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, S. 268.

⁶ Heyer, Petra: *Von Verklärern und Spielverderbern: Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks*. Frankfurt am Main: Lang 2001, S. 12.

⁷ Ebd., S. 177.

⁸ Vgl. Svandrlik, Rita: *Nora se ne va e finisce in fabbrica*. In: *Leggendaria* 58-59 (2006), S. 33.

„kein Eigengewicht bekommen und insofern kein subtiles Eigenleben und keine Seele gewinnen können“.⁹ Außerdem sprechen die Schauspieler eigentlich nicht, sondern sie verkörpern die Sprache selbst, mit der die Autorin ihre eigenen Gedanken zum Ausdruck bringt. Auf der Bühne werden die Figuren nicht als Charaktere dargestellt, sondern lediglich als Typen gezeigt, und solche Typisierung schließt das Einfühlen der Schauspieler in die Figuren sowie die Identifikation des Publikums mit ihnen aus. Die Gestalten werden antipsychologisch dargestellt und werden als Sprachflächen konzipiert, die vorgegebenes Sprach- und Textmaterial rezitieren, das in den Text montiert ist.¹⁰ Sie werden also im Großen und Ganzen auf die Funktion des Sprechens beschränkt und sie sind lediglich durch ein stets polylogisches und intertextuelles Sprechen hörbar, das ihnen aber jede intentionale Subjektivität wegnimmt. Auf der Bühne ist dementsprechend eine Art Stimmengewirr zu hören,¹¹ ein völliges Durcheinander, bei dem alle Ordnung aufgelöst wird: „Figuren treten auf, ich habe sie mir nicht ausgedacht, bei mir muß immer ein anderer sie erschaffen, ein Regisseur, eine Regisseurin, ich gebe nur mein Chaos her, meine beliebigen Erfindungen, ziemlich ungeordnet, nicht einmal Wichtiges wird von Unwichtigem getrennt“.¹²

Elfriede Jelinek bekennt sich zudem zu einer satirischen Sprachverwendung, die vom Blickpunkt der Rezipienten als verfremdend wahrgenommen werden soll und die ihnen ermöglichen soll, Beziehungen zur Wirklichkeit herzustellen. Dabei macht die Schriftstellerin von einem ästhetischen Verfahren Gebrauch, das auf die Destruktion eingebürgerter, vorgeprägter Denk- und Wortmuster auf semantischer, syntaktischer sowie phonologischer Ebene setzt.¹³ Ihre Sprach- und Ideologiekritik kommt mittels verformender Sprachverwendungen wie Ironie, Wortspielereien und Erzählkommentare zum Ausdruck und dient hauptsächlich dazu, sprachliche Strukturen, verdeckte ideologische Gehalte und vermeintlich feststehende Sinnzusammenhänge offenzulegen. Eine andere Eigenschaft der Sprache Elfriede Jelineks stellt deren ausgeprägte Musikalität dar. Dies kann als eine Stärke betrachtet werden und hat unter anderem mit ihrer musikalischen Ausbildung am Wiener Konservatorium zu tun, wie sie selbst in einem Interview gestanden hat: „Meine Stärke liegt in der Leidenschaft, mit der ich meine Themen angehe, sozusagen im leidenschaftlichen Impetus. Dann ist da noch meine Musikalität, die ich durch mein Musikstudium erworben habe, eine Art kompositorische Spracharbeit“.¹⁴ Dieser spielerische Umgang mit dem Klang basiert aber auf keinem harmonisch konzipierten Zusammenklingen von Worten und Sätzen, sondern auf einer „Diskontinuität des Präsentierens“, auf einem „dissonanten Verhältnis der

⁹ Von Hoff, Dagmar: *Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion*. In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1990, S. 114.

¹⁰ Vgl. Heyer, Petra: *Von Verklärern und Spielverderbern: Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks*, S. 299.

¹¹ Meurer, Petra: *Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke*. Berlin: LIT 2007 (= Literatur – Theater – Medien 3), S. 111.

¹² Jelinek, Elfriede: *Es ist Sprechen und aus. Grußbotschaft von Elfriede Jelinek zum 125-Jahr-Jubiläum des Hauses am Ring*.

¹³ Lehrner, Elfriede: *Die Beziehung der beiden Gegebenheiten „Satire und Sprache“ im Roman der Elfriede Jelinek: Eine Studie zur Sprache Elfriede Jelineks in „Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft“ (1972), „Die Ausgesperrten“ (1980) und „Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr“ (1985)*. Wien, Diss. 1994, S. 100.

¹⁴ Vgl. Meyer, Norbert: *Interview: Das Pilzgeflecht des Dichtens*. In: Die Presse, 9.10.2004.

eingesetzten Figuren zueinander“¹⁵. Die Autorin nutzt zwar einige musikalische Mechanismen in der Textgestaltung aus, aber nicht um eine Art Melodie zu schaffen, sondern um Kontraste hervorzuheben und bestimmte Aspekte, die sie für besonders bedeutend hält, mit einem hämmernden Ton zu schildern.

Indem Elfriede Jelinek gegen das Theater und für ein anderes Theater schreibt, verfasst sie Texte, die dem Theater die Möglichkeit bieten, als „Schaubühne“ wieder aufzublühen und somit den visuellen und akustischen Raum zu verschaffen, nach dem die Stimmen der einzigen dramatischen Figuren streben. Dies erfolgt dank der Materialität und der Musikalität der Sprache, dank der Polyphonie einer Schreibweise, die man am besten laut lesen sollte, um die Melodie des Textes als Sprachkörper vibrieren zu lassen.¹⁶ Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Jelineksche Theater ein poetisches Theater ist, in dem die Sprache im Zentrum des Interesses steht und in dem auch die Persönlichkeit der Autorin eine unbestreitbar wichtige Rolle spielt: „Die Theaterwelt, in die Jelineks Texte von sich aus keine Aufnahme fordern, erweist sich so klein wie eh und je und weiß «Die Jelinek» ad hoc exakt zuzuordnen. Sie sei eine «Kassandra», eine Prophetin, ein Orakel“.¹⁷ Indem sie für ein „anderes“ Theater plädiert, öffnet sie neue theatralische Räume, die die Grenzen der dramatischen Kommunikation überwinden.¹⁸

2. Methodologische Grundlagen

Im vorigen Absatz haben wir gesehen, dass die Sprache in der Theaterproduktion Elfriede Jelineks eine zentrale Stellung einnimmt. Aus diesem Grund soll die Analyse jedes ihrer Werke die jeweiligen sprachlichen Merkmale aufmerksam in Betracht ziehen: „Kaum eine wie auch immer ausgerichtete Untersuchung Jelinekscher Texte kommt daher an der Sprache vorbei, weshalb auch aus vielen literatur- und theaterwissenschaftlichen Arbeiten wichtige Erkenntnisse für die linguostilistische Analyse zu entnehmen sind“.¹⁹ Bei unseren Betrachtungen werden wir uns dementsprechend auf die wichtigsten stilistischen Eigenschaften der ausgewählten Theaterstücke sorgfältig konzentrieren. Im Folgenden versuchen wir aber zunächst die Begriffe Stil und Stilistik sowie die zur Untersuchung notwendigen Komponenten näher zu definieren.

Heutzutage kann Stil im Allgemeinen als die Art und Weise bezeichnet werden, „wie bestimmte Gedanken, Gefühle und Willensäußerungen dem Gesprächspartner angeboten werden“.²⁰ In diesem Zusammenhang umfasst der Stil eines Textes alle sprachlichen Mittel, die dem Empfänger bestimmter Informationen dargeboten werden. Hier wird Stil also nicht als normativ wertenden Stilbegriff verstanden, „der Stil mit ‚gutem Stil‘ gleichsetzt“.²¹ Nach

¹⁵ Lehrner, Elfriede: *Die Beziehung der beiden Gegebenheiten „Satire und Sprache“ im Roman der Elfriede Jelinek: Eine Studie zur Sprache Elfriede Jelineks in „Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft“ (1972), „Die Ausgesperrten“ (1980) und „Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr“ (1985)*, S. 100.

