

Elfriede Jelinek: „Es ist Sprechen und aus“
Interdisziplinärer Workshop für NachwuchswissenschaftlerInnen
30.-31.10.2014
Universität Wien

Sanna Schulte, M.A.
Institut für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft
der RWTH Aachen University
Eilfschornsteinstraße 15
52062 Aachen
s.schulte@germlit.rwth-aachen.de

Die verbannte und befreite Stimme im Schattenreich – Zur mehrdimensionalen und intertextuellen Konzeption von Elfriede Jelineks *Schatten (Eurydike sagt)*

„Wahr spricht, wer Schatten spricht.“
(Paul Celan: *Sprich auch Du*)

I

Elfriede Jelinek schreibt mit dem Theaterstück *Schatten (Eurydike sagt)* den Mythos von Orpheus und Eurydike um und nimmt dabei einen weitreichenden Perspektivwechsel vor. Nicht Orpheus, der namentlich nicht genannt wird, sondern Eurydike steht im Zentrum des Stücks und in einem wütenden Monolog schildert sie aus ihrem Blickwinkel die Geschichte vom misslingenden Versuch ihres Mannes, seine Frau aus dem Schattenreich zurückzuholen. Der Orpheus-Stoff, der in der Literaturgeschichte viele Bearbeitungen und Aktualisierungen erfahren und seine Modernität wiederholt unter Beweis gestellt hat, bietet sich hier noch einmal gänzlich verwandelt dar. Es stellt sich die Frage, welche Erkenntnisse mit dem Perspektivwechsel verbunden sind und der Figur der Eurydike zugeschrieben werden können. Wie sieht eine weibliche Perspektive auf die Geschichte von Orpheus und Eurydike aus und inwiefern eignet sich der Stoff für eine feministisch orientierte Umdeutung?

II

Der Abstieg in die Unterwelt kann ein Erkenntnisgewinn sein. Cesare Pavese gestaltet seinen aus der Unterwelt zurückgekehrten Orpheus in seinen *Gesprächen mit Leuko* als einen an dem Wissen um den Tod Leidenden, er weist dieses Leben im Wissen um den Tod als notwendige

Bedingung des Schreibens nach 1945 aus.¹ Pavese's Orpheus hat mit dem Überschreiten der „Schwelle des Nichts“ und dem „Anblick des Nichts“² ein Wissen – nicht zuletzt auch über sich selbst – erworben, das ihn untröstlich macht. Bei Jelinek's Eurydike setzt der Prozess der Selbstreflexion und der Moment des Erkenntnisgewinns bereits mit dem tödlichen Biss der Schlange ein; dieser rekurriert nicht nur auf die Todesart Eurydikes in der Tradition des von Ovid überlieferten Mythos, sondern erweitert diesen mit der Anspielung auf die Rolle der Schlange in der biblischen Schöpfungsgeschichte um den verführerischen Reiz der Erkenntnis.

Ich weiß nicht, was gleitet da an mit herunter, nein, es scheint eher von unten zu kommen und sich hinaufzuarbeiten, hat es jetzt die Ferse schon erreicht, das Knie? Etwas Weiches, Dünnes, rinnsalhaft Gleitendes, eigentlich Schmeichelndes. Ja, jetzt! Da dringt etwas ein, tut weh, irgendwas hat sich geöffnet in mir, was war das, ich bin ganz offen zu Ihnen: Ich weiß es nicht.³

Dass der Auftakt des Monologs mit dem Biss der Schlange und dem Eintritt des Todes zusammenfällt, ist kein Zufall. Die Schlange verweist bereits auf die Möglichkeit des Ausdrucks, die sie mit sich bringt, da auch der Schreibprozess als rinnsalhaft dargestellt wird: „Mein Schreiben, das rinnt wohl auch, so empfinde ich es [...]. Ich schreibe, wen interessiert. Wissen Sie, das geht so: Aus meinem Rohr tritt Flüssigkeit aus, es fließt auf ein weißes Blatt Papier, ich rinne aus.“⁴ Interpretiert man Eurydikes Schreib- und Sprechakt als Versuch einer erkennenden und reflexiven Selbstkonstituierung, so ist diese erst in der Gegenwelt der Schatten möglich.⁵

Der Übergang in die Schattenwelt und Eurydikes Schatten-Werdung ist von verschiedenen – auch schmerzhaften – Veränderungsprozessen begleitet; der Abschied von Orpheus fällt dabei weniger ins Gewicht als der von der Vielfalt der Kleidungs- und Verkleidungsmöglichkeiten und der damit verbundenen scheinbaren Hybridität der eigenen Identität:⁶ „Dass die Kleider zurückbleiben müssen auf dem Weg in die Körperlosigkeit des Schattenreichs ist für Jelinek

¹ Vgl. Pavese, Cesare: *Gespräche mit Leuko*. Deutsch von Catharina Gelpke. Mit einem Nachwort von Johannes Höhle. Neuauflage. Düsseldorf: 1989.

² Ebenda, S. 97.

³ Jelinek, Elfriede: *Schatten (Eurydike sagt)*. In: Theater heute 10/2012 (Beilage), S. 3.

⁴ Ebenda.

⁵ Vgl. Jirku, Brigitte E.: „Ich bin“ – *Schatten und Schattenreich als Unorte*. Zu Elfriede Jelinek's Schatten (Eurydike sagt). In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek[Jahr]Buch 2013. S. 58-72, S. 59.