¹⁶ Vgl. Perrone Capano, Lucia: *Superfici linguistiche e visive: i testi per un 'altro teatro' di Elfriede Jelinek*, S. 115.

¹⁷ Schlingensiefel, Christoph: *Unnobles Dynamit: Elfriede Jelinek*. In: Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 8.

¹⁸ Vgl. Meurer, Petra: *Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke*, S. 206.

¹⁹ Möseneder, Martina: *Sprache im Theater Elfriede Jelineks. Eine linguostilistische Untersuchung der Texte „Burgtheater“, „Stecken, Stab und Stangl“ und „Das Werk“*. Salzburg, Magisterarbeit 2007, S. 16.

²⁰ Vgl. Eroms, Hans Werner: *Stil und Stilistik. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008, S. 15.

²¹ Vgl. Nord, Christiane: *Textanalyse und Übersetzen*, 4., überarbeitete Vorlage. Tübingen: Julius Groos Verlag 2009, S. 93.

einem deskriptiven Ansatz kann Stil hingegen als „das auf paradigmatischer Opposition der Ausdrucksvarianten beruhende, syntagmatisch fassbare, effektive, einheitliche und je ausgewählte und unverwechselbare Merkmal von Sprache in je bestimmten Funktionsbereichen“²² definiert werden. Stil schließt dabei eine Reihe von formalen (grammatikalischen, lexikalischen, rhetorischen usw.) Eigenschaften ein, die die Schreibweise eines Autors, eines Werks, einer literarischen Gattung oder einer Zeitepoche bedeutsam ausprägen und die sich zum Teil aus einer bewussten Abweichung von der geläufigen Sprachverwendung ergeben.²³ Der letzte Punkt ist sehr wichtig in der Produktion Elfriede Jelineks, deren Stil sich durch eine unkonventionelle Sprachbenutzung und eine ausgeprägte Manipulierung bestehenden Sprachmaterials kennzeichnet.

Methodologisch unterscheidet Sowinski (sowie andere Autoren) bei der Stilanalyse zwischen einer makro- und einer mikrostilistischen Ebene, obwohl zwischen der beiden Kategorien keine starren Grenzen sondern fließenden Übergänge bestehen.²⁴ Bei der Makrostilistik werden Elemente in Betracht gezogen, die die Textgestaltung oberhalb der Wort- und Satzebene in gewissem Umfang beeinflussen. Meistens greifen solche Kategorien auf Wahlentscheidungen des Autors, die ihrerseits aus Konventionen, kommunikativen Absichten und persönlichen Neigungen abzuleiten sind. In makrostilistischer Hinsicht zeichnet sich die Spezifität der Texte durch Elemente wie etwa Unterschied zwischen mündlicher und schriftlicher Kommunikation, Interpunktion, Typografie und Graphostilistik.²⁵ Hinzu kommen die sogenannten Stilprinzipien (Grundsätze oder Zielvorstellungen, nach denen sich die Stilgestaltung richten sollte),²⁶ die Stilfärbungen (konnotative Zusatzbedeutungen einer Äußerung, die sich aufgrund der schicht-, herkunfts- oder frequenzabhängigen Verwendung in einem Text ergeben),²⁷ der Authentizitätsgrad, der Gattungsstil und die Erzählhaltung (engagierte Teilnahme, objektivierendes Erzählen oder ablehnende Distanzierung).²⁸ Auf der mikrostilistischen Ebene stehen der Satz, seine Komponenten und deren quantitative sowie qualitative Variationsmöglichkeiten im Zentrum des Interesses. Zu den Aspekten, mit denen man sich befassen muss, zählt man die Satzlänge, die Struktur der Perioden und ihre Zusammensetzung aus Hauptsätzen und Nebensätzen, die Wortstellung im Satz (die den geltenden syntaktischen Normen folgend oder abweichend davon als Stilmittel verwendet werden kann), die Auswahl der Satzarten (Aussagesätze, Wunschsätze, Ausrufesätze, Aufforderungsätze und Fragesätze), den Wortschatz und die rhetorischen Figuren – hierbei wird die von Hans-Werner Eroms vorgeschlagene Einteilung in Figuren des Ersatzes, Figuren der Hinzufügung, Gegensatzfiguren, Figuren der Auslassung und Figuren der Umstellung berücksichtigt.²⁹

Anhand dieser theoretischen und methodologischen Grundlagen werden wir im Folgenden drei Jelineksche Stücke analysieren, die in drei verschiedenen Phasen entstanden: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*

²² Eroms, Hans Werner: *Stil und Stilistik. Eine Einführung*, S. 39.

²³ Vgl. Colella, Gianluca: *Che cos'è la stilistica*. Rom, Carocci 2010, S. 11-12.

²⁴ Sowinski, Bernhard: *Stilistik*. Stuttgart: Metzler 1991, S. 91.

²⁵ Im Sinne von systematischer Beschreibung der stilistischen Funktionen spezifischer graphischer Elemente und graphischer Variationen wie etwa BinnenGroßschreibung und Binnen.interpunktion. Vgl. Dürscheid, Christa: *Einführung in die Schriftlinguistik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 220.

²⁶ Vgl. Sanders Liste von Stilprinzipien. Sanders, Willy: *Gutes Deutsch – besseres Deutsch. Praktische Stillehre der deutschen Gegenwartssprache*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986, S. 52.

²⁷ Definition und Verzeichnis der Stilfärbungen in Sowinski, Bernhard: *Stilistik*, S. 81.

²⁸ Ebd. S. 87-88.

²⁹ Vgl. Eroms, Hans Werner: *Stil und Stilistik. Eine Einführung*, S. 177-192.

(1979), *Totenauberg* (1991) und *Bambiland* (2003). Bei dieser Wahl ist aber nicht nur der Faktor Zeit ausschlaggebend, sondern auch die Tatsache, dass diese drei Werke beispielhaft für die Zentralität der Sprache und der Vielfalt der Textherstellungsverfahren in Jelineks Theater sind.

3. Stil in *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*

Für unsere Analyse ziehen wir als erstes Werk das Stück *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* in Betracht.³⁰ Der Text, der 1977 entstand, wurde 1979 veröffentlicht und stellt ein wichtiges Beispiel der frühen Theaterproduktion Elfriede Jelineks dar. In diesem Drama, wie auch bei *Clara S.* und *Krankheit oder Moderne Frauen*, wählt die Autorin bekannte Heldinnen als Hauptfiguren, die auf verschiedene Weisen den Stand der feministischen Reflexion in den Siebziger und Achtziger Jahre widerspiegeln sollen.³¹ Damit stellt sich das Theaterdebüt Jelineks im Zeichen einer politischen Theatertradition, die auf eine Schilderung gesellschaftlicher Bedingungen durch die Untersuchung des Verhältnisses zwischen Individuum und kollektivem Interesse abzielt.³² Außerdem kann dieser Text insofern als postdramatisch – im Sinne von „Drama nach dem Drama“ – berücksichtigt werden, als er auf zwei berühmten Stücken des Ibsenschen Theaters basiert und mittels Demystifizierung neu interpretiert. Der Doppelverweis auf den norwegischen Schriftsteller ist bereits im Titel ablesbar: Jelinek bezieht sich ausdrücklich auf die Werke *Nora oder Ein Puppenheim* (1879) und *Stützen der Gesellschaft* (1877).

Auf der makrostilistischen Ebene betrachten wir zunächst die von der Autorin ausgewählte Kommunikationsweise. Im Text sind zwei verschiedene Äußerungsformen vorhanden: Einerseits findet man beschreibende Szenenangaben, die typische Eigenschaften der geschriebenen Sprache aufweisen; andererseits besteht der Text vorwiegend aus Dialogen, die sich durch eine für die Bühnenaufführung taugliche Mündlichkeit auszeichnen. Unter anderem werden hierbei auch zahlreiche Interjektionen verwendet. Diese Mündlichkeit zeigt aber im Großen und Ganzen keine große Spontaneität: Die Sprache ist immer sehr gepflegt und Phänomene wie unvollständige Sätze, Wechsel im Satzbau und Korrekturen sind kaum bemerkbar. Zum Thema Dialogizität ist ferner hervorzuheben, dass oft trotz der äußerlichen Struktur kein regelrechtes „Miteinandersprechen“ stattfindet, sondern eher ein „Aneinandervorbeisprechen“³³ mit kleinen Monologen, die die Kommunikation zwischen den Gestalten eigentlich bloß simulieren. Was die Typographie angeht, sind keine besonderen Merkmale hervorzuheben: Die Szenenangaben setzen eine kursive Schrift ein, wie es bei Theatertexten üblich ist. Dasselbe gilt für die Interpunktion, die normgerecht verwendet wird.

³⁰ Jelinek, Elfriede: *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. In: dies., *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992.

³¹ Vgl. Von Hoff, Dagmar: *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften; Clara S.; Krankheit oder Moderne Frauen*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 131.

³² Vgl. Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Fink 2005, S. 13.

³³ Vgl. Fichtinger, Sabine: *Die Frauenfigur Nora – Opfer, Heldin und/oder Antiheldin ihrer Autoren?*, Wien, Dipl. 1991, S. 66.

Die Stilprinzipien, die die gedanklich-sprachliche Aussageweise Jelineks in diesem Stück charakterisieren, sind vor allem Angemessenheit (in Ton und Sache), Eindeutigkeit (etwa in der Schilderung wirtschaftlicher Mechanismen), Leichtverständlichkeit (dank der vorwiegenden Anwendung einer Alltagssprache), Eingängigkeit, Sachlichkeit, Knappheit (außer wenigen Ausnahmen sind die Einsätze relativ kurz), Anschaulichkeit und Lebendigkeit (dank dem lebhaften Rhythmus). In Bezug auf die semantisch-expressiven Stilfärbungen werden insbesondere vertrauliche, verhüllende, übertriebene, abwertende und spöttische Wendungen benutzt. Anders als in den meisten nachfolgenden Theaterstücken Elfriede Jelineks werden in puncto Gattungsstil die gattungsspezifischen Merkmale des dramatischen Genres allgemein betrachtet eingehalten. Zu finden sind nämlich herkömmliche Regieanweisungen, Dialogstrukturen und Figurenkonstellationen. Was den äußeren Textaufbau betrifft, sind keine traditionellen Aufzüge vorhanden, sondern das Stück ist nur in achtzehn nummerierten Szenen aufgeteilt. Spezifisch für die Jelineksche innovative Interpretierung der Gattung ist aber die Verwendung einer Collagentechnik, bei der vorgefertigtes, verschiedenartiges Sprachmaterial (Zitate aus Schriftstellern³⁴ und Politikern, Auszüge aus Zeitschriften, Radiosendungen, Finanzberichten usw.) zusammengebastelt wird.

Dieses Stück zeigt nur teilweise einen gewissen Authentizitätsgrad, etwa in der Schilderung der Arbeitsbedingungen und der unternehmerischen Spekulationen. An anderen Stellen, wie zum Beispiel wenn Nora als Domina die Geheimnisse des Ex-Ehemannes gestehen lässt, klingt die Situation und dementsprechend der Sprachgebrauch übertrieben und weniger glaubwürdig. Bezüglich der Erzählhaltung ist schließlich zu betonen, dass die Autorin in diesem Stück zwischen engagierter Anteilnahme (beispielsweise in der positiven Wertung der weiblichen Figur Eva) und ablehnender Distanzierung (durch Ironie, Skepsis, Übertreibung und Verzerrung ausgedrückt) schwankt.

Auf der mikrostilistischen Ebene betrachten wir als ersten Punkt die Satzlänge im Stück. Jelinek verwendet hier vor allem Sätze mittlerer Länge, die oft mit kurzen und sehr kurzen Sätzen alterniert werden. Damit erzielt die Autorin einen Kompromiss zwischen einer alltagsähnlichen Kommunikation und einer angemessenen Wiedergabe der Komplexität der dargestellten Welt. Längere Sätze kommen nur selten zum Vorschein; eine Ausnahme dazu bildet die Radiosendung, die ganz am Ende des Stücks zu finden ist. Dort werden im Gegenteil zahlreiche lange Sätze benutzt: Dies entspricht der fehlenden Dialogizität dieser spezifischen Textgattung, die collagenhaft im Drama eingebettet wird. Was die Struktur der Perioden anbelangt, sind meistens einfache Sätze oder zusammengesetzte Sätze, die aus einem Hauptsatz und einem Nebensatz bestehen, zu finden; komplexere Satzgefüge sind nicht häufig vorhanden. Dies ist wiederum mit dem dialogischen Muster verbunden, das den Text im Großen und Ganzen charakterisiert. Der Text neigt dazu, die mündliche Redeweise nachzuahmen: Diese erscheint aber mehr kontrolliert zu sein als spontan. Manchmal trifft man auf Unterbrechungen der Satzkonstruktion, wie zum Beispiel Appositionen, Parenthesen und vor allem Nachträge. Alles in allem weist die syntaktische Struktur eine gewisse Regelmäßigkeit und Ordentlichkeit auf; interessant sind aber eigene Passagen, in dem hingegen der Textaufbau fragmentarischer wird. In diesem Theaterstück folgt die Wortstellung meistens den geltenden syntaktischen Normen. Nur ausnahmsweise sind Abweichungen vom Standard zu verzeichnen. Darüber hinaus ist zu bemerken, dass die Autorin oft Objekte und adverbiale Ergänzungen im Vorfeld hervorhebt, damit diese Elemente eine größere Eindringlichkeit bekommen. Manchmal sind auch Beispiele von Verberststellung statt regelkonformer Verbzweitstellung in Aussagesätzen zu finden – mit

³⁴ Insbesondere aus Ibsen (s. o.), aber auch aus Wedekind, zum Beispiel.

oder ohne Subjekt: Das ist wiederum ein Merkmal der gesprochenen Sprache, die im Text imitiert wird. Bezüglich der Auswahl der Satzarten sind im Stück viele Aussagesätze vorhanden, die teilweise als Antworten auf die zahlreichen direkten Fragen gelten. Dies entspricht dem dialogischen Charakter des Werks. Verhältnismäßig findet man auch eine beträchtliche Anzahl von Ausrufesätzen, die dem Gesagten eine bestimmte Lebhaftigkeit verleihen. Zu finden sind auch einige Beispiele von Aufforderungssätzen: Interessant ist es zu bemerken, dass sie in einer ersten Phase von Nora ausgesprochen werden, wenn sie als Domina maskiert ist und zu einem späteren Zeitpunkt von Helmer verwendet werden. Unter einem gewissen Gesichtspunkt spiegelt also auch die Benutzung der Satzarten die Entwicklung der Figuren und die Handlung des Stücks wider: Die „Macht“ Noras enthüllt sich als vorläufige Illusion. Im Text tauchen auch ein paar rhetorische Fragen auf, die manchmal sogar von derselben sprechenden Instanz beantwortet werden, die sie formuliert hat: Das ist auch ein Mechanismus, der dazu beiträgt, den Text zu beleben.