⁶ Auf die verschiedenen sehnsuchtsstillenden Funktionen von Kleidungskäufen weist auch Elfriede Gerstl hin. (Vgl. Gerstl, Elfriede: *Sie narrt den Stier. Vom Spiel mit der Mode*. In: Du. Die Zeitschrift der Kultur. Bd. 59 (1999-2000). Heft 700: Elfriede Jelinek: schreiben - fremd bleiben. S. 29.) Dieses Spiel mit der Mode ist nicht nur ein Spiel mit der eigenen Identität und persönlichen Wirkung sondern ebenso eines der Rezeption und Rezeptionssteuerung. (Vgl. Riedle, Gabriele: *Sie nicht als sie*. In: Du. Die Zeitschrift der Kultur. Bd. 59 (1999-2000). Heft 700: Elfriede Jelinek: schreiben - fremd bleiben. S. 26-28.)

E[urydike] ein herberer Verlust als der des Künstlergatten“⁷. Die Besessenheit von Kleidern und der eigenen Außenwirkungen birgt zwei Komponenten:

Ich bin eigentlich nur an diesen Kleidern gehangen, modeinteressiert, immer, jemand anderer sein zu können durch Kleider. Ist mir auch nicht wirklich gelungen. Am Morgen habe ich wie immer allzu lange überlegt, was ich anziehen soll. Kaum war ich wach, kamen schon diese Überlegungen. Als ob ich nichts zählen würde. [...] Meine Kleider verbergen mich und zeigen mich.⁸

Die doppelte Funktion der Kleidung, einerseits auszustellen und hervorzuheben und andererseits zu verstecken und zu schützen,⁹ verweist auf eine innere Leere und Unsicherheit Eurydikens: „Wer hätte das gedacht?! Dass meine Leidenschaft, mich zu verhüllen [...], mich selbst zu Hülle macht.“¹⁰ Die Besessenheit von Kleidern und der wiederholt misslingende Versuch, über diese eine Identität zu konstituieren, erinnern an die Figur der Jackie im Prinzessinnendrama *Der Tod und das Mädchen IV*, die ihre eigene Ikonisierung anstrebt und von sich sagt, sie sei ihre Kleidung.¹¹

Das Verhältnis von Körper, Kleidung und Identität kommt auch in dem Prozess der Häutung zur Geltung, den Eurydike auf ihrem Weg ins Schattenreich durchläuft. Bei der Darstellung der Funktion der Kleider wird ihr vermeintlich identitätskonstituierender Charakter ebenso betont wie der Verlust der Identität durch die Fixierung auf die äußere Hülle. Der Versuch Eurydikens, die Häutung zu deuten, lässt sich ebenfalls als Changieren zwischen diesen beiden Polen auffassen. Während es zunächst noch so scheint, als trenne sie sich von ihrem Schatten, stellt sich dann heraus, dass sie der vom Körper abgetrennte Schatten ist. Mit der Frage, ob Eurydike etwas abwirft oder selbst das Abgeworfene ist, wird die Dichotomie von Subjekt und Objekt, die für den Text zentral ist, kurzzeitig in Frage stellt.

Es tut weh, da rinnt, glaub ich, ein Gift, ich muß mich erleichtern, ich habe zu viel an, ich habe zu viel an mir. Jetzt ist die Frage: Werde ich jetzt Schatten, oder bleibe ich, wie ich bin, und gebe vielmehr den Schatten her? Nein, ich ergebe den Schatten, ich ergebe ein Stück Schatten, und ich ergebe mich den Schatten. Ich bekomme einen Schwindel im Kopf und werfe etwas ab, totes Gewicht. So. Ich dachte, ich hätte etwas abgeworfen, und auf einmal bin ich selbst das Abgeworfene, das zurückbleiben muß. [...] Mein Schicksal und meine Lebensweise werden sich ändern, es wird keine Spur mehr von mir geben, mein

⁷ Burckhardt, Barbara: *E sagt*. In: Theater heute. 10/2012. S. 24-25, S. 24.

⁸ Jelinek: Schatten, S. 4.

⁹ Kleidung ist für Eurydike „etwas, das man drüberziehen kann, daß man darunter mein Zittern nicht sieht“ (Jelinek: Schatten, S. 5), „denn nur unter meinen Kleidern kann ich gefahrlos ich sein, ohne daß mich jemand sieht“ (Ebenda, S. 6). Zu der Schutzfunktion kommt ein aggressiver Versuch der Machtausübung durch die Kleidungswahl, die die Kleidungsstücke zu Waffen macht, „den Waffen einer Frau“ (Ebenda, S. 6).

¹⁰ Jelinek: Schatten, S. 8.

¹¹ Vgl. Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-IV. Prinzessinnendramen*. Berlin: Berlin Verlag 2004, S. 82.

Saft wird nutzlos aus dem Federrohr rinnen, ich werde glauben, mich gehäutet zu haben und auf einmal werde ich selbst meine abgeworfene Haut sein. Schatten.¹²

III

Mit der aus Ovids *Metamorphosen* bekannten und berühmten Geschichte von Orpheus und Eurydike – Elfriede Jelinek weist auf die *Metamorphosen* als einen Begleittext zur Lektüre ihrer Bearbeitung des Mythos hin – ist Jelineks Theaterstück *Schatten (Eurydike sagt)* trotz einiger Entlehnungen kaum mehr zu vergleichen. Wie bei einem Palimpsest lassen sich die grundlegenden Rahmenbedingungen und Figurenkonstellationen Ovids auch in Jelineks Neuauflage erkennen: Der Schlangengebiss, Eurydikes Tod, Orpheus Abstieg in die Unterwelt, der Versuch der Rückholung und ihr Scheitern bilden das Handlungsgerüst beider Texte. Vor diesem Hintergrund erfolgt jedoch eine elementare Umgestaltung beispielsweise der Beziehung von Orpheus und Eurydike oder der Topographie der Unterwelt. Die Liebesgeschichte – und als solche lässt sich die Bearbeitung von Jelinek gar nicht mehr betrachten – stellt für Ovid den Anlass dar, die Unterwelt zu beschreiben: Anhand von Orpheus Abstieg und Weg wird die Landschaft des Hades mit Toren, Flüssen und Schluchten entworfen, über die Persephone, die Göttin der Unterwelt, herrscht und der dreiköpfige Höllenhund Cerberus wacht. Dazu kommen die ewigen Qualen von Tantalus, Ixion, Sisyphos und anderen, mit denen Orpheus konfrontiert wird. In *Schatten (Eurydike sagt)* wird die Unterwelt nicht skizziert, stattdessen wird auf die Bekanntheit der Topographie angespielt und die Verweigerung der Landschaftsbeschreibung explizit bekräftigt: „Mir fällt, wenn ich diese Landschaft sehe, etwas ein, aber nichts davon wird mehr aus meinem Rohr rinnen“¹³. Die direkt angesprochenen RezipientInnen werden auf ihre Phantasie ebenso wie auf andere Naturbeschreibungen verwiesen:

Überall wird er mich sehen, am Waldrand, in den Wipfeln der Bäume, oder was die Natursprache sonst sagt, ich sprech sie nicht, sie langweilt mich, lesen Sie sie woanders, schauen Sie sie woanders an, im Kino, im Fernsehen, wo auch immer, schauen Sie die Natur meinetwegen auch in natura an, aber mich langweilt sie, obwohl ja auch ich der Natur unterworfen bin, was ich grade schmerzlich zur Kenntnis nehmen muß [...], also stellen Sie sich eine Naturschilderung vor, nehmen Sie sie, wo immer Sie sie herkriegern können. [...] Was sehe ich? Keine Lust, es zu beschreiben. Ein Fluß, oder? Einschläfernde Natur. Würde ich nicht schon den ewigen Schlaf schlafen, schliefe ich jetzt ein.¹⁴

¹² Jelinek: *Schatten*, S. 4.

¹³ Ebenda, S. 4.

¹⁴ Ebenda, S. 6 u. 15.

Neben der Absage an die Natur, die die sprach- wie bildkritischen Arbeiten Jelineks wie ein roter Faden durchzieht, werden vereinzelte Elemente von Ovids Unterwelttopographie aufgegriffen und in einer stark ironisierten Form dargeboten: Die zu ewigen Qualen Verdammten werden als „Firma Sisyphus und Co.“¹⁵ bezeichnet und aufgrund ihrer Körperlichkeit und „Hypochondrie“¹⁶ verhöhnt. Die Respektlosigkeit gegenüber den Gequälten und den Gefürchteten zeigt Eurydike ohne Angst und als Figur, die der Rettung durch den Mann nicht bedarf. Die nur scheinbar heroische Tat des Sängers Orpheus, sich den Gefahren der Unterwelt zu stellen, um seine Frau aus der Unterwelt zu befreien, wird durch die Furchtlosigkeit Eurydikés ebenso geschmälert wie durch die anscheinend nur wenig beängstigenden Gestalten der Unterwelt. Auch Cerberus wird von oben herab betrachtet und aufgrund seiner Nachlässigkeit bei der Erfüllung seiner Pflichten kritisiert:

Der blöde Hund, der nie gefüttert wird, keine Ahnung, wovon er sich ernährt, wahrscheinlich von den Bestechungsgeldern derer, die nicht Schatten werden wollen, was ihnen aber nichts nützt, denn die Münzen auf ihren Augen hat er schon kassiert, um sich eine Dose Leberaufstrich zu kaufen, der blöde Hund also steht mit offenem Maul, ich sehe ihn nicht, kann es mir aber vorstellen: Nicht einmal saufen will er, und natürlich hat er den Sänger auch nicht nach seinem Handy gefilzt, was eigentlich seine Aufgabe gewesen wäre.¹⁷

Die größte Differenz zwischen der Vorlage von Ovid und Jelineks Bearbeitung des Mythos ist die Darstellung der Beziehung zwischen Orpheus und Eurydike. Ovids Eurydike wünscht sich die Rettung durch ihren Gatten, die tragischerweise nur aufgrund des Übermaßes seiner Liebe nicht gelingt. Während Orpheus als großer Sänger stilisiert wird, der durch seinen Gesang Einlass in die Unterwelt erlangt und der mit Bitte um seine Frau in den *Metamorphosen* eine vernehmbare Stimme bekommt, ist Eurydike ihm schweigend und ungehört an die Seite gestellt:

Streckend die Hände, bemüht, gefaßt zu werden, zu fassen, greift die Ärmste nichts als flüchtige Lüfte, und schon zum zweiten Mal sterbend klagt sie dennoch gegen den Gatten nichts – denn was sollte sie klagen, als daß sie zu sehr sich geliebt sah? Nur ein letztes ‚Lebwohl‘, das kaum seinem Ohre vernehmbar, sprach sie und sank zurück dahin, woher sie gekommen.¹⁸

Die Figur der Eurydike bei Jelinek ist dagegen selbst die Verkörperung einer Stimme; sie ist damit dem Sänger Orpheus nicht nur gleichrangig – die Subjekt-Objekt-Dichotomie der

¹⁵ Ebenda, S. 13.

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ Ebenda, S. 12.

¹⁸ Ovid: *Metamorphosen* In: Storch, Wolfgang (Hg.): *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann.* Stuttgart: Reclam 1997. S. 29-38, S. 32.

Beziehung von Eurydike und Orpheus wird stark betont, erfährt mit dem Tod Eurydikes jedoch einen sukzessiv voranschreitenden Auflösungsprozess –, sondern präsentiert sich auch als produktive Autorin und Erzählerin ihrer eigenen Geschichte. Orpheus Perspektive wird durch die Perspektive Eurydikes abgelöst. Aus der Passivität und dem Objektstatus befreit, ist Eurydikes Wunsch, in die Welt der Lebenden zurückzukehren, nicht vorhanden. Ihre Rückholung scheitert nicht aufgrund einer nicht erfüllbaren Aufgabe und erst recht nicht aufgrund einer zu großen Liebe des Sängers, sondern weil Eurydike sich dem Wunsch ihres Mannes verweigert und in der Schattenwelt bleibt. Gleichzeitig verhöhnt sie die Erwartungshaltung ihres Mannes, sie würde zu ihm zurückkehren, und führt die Absurdität der männlichen Egozentrik vor: „Ich will im Schatten bleiben und Schatten sein und bleiben. Der Sänger stellt sich doch tatsächlich vor, daß ich mich drum reiße, mit ihm zu gehen, daß ich mich seit meinem Tod nach nichts anderem mehr gesehnt habe.“¹⁹ Jelinek dekonstruiert auf diese Weise nicht nur die klassischen Geschlechterrollen, sondern stellt auch den Mythos Liebe grundlegend in Frage. „Der Text liefert die Antithese zu den dominierenden Orpheus-Kompositionen“²⁰: Statt den Verlust der Liebe durch die Trennung vom eigenen Ehemann zu beklagen, wird der Verlust der Liebe als Befreiung und Erlösung aufgefasst. Neben Ovids Mythos erfährt auch ein Vers Goethes den radikalen Perspektivwechsel:²¹ „Das Größte aber ist, nicht geliebt zu werden und nicht zu lieben.“²²

IV

In den von der männlichen Perspektive bestimmten Überlieferungen, die nicht nur von Männern gestaltet wurden, sondern gleichfalls vorwiegend von Männerfiguren handeln, sind die Frauenfiguren meist durch Passivität und Stummheit charakterisiert. Sigrid Weigel weist am Beispiel der Medusa auf die Abwesenheit der weiblichen Stimme in den mythologischen Geschichten hin:

Wird das Gesicht der Medusa als erstarrt und stumm dargestellt, so ist zwar von ihm der Schrecken abzulesen, der die Erstarrung ausgelöst hat, sie selbst aber

¹⁹ Jelinek: Schatten, S. 13.

²⁰ Jirku: Ich bin, S. 58.

²¹ In Goethes Gedicht *Willkommen und Abschied* lauten die beiden Schlussverse: „Und doch, welch Glück, geliebt zu werden, / Und lieben, Götter, welch ein Glück!“ Ein bekannter Aphorismus von Wilhelm Busch lautet außerdem: „Das Schönste aber hier auf Erden ist lieben und geliebt zu werden.“ Neben den möglichen intertextuellen Bezügen spielt Jelinek mit ihrer formelhaften Entmystifizierung der Liebe vor allem auf ein gängiges Klischee an.

²² Jelinek: Schatten, S. 13.

kann ihn nicht ausdrücken – nicht anders jedenfalls als in der Erstarrung. Medusa sieht, was geschieht, ohne dafür eine Stimme zu haben.²³

Trotz des Schweigens der weiblichen Figuren oder gerade aufgrund der Stille, die sie umgibt, stellen sie eine Quelle der Inspiration für Autorinnen dar. Besonders von den starken Frauen der griechischen Mythologie geht eine große Faszination aus; Figuren wie Klytaimnestra, Iphigenie, Cassandra oder Antigone regen zu einer neuen Bearbeitung an,²⁴ wobei einerseits die Anknüpfung an die mit diesen Figuren verbundenen Assoziationen, andererseits aber ebenso die Ablösung von den bekannten Überlieferungen unternommen wird. Die Frauenfiguren, für die der Kampf um Autonomie charakteristisch ist, laden zur Identifikation ein – so entwirft beispielsweise Christa Wolf die Cassandra mit einem Fokus auf die Innenperspektive, so dass die Möglichkeit zum eigenständigen Handeln permanent ausgelotet und reflektiert werden kann. Eurydike ist im Gegensatz zu diesen starken Frauen kaum als eigenständige Figur wahrzunehmen: Nur knapp entgeht sie der Vergewaltigung durch Aristaeus. In der Szene der versuchten Rückholung aus der Unterwelt durch ihren Ehemann Orpheus ist sie passiv, ihr Schicksal ist ganz von ihm abhängig; weder in der Auseinandersetzung mit den Göttern noch beim Aufstieg aus der Unterwelt ist Eurydike als Handelnde erkennbar. Ihre Passivität, Schicksalsergebenheit und die Abhängigkeit von ihrem Mann scheinen zunächst kein Potenzial zu haben, Leserinnen und Schriftstellerinnen die Möglichkeit zur Identifikation zu bieten. Ruth Klüger beschreibt sehr treffend den mangelhaften Anreiz zur Identifikation, den weibliche Figuren für Rezipientinnen oftmals haben und der besonders bei Texten der Antike deutlich erkennbar ist:

Die interessanten Menschen in den Büchern, die als wertvoll gelten, sind männliche Helden. Wir identifizieren uns mit ihnen und klopfen beim Lesen jede Frauengestalt auf ihr Identifikationsangebot ab, um sie meist seufzend links liegen zu lassen. Denn wer will schon ein verführtes Mädchen oder ein verführendes Machtweib oder eine selbstmörderische Ehebrecherin oder ein puppenhaftes Lustobjekt sein?²⁵

Statt Identifikation lösen der drohende Gewaltakt an Eurydike und ihr Objektstatus vielmehr Beklemmung, Beunruhigung und Unbehagen aus.²⁶ Auf den ersten Blick ist nicht ersichtlich,

²³ Weigel, Sigrid: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995, S. 7.

²⁴ Ebenda, S. 298.

²⁵ Klüger, Ruth: *Frauen lesen anders. Essays*. Wien: Zsolnay 1996, S. 90.