Zum Thema Wortschatz stellt die Wortbildung einen ersten wichtigen Aspekt dar. Im Jelinekschen Text sind zahlreiche Komposita vorhanden, darunter auch Zusammenrückungen, die selten verwendet werden und Komposita, bei denen dasselbe Bestimmungswort mit verschiedenen Grundwörtern produktiv kombiniert wird. In puncto Affigierung sind einige Beispiele von Verkleinerungsformen zu beobachten, die vor allem von Frauenfiguren angewendet werden. In diesem Stück befinden sich außerdem ziemlich viele Wiederholungen, sowohl auf Wortebene als auch auf Satzebene. Synonyme und synonymische Ausdrücke sind auch manchmal zu finden, auffälliger ist aber die sehr starke Präsenz von Antonymen: Dies hat in gewissem Umfang mit der Tatsache zu tun, dass in diesem Text zahlreiche Kontraste und verschiedenartige Weltanschauungen vorgebracht werden. Das lexikalische Stilmittel spiegelt in diesem Fall den Textinhalt wider. In einigen Passagen werden auch Polysemie aufweisende Wörter benutzt, die auf die von der Autorin beliebte Sprachspielerei hinweisen. Trotz der vorwiegenden Konkretheit des Wortschatzes findet man im Text keine Toponyme und ähnliche Angaben, die dazu beitragen, die Handlung genau zu kontextualisieren. Ausschlaggebend ist dagegen die Genauigkeit in der Benutzung von Fachtermini und -ausdrücke aus der Wirtschaftswelt. In einer Textpassage sind auch ein Paar internationale Abkürzungen vorhanden, während im übrigen Text sehr wenige Internationalismen erscheinen. Fremdwörter sind im Allgemeinen auch selten zu finden, es gibt nur wenige Beispiele von englischen bzw. aus dem Englischen abgeleiteten Wörtern. Das hat unter anderem mit der Tatsache zu tun, dass das Stück in den Zwanziger Jahre spielt – zu einer Zeit also, als die englische Sprache noch nicht so international verbreitet war wie heute. In Bezug auf den Wortschatz ist schließlich zu betonen, dass die Wortwahl manchmal in Abhängigkeit von festen Formulierungen wie Redensarten und Sprichwörtern erfolgt: Auch dieses Merkmal zeugt von der sprachlichen Komplexität, Kreativität und Intertextualität, die das Jelineksche Stück kennzeichnet.

Was die rhetorischen Figuren angeht, sind vor allem Figuren des Ersatzes und der Hinzufügung zu finden. Bei der ersten Kategorie sind unheimlich viele Metaphern und metaphorische Formulierungen vorhanden: Man kann behaupten, dass die Metapher die meist verwendete rhetorische Figur dieses Stücks darstellt. Sehr zahlreich sind auch die expliziten Vergleiche sowie die Personifikationen von Gegenständen, Gefühlen und abstrakten Begriffen. Auch die Ironie und die Hyperbel spielen eine wichtige Rolle im Text; zu verzeichnen sind schließlich einige Instanzen von Periphrase bzw. Reformulierung und Understatement. Bei der zweiten Kategorie gibt es auch eine Figur, die deutlich häufiger als die anderen vorkommt, d. h. die Figur der Geminatio. Wie bereits oben angeführt, sind

Wiederholungen auf verschiedenen Ebenen und in verschiedenen Formen vorhanden: Durch diesen stilistischen Vorgang zielt die Schriftstellerin darauf ab, bestimmte Begriffe zu unterstreichen und eine gewisse Kohäsion im Text zu erzielen. Zu einem ähnlichen Zweck dient die Verwendung der rhetorischen Figur der Reduplicatio; beliebt ist von der Autorin auch die Figur der Enumeratio, bei der manchmal sehr lange Auflistungen vorkommen, sowie der Gebrauch von Parallelismen. Eine mindere Rolle nehmen hingegen die Paronomasie und die etymologische Figur ein. Anders als die ersten zwei Kategorien werden Gegensatzfiguren nicht in beträchtlichem Ausmaß angewendet. Gefunden können im Text nur wenige Beispiele von Chiasmen, Stabreimen und Endreimen werden. Dasselbe gilt auch für die Figuren der Auslassung: Mit der Ausnahme der Ellipsen sind Anakoluthe und Aposiopesen kaum zu finden. Was die Figuren der Umstellung betrifft, ist schließlich zu bemerken, dass vor allem rhetorische Fragen und Polysemie als Wortspiel vorhanden sind. Im Übrigen trifft man auf ein paar Beispiele von Parenthese, Correctio und Tabu. Alles in allem tragen die hier verwendeten Figuren der Umstellung dazu bei, den Text spielerischer, ironischer, dynamischer und lebendiger zu gestalten.

4. Stil in *Totenauberg*

Das zweite Werk, mit dem wir uns hier befassen, ist *Totenauberg*.³⁵ Das 1991 erschienene Buch ist gleichzeitig ein Stück für die Bühne und ein essayistischer Prosatext, der sich auf der malerischen Bergkulisse der Alpinrepublik mit äußerst brisanten Themen wie Emigration, Xenophobie, Umweltausnutzung und insbesondere nationalsozialistischer Ideologie und Holocaust auseinandersetzt. Das Stück untersucht wichtige politische und gesellschaftliche Fragen, indem es gegenwärtige Phänomene kritisch analysiert und Ikonen der deutschen Kulturgeschichte, d. h. Martin Heidegger und Hannah Arendt, zu Wort kommen lässt. Die philosophische Reflexion nimmt dementsprechend eine entscheidende Rolle im ganzen Textkonzept ein, wie die Autorin selber unterstreicht: „*Totenauberg* ist auch eine Abrechnung mit dem Versuch, ein Ich, ein Selbst zu sein, so wie mit der Amoralität dieser Philosophen des Faschismus, und ein letztes verzweifertes Plädoyer für ein moralisches Handeln im Sinne Kants“.³⁶ Was den Aufbau des Textes anbelangt, ist das Stück in verschiedene Teile klar gegliedert. Im ganzen Stück sind allgemeine Szenenanweisungen vorhanden, die insbesondere auf die Verwendung von Filmaufnahmen und auf die Charakterisierung der Hauptfiguren hinweisen. Die Angaben der Schriftstellerin sind nicht streng: Jelinek schlägt einfach einige Inszenierungsmöglichkeiten vor; dabei wirkt ihr Stil bereits im ersten Satz insofern ironisch und sprachspielerisch, als sie das Kompositum „Kameradenfrau“ statt „Kamerafrau“ benutzt.³⁷

Zwecks der makrostilistischen Analyse beschäftigen wir uns zuerst mit dem Verhältnis zwischen geschriebener und gesprochener Sprache im Text. Die Figurenreden, die theoretisch gedacht sind, um auf der Bühne mündlich aufgeführt zu werden, weisen keine Spontaneität auf. Ihre Gestaltung ist im Gegenteil von einer sorgfältigen Vorplanung und einer Komplexität geprägt, die typisch für die geschriebene Sprache sind. Es ist, als ob all das, was ausgesprochen wird, bis zum Detail einstudiert worden wäre. Die Reden zeigen keine

³⁵ Jelinek, Elfriede: *Totenauberg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

³⁶ So Jelinek in einem Interview mit R. Winter. Vgl. Winter, Riki: *Gespräch mit Elfriede Jelinek*. In: Bartsch, Kurt / Höfler, Günther (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz/Wien: Droschl 1991, S. 18.

³⁷ Jelinek, Elfriede: *Totenauberg*, S. 5.