²⁶ Dieses Unbehagen von Rezipientinnen gegenüber der Darstellung von Gewaltanwendungen gegenüber Frauen verdeutlicht Ruth Klüger an dem Beispiel der bildkünstlerischen Darbietungen vom Raub der Sabinerinnen, darüber hinaus auch an den literarischen Texten *Othello* und *Kabale und Liebe* und dem Lied *Heideröslein*: „Als Frauen stehen wir vor diesem Prunk und dieser Pracht, wo unseresgleichen zu Gegenständen erniedrigt wird, und verdrängen unsere Beklemmung, um unser Kunstverständnis nicht zu kompromittieren. [...] [E]s liegt doch auf

wie diese Figur das Streben nach Autonomie und den Versuch der Herausbildung einer eigenen Stimme glaubhaft verkörpern kann, während doch beispielsweise bei Cassandra das Verlangen, dass die eigene Stimme gehört und ihr Gewicht beigemessen wird, bereits Teil der überlieferten Geschichte ist. Auf den zweiten Blick eignet sich die Figur Eurydike jedoch besonders, um den Perspektivwechsel zu vollziehen, da sie mit diesem deutlich aus der ihr zugeschriebenen Position des schweigenden Objekts heraustreten muss. Dass ihr das in der Bearbeitung von Jelinek nur aufgrund ihres Todes und ihrer Körperlosigkeit gelingt, gehört zu den ironischen Untertönen des Theaterstücks. Eurydike ist durch ihre Position an der Schwelle von Leben und Tod und ihre Aufspaltung in Körper und Schatten prädestiniert für die doppelte Rolle der passiven Frau und der befreiten Stimme. In den Dichotomien von Leben und Tod, Diesseits und Jenseits spiegelt sich auch der Konflikt von Weiblichkeit und Sprache wider. Da sie von der einen Welt in die andere hinübergetreten ist, trägt Eurydike diesen Konflikt aus, ohne dass damit die Unvereinbarkeit von Weiblichkeit und Sprache aufgehoben wäre, die Sigrid Weigel – wiederum am Beispiel der Medusa – aufzeigt:

Medusa aber, wenn sie zu reden begönne, müßte aus ihrer erstarrten Position – sowohl im Stadium des Erschreckens als auch in ihrer Funktion als Zierde – heraustreten und in die Position jener hinüberwechseln, die an ihrer Bändigung und Domestizierung beteiligt waren. Denn eine Stimme der Medusa *als* Medusa gibt es nicht – es sei denn ihre andere, lautlose ‚Sprache‘. Wenn sie aber zu reden beginnt, um ihrem Schrecken Ausdruck zu verleihen oder gar um sich mitzuteilen, muß sie ihren Ort verlassen, ist sie nicht mehr jene Medusa.²⁷

Der von Elfriede Jelinek konstruierte Beziehungskonflikt zwischen Orpheus und Eurydike bietet sich an, um die tradierte Geschichte von Liebe, Tod und Kunst auf ihre Machtstrukturen hin zu untersuchen und die Vereinnahmung der schönen Künste durch den Mann kritisch zu hinterfragen. Welche Rolle kann dagegen die Frau in der Kunst spielen, wenn sie sich der passiven Funktionen der Muse oder des Objektes verweigert und stattdessen selbst eine aktive Rolle im Schöpfungsprozess übernehmen möchte? Die „Schizophrenie“²⁸, die laut Sigrid Weigel dem Künstlerintum aufgrund der Unmöglichkeit, Weiblichkeit und Schöpfungskraft unter den gegebenen gesellschaftlichen Strukturen zusammenzubringen, notwendigerweise mitgegeben ist, fordert eine genauere Betrachtung heraus. Ist die Dialektik

der Hand, daß Männer und Frauen ein solches Sujet unterschiedlich betrachten, und wir hegen gerechte Zweifel, wenn die Experten uns versichern, daß das Gemälde mit erotischen Machtansprüchen nur minimal zu tun habe.“ (Klüger: Frauen lesen anders, S. 86.) Anhand des Liedes *Heideröslein* kommt Ruth Klüger zu einem Fazit, das ein erhellendes Licht auf den möglichen Anteil der Kunst und ihrer Rezeption bei der Domestizierung der Frau in der modernen Gesellschaft wirft: „Damit ein Mädchen oder eine Frau ein solches Lied hübsch findet, muß sie mehr von ihrem menschlichen Selbstbewußtsein verdrängen, als sich lohnt, von ihren erotischen Bedürfnissen ganz zu schweigen.“ (Ebenda, S. 88)

²⁷ Weigel: Medusa, S. 7.

²⁸ Ebenda, S. 115.

zwischen Weiblichkeit und Sprache der Grund für die Verlagerung von Eurydikes Sprechakt in die Unterwelt? Und inwiefern ist die „Überwindung der Sprachlosigkeit“²⁹ gebunden an die Überwindung der Körperlichkeit einerseits und die Überwindung der Bindung an den Mann andererseits?

V

Die Stimme ist ein Machtinstrument. Von Beginn an ist die Beziehung zwischen Orpheus und Eurydike auf den Konflikt um die Stimme angelegt; die Möglichkeiten des Ausdrucks – Eurydikes Schreiben und Orpheus Singen – stehen sich gegenüber, als würden sie einander ausschließen:

Mein Schreiben, das rinnt wohl auch, so empfinde ich es, wissen Sie, mein Mann hingegen singt. Auf seinem eigenen Soundtrack eilt er dahin. Das hat ihn berühmt gemacht. Bevor er zu singen begonnen hat, war die Stille etwas großes, etwas Heiliges, jetzt gibt es sie nicht mehr, mit seiner Stimme hat er die Stille durchdrungen und sie vernichtet. Ich bin stiller geblieben.³⁰

Seine Berühmtheit stellt den Sänger in den Mittelpunkt. Darüber hinaus ist es vor allem die Fähigkeit, zu vernichten, die die Stimme als Machtinstrument ausweist. In ihrer Aggressivität disqualifiziert sie sich als Kunstinstrument: statt zu schöpfen, vernichtet sie. Orpheus wird auch in den Texten von Vergil und Ovid als machtvoll beschrieben: Er kann mit seinem Leierspiel und Gesang Steine zum Weinen bringen, wilde Tiere zähmen und letztlich verschafft er sich durch den bewussten Einsatz seiner Stimme Zugang zur Unterwelt. Er beugt den Willen der dort Herrschenden. Die Komponente der Vernichtung kommt erst in der Bearbeitung durch Jelinek ins Spiel und ist in dem radikalen Perspektivwechsel begründet. Die Domestizierung, die sich vormals nur auf die Tiere bezogen hat, betrifft nun auch Eurydike, deren Position an der Seite von Orpheus hier beleuchtet wird. Neben dem Sänger gebührt es sich für sie, zu schweigen. Als Kunstschaffende wird sie „von Anfang an ausgeblendet“³¹ und vernichtet – „die Frau ist ein Nichts, mein Werk ist ein nichts“³².

Betrachtet man Eurydike in der Rolle der Muse, die Orpheus schweigend zur Seite gestellt ist, wird ersichtlich, wieso sich ihr eigenes Schreiben und der Gesang ihres Mannes gegenseitig auszuschließen scheinen. „Dieses besondere Verhältnis besteht darin, weder Macht noch Sprache zu besitzen, sondern in einer stummen Unterstützung wie eine Arbeiterin hinter den

²⁹ Ebenda, S. 8.

³⁰ Jelinek: Schatten, S. 3.

³¹ Ebenda, S. 6.

³² Ebenda, S. 16.

Kulissen zu fungieren, eine Art Zwischenglied zu sein, das selbst nicht in Erscheinung tritt.“³³ Die Rolle der Frau ist in ergänzender Weise an die des Mannes gebunden. Sie kann auf der einen Seite Inspiration und Zuarbeit sein, auf der anderen Seite ist sie auch das Publikum: „Sein wichtigstes Publikum. Sagt er immer.“³⁴ Orpheus legt Eurydike auf diesen passiven Part fest. Die Mädchen, die sich als fanatische Fans des Sängers gebärden, führen diese Rolle vorbildlich vor, sie „verkörpern das Nichts“³⁵ – wegen ihres Geschlechts steht ihnen nur der Ort in der Masse und zu Füßen des Mannes zu, den sie anhimmeln und dem sie sich überschreiben. Die Rolle der Frau ist „daraufhin konzipiert, die Kreativität des Mannes anstatt diejenige der Frau selber zu fördern, so daß sie letzten Endes in ihrer Ergänzungsrolle fixiert bleibt.“³⁶

Neben ihrer Funktion als Quelle der Inspiration für den Künstler ist die Frau die „vielbesungene Geliebte“³⁷, kommt jedoch selbst nicht zu Wort. Die Unterstützung der Kreativität des Mannes steht in direktem Zusammenhang mit der Hemmung der eigenen Kreativität.³⁸ Es scheint, als sei Orpheus in seinem kreativen Prozess auf das Opfer und den Verzicht von Eurydike angewiesen. Als fast ironische Zuspitzung dieses Verhältnisses erscheint es, dass Eurydike durch ihren Tod gänzlich zum Objekt des Gesangs ihres Mannes wird, der mit der Klage um seine Frau den Höhepunkt seines Schaffens erreicht.

Da Orpheus – „der Besetzungschef“³⁹ – Eurydike auf die Rolle der Muse festlegt, diese Rolle mit ihr besetzt, ergänzen sich die Dichotomien von Mann und Frau einerseits und Künstler und Muse andererseits. Doppelt ist Orpheus vom Verlust Eurydikes betroffen: „Er hat mich, sein Objekt, zu hoch gehängt, das war von Anfang an ein Fehler, ein typischer Sängerfehler, falsche Note, das wird seiner Trauer irgendwie eine falsche Note geben“⁴⁰. Er hat Eurydike so sehr für sich vereinnahmt, dass er sie als Teil seiner selbst wahrnimmt und auch ihren Verlust als solchen begreift: „Er sieht mich nun als Teil seines Körpers, er kann mich gar nicht anders sehen.“⁴¹

³³ Kristeva, Julia: *Produktivität der Frau*. In: alternative 108/109: Das Lächeln der Medusa. Frauenbewegung – Sprache – Psychoanalyse. 19 (1976). S. 166-172, S. 167.

³⁴ Jelinek: Schatten, S. 14.

³⁵ Schatten, S. 5.

³⁶ Schwartz, Agata: *Zwischen Schatten des Mannes und utopischer Suche nach eigener Sprache: Robert Musils Frauenbild anhand der Essays und des Romans Der Mann ohne Eigenschaften*. In: Henn, Marianne (Hg.): *Frauen: MitSprechen, MitSchreiben*. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung. Stuttgart: Heinz 1997. S. 321-330, S. 323.

³⁷ Weigel: Medusa, S. 324.

³⁸ Vgl. ebenda, S. 324. Dieses Verhältnis kommt auch in Jelineks Theaterstück *Clara S. musikalische Tragödie* zum Ausdruck.

³⁹ Jelinek: Schatten, S. 7.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Ebenda.