Naivität oder Platttheit; das Argumentieren ist fein strukturiert und die Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Themen sind genau festgelegt. Hier trifft man auf kein zufälliges Bewusstseinsstrom, stattdessen finden wir eine figurative, manchmal sogar poetische Sprache. Trotz der fehlenden Spontaneität drücken sich die Gestalten oft mit einem ausgeprägten Pathos aus: Das sieht man etwa bei der häufigen Verwendung von Ausrufen und rhetorischen Fragen. Das stellt ein Merkmal dar, das hingegen typisch für die mündliche Kommunikation ist. In anderen Teilen dominiert dagegen ein Register, das eindeutig im Rahmen der geschriebenen Sprache einzustufen ist, z. B. wenn der alte Bauer mit einer dokumentarischen Genauigkeit die Geschichte des Zyklon B zusammenfasst. Auf jeden Fall kommunizieren die Figuren nicht miteinander, sondern sie stellen sich oft Fragen, die sie dann selber beantworten: Es findet also kein Dialog statt, sondern eine Reihe von Selbstgesprächen, bei denen jede Figur die eigene Position behält und keine regelrechte Entwicklung erlebt. Was die Typographie angeht, folgt der Text im Großen und Ganzen den Konventionen der Dramenform. Die oft langen und ausführlichen Regieangaben sind in kursiver Schrift, die monologischen Figurenreden in Rundschrift. Nur hier und da findet man großgeschriebene Wörter, die dazu dienen, bestimmte Begriffe stärker hervorzuheben.

Unter den Stilprinzipien, die im Allgemeinen für das Konzept von *Totenauberg* charakterisierend sind, zählt man Klarheit und Übersichtlichkeit (in den Darstellungen der jeweiligen Standpunkte), Genauigkeit und Anschaulichkeit (beim komplexen Argumentieren und bei den zahlreichen Details), Lebendigkeit und Farbigkeit (durch die leidenschaftlichen und manchmal beißenden Monologe). Was die semantisch-expressiven Stilfärbungen angeht, sind vor allem scherzhafte, verhüllende, gespreizte (d. h. unnatürlich gezielte), übertriebene, abwertende, spöttische und derbe Formulierungen zu finden. In Bezug auf den Gattungsstil weist das Stück eine Kombination von Merkmalen auf, die es besonders interessant machen. Einerseits werden bestimmte Eigenschaften des dramatischen Genres berücksichtigt (in puncto Einteilung in Akte, Szenenanweisungen, Personenreden usw.), andererseits sind typische Charakterzüge des essayistischen Schreibens (insbesondere bei der Argumentationsstruktur, der Pointiertheit der Aussagen, der Bildhaftigkeit der Sprache und der Bevorzugung von Reflexion statt Aktion) vorhanden. Alles in allem kann der Text als eine Zwischenform zwischen Drama und Essay definiert werden. Es kommt hinzu, dass das Stück durch die zahlreichen Verweise auf die Integration des Filmmediums eine ausgesprochen starke Intermedialität aufzeigt.

Zum Thema Authentizitätsgrad kann festgestellt werden, dass nur die Monologe der Frau und des alten Mannes eine gewisse Authentizität aufweisen: Das komplizierte Philosophieren dieser Figuren passt zu den historischen Persönlichkeiten, die sie darstellen (d. h. Hannah Arendt und Martin Heidegger). Die anderen Figuren zeichnen sich hingegen durch einen geringen Authentizitätsgrad aus: Es scheint ziemlich unwahrscheinlich, dass sich Gestalten wie die Gamsbärtler, die Sportler oder der alte Bauer auf die Art und Weise ausdrücken würden, auf die sie im Text zu Wort kommen. Die Figuren dienen eher als Vorwand, um bestimmte Themen mit Kreativität und kritischem Blick ans Licht zu bringen. Was die Erzählhaltung betrifft, ist schließlich zu bemerken, dass Jelinek in diesem Stück die Strategie der ablehnenden Distanzierung bevorzugt, indem sie sich oft der Mittel der Ironie, der Kritik und der Skepsis bedient. Ab und zu taucht auch eine Haltung auf, die zur engagierten Anteilnahme neigt, wenn zum Beispiel von den Schwierigkeiten der Emigranten oder dem Schicksal der Juden im zweiten Weltkrieg die Rede ist.

Auf der mikrostilistischen Ebene befassen wir uns zunächst mit der Satzlänge im Stück. Aus der Analyse ausgewählter Textpassagen ergibt sich kein homogenes Muster: Allgemein

gesehen kann aber festgestellt werden, dass die Autorin Sätze mittlerer Länge bevorzugt, die ziemlich oft mit kurzen Sätzen (die dem Text eine dramatischere Kraft verleihen) und weniger häufig mit langen Sätzen (die zur Intensivierung der Charakterisierungen und zur Informationshäufung in der Argumentierung beitragen) abgewechselt werden. Dieses Gemisch von verschiedenen Satzlängen spiegelt die hybride Natur des Textes wider, der zwar für die Bühne konzipiert wurde, aber auch essayistischen Ansprüchen gerecht wird. In Bezug auf den Periodenaufbau sind sehr verschiedene Strukturen vorhanden: Zu finden sind sehr kurze alleinstehende Hauptsätze, Kombinationen, die aus einem Hauptsatz und einem Nebensatz bestehen, sowie reichgegliederte Satzgefüge und Nebensätze, die vom Hauptsatz getrennt sind. Interessant ist es zu bemerken, dass manchmal Sätze vorkommen, die nur aus einem Wort bestehen oder bei denen das Subjekt oder das Prädikat ausgelassen werden. Insbesondere der Nominalstil stellt ein wiederkehrendes grammatikalisches Merkmal des Textes dar: Es ist, als ob die Autorin einige bedeutsame Bilder herauskristallisieren möchte, indem sie eine nüchterne Satzform verwendet, bei der konkrete Substantive einprägsam hervorgehoben werden. Die Bildhaftigkeit und die fragmentarische Natur dieser Satzform erinnern etwa an den Stil der Imagisten, die in ihren Gedichten gerade auf eine präzise Bildersprache und auf scharfen Ausdruck setzten. Darüber hinaus werden im Stück auch elliptische Formen benutzt, die dem Text mehr dramatische Spannung verleihen. Eine andere wichtige syntaktische Eigenschaft dieses Textes bildet das Vorhandensein von vielen Unterbrechungen der Satzkonstruktion, wie Prolepsen, Anakoluthe, Appositionen und vor allem Parenthesen und Nachträge: All diese Unterbrechungen deuten auf eine Satzstruktur hin, die nicht linear und harmonisch aufgebaut wird, sondern die die Komplexität und die Leidenschaft des Gedankens und der Argumentation widerspiegelt. In puncto Wortstellung werden im Großen und Ganzen den geltenden syntaktischen Normen gefolgt, nur selten sind abweichende Strukturen zu finden, bei denen z. B. die Sätze mehrere Ergänzungen vor dem Prädikat aufweisen. Was die Satzarten betrifft, sind Aussagesätze dominierend. Manchmal verwendet aber die Autorin auch Aufforderungssätze und Fragesätze; auffälliger ist aber die Benutzung von Ausrufesätzen, die sehr oft zum Vorschein kommen – als Interjektionen, alleinstehend oder in Ketten. Gebraucht werden auch Zwischenformen zwischen Fragen- und Ausrufesätzen. Im Endeffekt tragen alle diese Satzformen dazu bei, dem Text einige typische Züge der Mündlichkeit zu verleihen und ihn lebendiger und emotionaler zu machen.