Elfriede Jelinek interpretiert, aus Eurydikes Perspektive, den Mythos Orpheus neu und legt dabei die Unverhältnismäßigkeit des Fokus auf Orpheus offen. Eurydikes Tod erhält nur Relevanz, weil er für den Sänger einen Verlust bedeutet, den er nicht verwinden kann:

Der Sänger wird die Realität gründlich prüfen, er wird merken, daß ich nicht mehr da bin, er wird noch einmal prüfen und unter den Einfluß dieser Realitätsprüfung gelangen, total unter den Einfluß der Trauer gelangen, ja, das wird er, und die wird von ihm kategorisch verlangen, daß er sich von mir, seinem Objekt, jetzt trennen muß, weil mein Ich, dieses Objekt, doch gar nicht mehr besteht.⁴²

Dass Orpheus den Verlust seiner Frau nicht akzeptiert, wird ihm als männliches und kindisches Besitzdenken ausgelegt:

Er wird dann die Arbeit zu leisten haben, diesen Rückzug von mir, dem Objekt, seinem Objekt, [...] aber er wird den schmerzlichen Charakter dieser Trennung akzeptieren müssen, er wird sich fügen müssen, er wird sich dann fügen müssen und die hohe und unerfüllbare Sehnsuchtsbesetzung von mir, die ich weg sein werde, futsch, perdu, abgetaucht, wird er für immer akzeptieren müssen, denn ich, das Objekt, werde eben fort sein, [...] und nachdem er das kapiert haben wird (so wie ich ihn kenne, wahrscheinlich nie!, der ist wie ein Säugling, was er hat, das hält er fest, an dem saugt er, und dann spuckt er es wieder aus, und dann singt er gleich wieder fleißig, weil er eine Erfahrung gemacht hat, die Erfahrung, daß man alles behalten darf, was man hat, weil es einem zusteht, es gehört sich, dass einem möglichst viel gehört, das leuchtet mir ein) [...].⁴³

Die Auslegung des Mythos betont das männliche Besitzdenken gegenüber der Frau, das sich in dem Verhältnis von Subjekt und Objekt zu erkennen gibt und im ganzen Text ununterbrochen wiederholt wird. Mit dieser Interpretation wird nicht nur die Figur des Orpheus vorgeführt, sondern mit dem Verlust des Objekts als Anlass für die Kunstproduktion werden auch die männlichen Überlieferer des Mythos von Orpheus und Eurydike karikiert. Die Zentrierung der männlichen gegenüber der weiblichen Perspektive in der Geschichte von Eurydikes Tod kommt ironisch gebrochen zum Ausdruck, wenn Eurydike selbst auf den von ihr erlittenen Verlust hinweisen muss: „Reaktion auf mein Verschwinden in jeden Fall Unlust, in erster Linie bei mir, aber der Sänger tut so, als wäre er der Beraubtere!, dabei fehlt mir bloß mein ganzes Leben!“⁴⁴

⁴² Jelinek: Schatten, S. 6.

⁴³ Ebenda, S. 6f.

⁴⁴ Ebenda, S. 7.

VI

Der Mythos von Orpheus und Eurydike wurde in der Literaturgeschichte oft bearbeitet und hat über verschiedene Epochen und Gattungen hinweg Aufnahme, Entwicklung und Umdeutung sowie damit einhergehend auch Interpretation erfahren. Nur ein minimaler Anteil dieser produktiven Rezeption stammt von Frauen und nur ein verschwindend geringer Anteil der Bearbeitungen widmet sich Eurydike als eigenständiger Figur oder nimmt ihre Perspektive auf das Geschehen ein. Elfriede Jelineks Theaterstück *Schatten (Eurydike sagt)* ist als Beitrag zu dieser Rezeptionsgeschichte zu betrachten.

Während Ingeborg Bachmanns Bearbeitung des Mythos mit ihrem Gedicht *Dunkles zu sagen* auf eine Identifizierung auch des weiblichen Sprech- und Schöpfungsakts mit der Sänger- und Dichterfigur Orpheus abzielt, kritisiert und ironisiert Elfriede Jelinek diese Aneignung der männlichen Perspektive als Wunsch nach einem Phallus.⁴⁵ Jelinek stellt stattdessen die weibliche Perspektive Eurydikes in den Vordergrund und sucht die Konfrontation mit der traditionellen Auslegung des Mythos. Sie steht damit den Bearbeitungen von Hilda Doolittle und Margaret Atwood nahe.

Den drei Bearbeitungen von Elfriede Jelinek, Hilda Doolittle und Margaret Atwood ist – neben der Perspektive Eurydikes – in erster Linie das Motiv des Spiegels gemeinsam. Eurydike stellt in den Texten der drei Autorinnen für Orpheus, nicht zuletzt in ihrer Funktion als Muse, einen Spiegel dar: Statt Eurydike als eigenständige Person wahrzunehmen, versucht Orpheus in ihr sein eigenes Bild, seine Außenwahrnehmung wiederzuerkennen. Hilda Doolittles Gedicht *Eurydike* von 1917 betont die Vergegenwärtigung des Selbst, die Eurydike für Orpheus bedeutet:

Was war es das du sahst in meinem Gesicht?
Das Licht deines eigenen Gesichts,
das Feuer deiner eigenen Gegenwart?⁴⁶

Orpheus sieht in Eurydike nicht nur seine Person gespiegelt, sondern vor allem auch die Wirkung seiner eigenen Arbeit. Mit Eurydike geht ihm die erste Rezipientin verloren. In der Wertschätzung, die sie ihm entgegenbringt, sucht er die persönliche und künstlerische Selbstbestätigung. Dieser Aspekt wird bei Jelinek hervorgehoben:

⁴⁵ Das Prinzessinnendrama *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)* legt diese Interpretation nahe. (Vgl. Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch 2013, S. 178.)

⁴⁶ Doolittle, Hilda: *Eurydike*. In: Storch, Wolfgang (Hg.): *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam 1997. S. 244-249, S. 245.