Im Bereich Wortschatz ist es interessant hervorzuheben, dass die Autorin in diesem Text sehr viele unübliche bzw. kreative Komposita verwendet: Einige von diesen Zusammensetzungen stellen regelrechte Jelineksche Individualismen dar. Darüber hinaus muss unterstrichen werden, dass in *Totenauberg* sehr oft originelle bzw. okkasionelle Wortbildungen zu finden sind, bei denen ein Bindestrich zwischen den Bestandteilen gesetzt wird. Die Trennung der Komponenten bei den Komposita bildet tatsächlich eine morphologische Besonderheit dieses Stückes. In puncto Morphologie sei außerdem beobachtet, dass die Autorin des Öfteren den Vokal „e“ elidiert und die typisch österreichische Diminutivform mit dem Suffix „-erl“ verwendet. Im Text werden außerdem viele Wiederholungen und Antonyme benutzt: Das ist vor allem damit verbunden, dass das Stück überwiegend aufgrund thematischer Oppositionen konzipiert ist. Interessant ist es aber zu bemerken, dass das Stück Synonymverbe im Anfang- und Satzlussatz aufweist: In dieser Hinsicht zeigt der Text also eine kreisförmige Struktur aus. In diesem Werk sind ferner einige Beispiele von Homonymie und Polysemie vorhanden: Das ist ein erster Hinweis auf die Sprachspielerei, die diesen Text maßgeblich ausprägt. Was die Benutzung von Fachwortschatz angeht, sind ziemlich selten fachsprachliche Ausdrücke zu verzeichnen; die

findet man vor allem wenn der alte Bauer über Zyklon B spricht. Im Text sind zudem keine Akronyme zu finden, die sich auf bestimmte Fachbereiche beziehen. Wie gesagt konzentriert sich das Stück auf Aspekte der deutsch-österreichischen Geschichte und Gesellschaft: Dementsprechend sind viele einheimische Wörter und Realia vorhanden. Trotzdem werden hie und da auch fremde Wörter und Internationalismen eingesetzt. Was die Stilschichten anbelangt, findet man im Text eine Mischung von verschiedenen Registern (von salopp über umgangssprachlich bis hin zu gehoben und dichterisch) – manchmal sogar innerhalb desselben Satzes bzw. Absatzes. Der Wortschatz wirkt auf jeden Fall nie neutral, sondern er ist meistens stark ideologisch fixiert.

Die Verwendung von rhetorischen Figuren spielt eine zentrale Rolle in der Textgestaltung von *Totenauberg*. Im Rahmen der Figuren des Ersatzes finden wir zahlreiche Metaphern und Personifikationen: Diese beiden rhetorischen Figuren tragen dazu bei, eine bildhafte Ausdrucksweise zu schaffen, wie bereits bei einigen Wortschatzbereichen der Fall war. Hinzu kommen einige Beispiele von Ironie, Hyperbel und Antonomasie. Die weitaus allerwichtigste Figur des Ersatzes bildet aber in diesem Stück der explizite Vergleich, der in unzähligen Textpassagen benutzt wird. Betont sei unter anderem, dass sich das Tertium Comparationis in vielen Fällen auf Elemente der Natur bezieht. Die Figuren der Hinzufügung sind in diesem Text die produktivste Kategorie von rhetorischen Figuren. Insbesondere die Figur der Geminatio nimmt eine wichtige Rolle ein – auch in der Bildung von Komposita, Prädikaten und festen Wortverbindungen. Damit verleiht die Autorin der Text mehr Eindringlichkeit; dasselbe gilt für die Figur der Reduplicatio und die Figura etymologica. Dazu kommen zahlreiche Beispiele von Enumeratio und Parallelismen. Die meist verwendete Figur der Hinzufügung – und alles in allem die wichtigste rhetorische Figur des Stücks – ist aber die Paronomasie. Jelinek benutzt immer wieder Wörter, die eine geringfügige lautliche bzw. orthographische Abwandlung aber eine unterschiedliche Bedeutung voneinander aufweisen. Durch diese äußerst kreative Sprachspiele lässt die Autorin tatsächlich die Sprache zum Sprechen kommen; der Inhalt ist dementsprechend unauflöslich mit der Form verbunden. Und manchmal gewinnt die Form sogar die Oberhand über den Inhalt und die Sprache selbst wird zur regelrechten Protagonistin der Monologe. Ähnliches erfolgt auch bei der Verwendung von einigen Gegensatzfiguren, vor allem Alliterationen und Endreimen. Ferner lässt sich beobachten, dass an einigen Stellen mehrere Figuren (Reime, Paronomasien, Parallelismen usw.) kombiniert werden: Der Text zeigt in diesen Fällen eine erhebliche rhetorische Dichte. Darüber hinaus sind auch einige Beispiele von Oxymora und Synästhesien vorhanden. Von einigen Figuren der Auslassung war bereits oben bei der Beschreibung der syntaktischen Merkmale des Stückes die Rede (mit besonderem Bezug auf Anakoluthen und Ellipsen). Dasselbe gilt zum Teil auch für die Figuren der Umstellung (Polysemie als Wortspiel, rhetorische Frage). Ziemlich oft trifft man zudem auch auf die Figur der Correctio; auch hier sind Kombinationen – insbesondere mit Paronomasien – oft zu verzeichnen. Im Allgemeinen spielen aber diese zwei letzten Kategorien im Vergleich zu den anderen Figuren eine mindere Rolle.

5. Stil in *Bambiland*

Elfriede Jelinek hat sich schon immer mit politischen und gesellschaftlichen Phänomenen und Ereignissen auseinandergesetzt. Die Aufmerksamkeit der Autorin der Aktualität gegenüber betrifft nicht nur die österreichischen Geschehnisse, sondern

manchmal auch ausländische Kontexte, wie es beim Theaterstück *Bambiland* der Fall ist: „[the play], rather unusually for Jelinek, is not set against the background of Austria and its society“.³⁸ Der Text kann als die Geschichte eines Angriffes auf ein medial-ästhetisches System betrachtet werden und er erzählt den zweiten Irakkrieg aus der besonderen Perspektive der Videokameras sowie der Protagonisten der Invasion. Im Gegensatz zu traditionellen Theatertexten entfaltet Jelinek in diesem Werk „eine Vielzahl von Stimmen innerhalb von monologisch-chorischen – poly-logen – Textflächen [...], die die Auflösung einer diskursiv-regelhaften Dialog-Struktur von Theater bedeuten“.³⁹ Bei der Gestaltung des Stückes fällt nämlich auf, dass die meisten Konstituenten des Dramas beseitigt werden: Es ist sogar fragwürdig, ob es überhaupt noch im dramatischen Genre einzuordnen sei.⁴⁰ Hier fehlt eine regelrechte Handlung und es wird auf Sprechinstanzen in eigentlichem Sinne verzichtet. *Bambiland* mag also als einen Polylog definiert werden, bei dem verschiedenartige Stimmen, Bereiche und Themen durch Zitate, Montage und Collage zu einem organischen Text zusammengebastelt werden.

Bei der makrostilistischen Analyse kümmern wir uns auch hier zunächst um die Kommunikationsweise des Stückes im Sinne des Unterschieds zwischen mündlicher und schriftlicher Kommunikation. Selbstverständlich handelt es sich bei *Bambiland* um einen geschriebenen Text, dessen Entstehung einer sorgfältigen Planung unterlag. Das ist aber gleichzeitig ein Text, der für die Bühnenaufführung bestimmt ist und daher eine gewisse Spontaneität aufweist. Obwohl keine Dialoge vorhanden sind, tauchen in diesem Werk einige Merkmale auf, die typisch für die mündliche Kommunikation sind, wie etwa die Verwendung von umgangssprachlichen Wendungen, Wiederholungen, unvollständigen Sätzen, direkten Fragen, Interjektionen und persönlicher Anrede. Hinzu kommt, dass an einigen Stellen auch die Graphostilistik den Text in Richtung Mündlichkeit orientiert. Als typographische Besonderheit finden wir hauptsächlich eine in Großbuchstaben geschriebene Passage, bei der eine Art „Schrei-Effekt“ zustande kommt.

Was die Stilprinzipien angeht, finden wir in diesem Stück vorwiegend Klarheit, Übersichtlichkeit, Genauigkeit, Natürlichkeit, Anschaulichkeit, Lebendigkeit und Farbigkeit. Im Gegenteil werden Grundbegriffe wie zum Beispiel Angemessenheit, Eindeutigkeit, Vollständigkeit, Leichtverständlichkeit, Eingängigkeit, Sachlichkeit, Knappheit, Kürze, Mäßigkeit und Sparsamkeit von der Autorin nicht angewendet bzw. absichtlich abgelehnt. Die Farbigkeit der Sprache und die starke Konnotation in der Wortauswahl, die keineswegs neutral erfolgt, stellen außerdem ein Merkmal dar, das die Textgestaltung von *Bambiland* weitgehend kennzeichnet. In Bezug auf semantisch-expressive Stilfärbungen treten vor allem scherzhafte, verhüllende (im Sinne von euphemistischen Ausdrücken), übertriebene, abwertende, spöttische und derbe Wendungen sowie jede Menge Schimpfwörter auf. Wie oben bereits angedeutet, werden in puncto Gattungsstils die gattungsspezifischen Merkmale des dramatischen Genres im Großen und Ganzen verletzt, indem traditionelle Regieanweisungen, Dialogstrukturen und Figurenkonstellationen beseitigt werden. Dies gilt auch für den äußeren Textaufbau, der in der Regel an bestimmte Konventionen gebunden ist (bei Dramen an Akte und Aufzüge o. ä.): In unserem Fall besteht der Text lediglich aus

³⁸ Bandhauer, Andrea: *Ambiguity and Morality in Jelinek's Bambiland*. In: CLCWeb: Comparative Literature and Culture 12.4 (2010).

³⁹ Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens 2007, S. 230.

⁴⁰ Vgl. Pflüger, Maja Sibylle: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen/Basel: Francke 1996, S. 2.

unterschiedlich langen Absätzen. Des Weiteren kann das Stück auch nicht als einen regelrechten Monolog betrachtet werden: Wegen der internen Mehrstimmigkeit und der Verwendung der Collage-Technik ist es sinnvoll, den Text als „Polylog“ zu betrachten (s. o.).

Charakteristisch für dieses Stück ist auch der hohe Authentizitätsgrad, der durch die realitätsnahen Monologe und Zitate zu Stande gebracht wird. Mithilfe ihrer besonderen Redewiedergabe und zusammen mit anderen makrostilistischen Kategorien gelingt der Autorin, den Eindruck der Geschehensnähe und der Unmittelbarkeit zu vermitteln. Was die Erzählhaltung anbelangt, dominiert – neben einigen Instanzen von engagierter Teilnahme – die ablehnende Distanzierung, die mittels vorgespielder bzw. echter Entrüstung, Ironie, Satire, beißende Kritik, Übertreibung, Verzerrung, Karikatur und skeptischer Relativierung zum Ausdruck gebracht wird.

Auf der mikrostilistischen Ebene gehen wir zuerst auf die Satzlänge ein. In diesem Text bevorzugt die Autorin kurze und sehr kurze Sätze, denen aber manchmal überaus lange Sätze gegenüberstehen: Dadurch wird ein unregelmäßig dynamischer und fragmentarischer Rhythmus erzeugt. Bei den kurzen Sätzen ist ferner zu beobachten, dass in den meisten Fällen ein Nominalstil ausgewählt wird. Damit verbunden ist die Struktur der Perioden und ihre Zusammensetzung aus Hauptsätzen und Nebensätzen: Es lässt sich beobachten, dass die Autorin in den komplexeren Perioden viele Nebensätze benutzt (vor allem Relativsätze). Hinzu kommt die Verwendung von koordinierenden Konjunktionen, insbesondere „aber“, „und“, „doch“. Sehr oft treten auch direkte und indirekte Fragen auf, die teilweise – wie in einem Selbstgespräch – durch die Schriftstellerin beantwortet werden. Im Gegensatz zu diesen vielschichtigen Strukturen kommen auch viele Satzverkürzungen vor: Elliptische Formen tragen unter anderem dazu bei, dem Text mehr Spontaneität zu verleihen. Dasselbe gilt auch für Passagen, die syntaktische Strukturen aufweisen, die typisch für die gesprochene Sprache sind, wie zum Beispiel die Auslassung des Subjekts und die Inversion in Aussagesätzen. Zu solchem pseudomündlichen Stil gehören auch Unterbrechungen der Satzkonstruktion, wie Prolepsen, Anakoluthe, Appositionen, Parenthesen und Nachträge. Diese stilistischen Mittel helfen unter anderem mit, einen unmittelbaren und instinktmäßigen Stil zu schaffen. Bei der Wortstellung wird in *Bambiland* meistens ein regelkonformes Muster benutzt. Es ist aber zu beobachten, dass Jelinek oft Objekte und adverbiale Aussagen ins Vorfeld stellt, während das Subjekt nach dem Prädikatsverb im Nachfeld folgt: Mit dieser Technik kann sie bestimmte Gedanken und Begriffe betonen. Des Weiteren ist zu hervorheben, dass manchmal bei Jelinek Personalpronomina mit Subjektfunktion (oder auch andere Satzteile) zusammen mit dem Objektpronomen „es“ fusioniert werden. Was die Auswahl der Satzarten anbelangt, dominieren die Aussagesätze, obschon auch Fragesätze ziemlich oft vorkommen. Manchmal sind sogar Aneinanderreihungen von Fragen vorhanden, die absichtlich provokatorisch wirken. Zu finden sind manchmal auch rhetorische Fragen, die den Leser bzw. Zuschauer direkt ansprechen, und Bestätigungsfragen, die aber kein Fragezeichen aufweisen. Ausrufesätze sind auch vorhanden, aber sie kommen weniger häufig vor. Im Text sind auch Aufforderungssätze zu finden, die wiederum darauf abzielen, einen direkten Kontakt mit dem Publikum zu schaffen und dessen Aufmerksamkeit zu erwecken. Manchmal handelt es sich dabei um eingelagerte Aufforderungssätze, die mitten im Satz eingebettet werden.

In puncto Wortschatz sind in *Bambiland* sehr viele Komposita zu finden, sowohl bei den Nomen als auch bei den Adjektiven. Es ist interessant zu bemerken, dass die Autorin oft auch innovative Ableitungen, Neologismen, Individualismen und Zusammenrückungen verwendet. Obwohl sich das Stück durch unendlich viele Wiederholungen kennzeichnet, sind

im Text auch einige Synonyme und vor allem zahlreiche Antonyme zu finden. Solche Oppositionswörter werden häufig benutzt, um Parallelismen zu entwickeln und Kontraste effektiv zum Ausdruck zu bringen. Im Text sind auch Wörter vorhanden, die verschiedene Bedeutungen besitzen und die im Rahmen derselben Passage in Bezug auf verschiedene Begriffe verwendet werden. Diese lautgleichen aber bedeutungsverschiedenen Wörter werden vor allem zu Wortspielen herangezogen. Der Wortschatz zeichnet sich darüber hinaus für seine Konkretheit aus: Obschon auch allgemeine Überlegungen zu den verschiedenen Themen zu verzeichnen sind, wird in den meisten Fällen auf konkrete Objekte und Tatsachen verwiesen, die im Detail beschrieben werden. Hinzu kommt, dass die Ereignisse fast immer genau kontextualisiert werden: Dazu trägt auch die Verwendung von Toponymen bei. Diese Konkretheit bzw. Genauigkeit findet man auch bei der Bezeichnung der Waffen und der technischen Mittel, die im Irak-Krieg angewendet werden. Meistens handelt es sich um Fachtermini und fachsprachliche Zusammensetzungen, die zum militärischen Bereich gehören. In diesem Zusammenhang kommen auch Akronyme vor: Einige von ihnen werden verdeutlicht bzw. erläutert. In den Beschreibungen werden auch Maßeinheiten angegeben: Dies deutet wiederum auf die Absicht der Autorin, den Text durch Ausführlichkeit und Sachlichkeit charakterisieren zu wollen. Als sarkastisch erweist sich an manchen Stellen dagegen die Benutzung einer Art Wirtschaftssprache, die normalerweise in der Unternehmenskommunikation üblich ist. Was den Gebrauch von Fremdwörtern angeht, kann man die Dominanz der englischen Sprache beobachten. Dies hat nicht nur mit der Rolle als Lingua franca zu tun, die das Englische in den letzten Jahrzehnten eingenommen hat, sondern auch damit, dass sich dieser Text insbesondere mit dem Eingriff englischer und amerikanischer Truppen sowie mit dem Einfluss der angelsächsischen Medien auseinandersetzt. Fremdwörter sind vor allem bei technischen Ausdrücken zu finden, aber es sind auch ganze Sätze auf Englisch vorhanden. Ab und zu treten auch Internationalismen auf; das Pendant zu diesen Phänomenen stellt die Verwendung von einigen regionalen Varianten, wie etwa dem Verb tun als Modalverb und dem vorangestellten Genitiv.

Zum Thema rhetorische Figuren finden wir bei den Figuren des Ersatzes einige Metaphern und metaphorische Formulierungen sowie zahlreiche explizite Vergleiche. Damit verbunden ist das Vorhandensein einiger Allegorien und Personifikationen: Gegenstände werden somit manchmal zu regelrechten Darstellern dieses Werks. Diese Personifikationen lösen teilweise einen ironischen Effekt aus; Ironie zählt in der Tat zu den Ersatzfiguren, die den Text prägen. Auch durch die Verwendung von Litotes und von Hyperbeln wird eine ähnliche Wirkung erzielt. In diesem Zusammenhang sind weiterhin Sprichwörter, Zitate und Phraseologismen zu nennen. Andere Figuren des Ersatzes wie das Understatement, die Periphrase, die Synekdoche und die Antonomasie kommen zwar vor, aber sie spielen eine mindere Rolle. Was die Figuren der Hinzufügung angeht, dominiert zweifellos die Stilfigur der Geminatio. Die Wiederholungen erfolgen auf verschiedenen Ebenen und präsentieren sich in verschiedenen Formen: innerhalb des Wortes selbst, asyndetisch oder durch Kommata und andere Konjunktionen im selben Satz verbunden oder sogar Seiten weit entfernt. In diesem letzten Fall wird eine starke inhaltliche Kohäsion erzeugt. Alle diese Wiederholungen verleihen dem Text eine bestimmte Ausdrucksverstärkung und einen hämmernden Rhythmus. Ähnliches gilt auch für die ebenfalls häufig gebrauchte Figur der Reduplicatio. Ferner verwendet die Autorin oft auch die Stilfigur der Paronomasie, wie bereits in *Totenauberg* der Fall war. Zu den Figuren der Hinzufügung, die dieses Stück ausprägen, zählt auch die der Enumeratio, manchmal mit Klimax gepaart. Auf syntaktischer Ebene finden wir darüber hinaus zahlreiche Parallelismen (in einigen Fällen in Kombination

mit der Enumeratio). Gegensatzfiguren kommen im Text nicht so häufig vor: Zu finden sind nur wenige Beispiele von Oxymora und Chiasmen. Eine Ausnahme dazu stellen die phonetischen Stilfiguren des Endreims und vor allem des Stabreims. Die Figuren der Auslassung kommen nicht oft vor, abgesehen von den Ellipsen. Zu den hier verwendeten Figuren der Umstellung zählen Prolepse, Parenthese, Polysemie als Wortspiel, rhetorische Frage, Anastrophe (die dem Text einen poetischen Reiz verleiht), Tabu (mit einer Strategie des Schweigens, die bei dem sonst immer offenen, unbefangenen und expliziten Textstil besonders auffällt) und vor allem Correctio (mit Verbesserungen der eigenen Aussagen, die auf die Relativität und Unbeständigkeit der Meinungen und der Wirklichkeit hindeuten).

6. Zur stilistischen Evolution des Jelinekschen Theaters

Aus den oben präsentierten Analysen lassen sich einige Tendenzen beobachten, die die Stilentwicklung des Jelinekschen Theaters charakterisieren. Zunächst sei darauf hingewiesen, dass, obwohl die Autorin bestimmte Textherstellungsverfahren bevorzugt, jedes Theaterstück eigenständig konzipiert ist und jeweils verschiedene thematische, kompositorische und stilistische Eigenschaften besitzt. In den hier ausgewählten Texten beschäftigt sich die Autorin zum Beispiel mit dem Feminismus und der Rolle der Frau in der Gesellschaft mittels der Demystifizierung tradierter Dialogformen, mit der Vergangenheitsbewältigung durch eine philosophisch anmutende Sprachspielerei und mit der heutigen Weltpolitik mittels einer Art Parodie des Embedded-Journalismus. Es ist aber zu bemerken, dass die Texte zu einer allmählichen Auflösung der herkömmlichen Theaterformen tendieren: Während in *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* noch konventionelle Szenen, Figurenkonstellationen und Dialoge zu finden sind, tendieren in *Totenauberg* die weitschweifende Dialoge zur Monologizität und in *Bambiland* sind irgendwelche Einteilungen, Gestalten und Dialoge überhaupt nicht vorhanden. Hinzu kommt, dass die Werke einen Hang zu einer steigenden Hybridisierung der literarischen Gattungen und einer zunehmenden Intermedialität zeigen.

Auf der makrostilistischen Ebene lässt sich zuerst feststellen, dass die Stücke trotz der progressiven Beseitigung der dialogischen Struktur immer mehr Spontaneität aufweisen. Die Texte gewinnen außerdem an Leidenschaft und Pathos: Dazu trägt auch die strategischere Rolle, die die Typographie und die Graphostilistik im Laufe der Zeit einnehmen. In puncto Stilprinzipien behalten die Sprechinstanzen immer eine gewisse Lebendigkeit und Farbigkeit, aber sie büßen allmählich an Eindeutigkeit und Leichtverständlichkeit ein: Die Texte sind durch eine zunehmende Komplexität gekennzeichnet, die größere Schwierigkeiten für die Leserschaft bereiten. Was die Stilfärbungen angeht, bedient sich die Autorin immer mehr von abwertenden und derben Formulierungen sowie von Schimpfwörtern. Zusammen mit der Erzählhaltung, die immer deutlicher zur ablehnenden Distanzierung neigt, stellt sich dieser Aspekt als symptomatisch für den steigenden Pessimismus der Schriftstellerin. Es ist ferner hervorzuheben, dass der Authentizitätsgrad der Stücke im Allgemeinen höher wird: Damit wird unter anderem eine Verstärkung der Gegenwartsbezogenheit erzielt.

In mikrostilistischer Hinsicht soll zunächst betont werden, dass aus den vorwiegenden Sätze mittlerer Länge der früheren Stücke zu einer Alternanz zwischen kurzen bzw. sehr kurzen und langen bzw. sehr langen Sätzen gewechselt wird: Dadurch kommt es zu einer ausgeprägten Dynamisierung und Fragmentierung des Rhythmus. Auch der Periodenbau wird immer komplexer und weist eine bedeutsamere Anzahl von Unterbrechungen der

Satzkonstruktion auf. Der zunehmende Gebrauch von Ausrufe- und Aufforderungssätzen deutet zudem auf den Versuch hin, den Texten mehr Emotionalität zu verleihen und einen engeren Kontakt mit dem Publikum zu erreichen. Zum Thema Wortschatz beobachtet man eine steigende Kreativität bei der Kompositabildung sowie eine wachsende Konkretheit im Ausdruck – damit ist auch die häufigere Verwendung von Fachtermini aus verschiedenen Bereichen verbunden. Im Laufe der Jahrzehnte tendiert die Autorin außerdem dazu, mehr englische Wörter und Internationalismen zu benutzen. In Bezug auf die rhetorischen Figuren dominieren in allen Phasen die Figuren des Ersatzes (insbesondere die Metapher und der explizite Vergleich) und der Hinzufügung (insbesondere die Geminatio), obgleich die Gegensatzfiguren in *Totenauberg* und die Figuren der Umstellung in *Bambiland* auch eine wichtige Rolle spielen. Hinzu sei bemerkt, dass die Figur der Paronomasie und andere Sprachspiele immer größere Bedeutung gewinnen: Das ist auch ein Anzeichen dafür, dass Jelineks Theater immer mehr zu einem „Sprachtheater“ geworden ist.