Der will mich behalten, der will mich nicht hergeben, sogar als Schatten noch will er mich für sich, ohne mich kann er die Morgen- und die Abendstimmung nicht richtig bewerten, ohne mich kann er sich selbst nicht mehr genügend wertschätzen.⁴⁷

In der Aussage, Orpheus trauere nur, weil er in Wahrheit sich selbst verloren habe,⁴⁸ ist der Verlust Eurydikés abermals als gespiegelter Selbstverlust gekennzeichnet. Auch Eurydikés Schattendasein lässt sich nicht nur im Bezug auf die Unterwelt deuten. Eurydike erscheint als Schatten von Orpheus. Ihr Schattendasein in der Unterwelt ist damit nur eine Verlängerung ihres irdischen Schattendaseins an der Seite von Orpheus. „Der Sänger ist jetzt böse und geht mich holen, er geht seinen eigenen Schatten holen, er will nur den einen, das ist sehr eigensinnig von ihm, [...] ja, der hätte gern seinen Privatschatten, ich kenne ihn doch, er hätte mich gern als seinen Schatten“⁴⁹. Dass Eurydike mit ihrem Tod ihr Dasein als Schatten von Orpheus gegen das tatsächliche Schattendasein eintauscht, kann als „Erlösung“ gedeutet werden: „Endlich kann sie der Schatten sein, als den sie sich schon vorher empfunden hat.“⁵⁰

In Margaret Atwoods Bearbeitung des Mythos in dem um 1984 entstandenen Zyklus *Orpheus und Eurydike* heißt es: „Inzwischen wurde ich gebraucht zum Schweigen.“⁵¹ Korrespondierend mit der Betonung der Gewalt und des Zwangs, die die Beziehung mit Orpheus für Eurydike darstellt,⁵² offenbart sich mit der Formulierung, Eurydike werde von Orpheus zum Schweigen gebraucht, auch der Verdacht, sie werde zum Schweigen gebracht. Dem Mythos vom singenden Orpheus und seiner schweigenden Gattin entsprechend erweitert Atwood das Spiegel-Motiv mit der starken bildlichen Komponente um die Lautkomponente: „Du konntest niemals glauben, daß ich mehr war, als dein Echo.“⁵³

⁴⁷ Jelinek: Schatten, S. 8.

⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 14.

⁴⁹ Ebenda, S. 11 u. 13.

⁵⁰ Jirku: Ich bin, S. 59.

⁵¹ Atwood, Margaret: *Orpheus (I)*. In: Storch, Wolfgang (Hg.): Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Reclam 1997. S. 259-260, S. 259.

⁵² „Du hattest deine alte Koppelleine / bei dir, könntest sie Liebe nennen, und deine Fleischesstimme.“ (Ebenda) Ebenso wie bei Jelinek wird die Möglichkeit, die Unterwelt mit Orpheus wieder zu verlassen, nicht als Befreiung verstanden, sondern als Wiederholung der Unterwerfung. Die Domestizierung kommt nicht nur durch die Koppelleine zum Ausdruck, sondern wird auch mit dem „Bild“ betont, das Orpheus von seiner Frau hat und dem sie sich unterordnen muss: „Vor deine Augen hieltest du dir stets / das Bild, von dem du wolltest, / daß ich es würde: wenn ich wieder lebte.“ (Ebenda) Orpheus Wunsch nach Eurydike entspricht nicht Eurydikés Wunsch nach Orpheus: „Und deine Hoffnung nur ließ mich dir folgen.“ (Ebenda)

⁵³ Ebenda, S. 260. In diesem letzten Vers des Gedichts *Orpheus (I)* sind zwei Bedeutungsebenen erkennbar. Zum einen lässt sich der Vers als Charakterisierung der Beziehung von Orpheus und Eurydike lesen: Orpheus sieht in Eurydike nicht mehr als sein eigenes Spiegelbild und projiziert seine Wünsche, die in erster Linie ihn selbst betreffen, ebenso wie seine Vorstellungen von ihr auf seine Frau. Darüber hinaus lässt sich dem Vers auch im Kontext der Überlieferungen des Orpheus-Mythos lesen, in denen es heißt, dass Orpheus, da er sich nicht nach Eurydike umdrehen darf, auf ihre Schritte hört. Weil er in Sorge ist, sie komme ihm nicht nach oder bleibe hinter ihm zurück, da er nicht zwischen ihren Schritten und dem Echo seiner Schritte unterscheiden kann, dreht er sich nach ihr um.

Keine der Eurydike-Figuren von Hilda Doolittle, Margaret Atwood und Elfriede Jelinek wünscht sich die Rückkehr in das Reich der Lebenden an der Seite ihres Mannes Orpheus. Der Verlust des Lebens erscheint nicht immer wünschenswert, doch das Ende des gemeinsamen Lebens mit Orpheus wird nicht als Verlust dargestellt. Doolittles Eurydike, die ebenso wie diejenige Jelineks auf die Rückkehr in das Leben verzichtet, schreit ihrem Mann die Wut über dieses schon längst vor dem Tod verlorene Leben entgegen:

Doch deiner Arroganz wegen
und deiner Skrupellosigkeit
habe ich die Erde verloren, [...]
all deiner Arroganz
und deines Blickes wegen,
sag ich dir eins:

solch Verlust ist kein Verlust,
solch Terror, solch Plagen und Klippen und Fallgruben
aus Schwärze
solch Terror
ist kein Verlust;

Hölle ist nicht schlimmer als deine Erde
über der Erde,
Hölle ist nicht schlimmer,
nein, weder deine Blumen
noch deine Adern aus Licht
noch deine Gegenwart,
ein Verlust.⁵⁴

VII

Das oben zitierte Gedicht zeigt, dass Eurydike aus der Wut über ihr durch Orpheus verlorenes Leben, auch Kraft schöpft. Sie lastet ihren Tod weniger der Schlange als Orpheus an, der sie nur im übertragenen Sinn das Leben gekostet hat – den Todesarten bei Ingeborg Bachmann vergleichbar. Der Tod setzt als Erkenntnisgewinn über die Beziehung Wut und Kraft frei, die positiv genutzt wird, die zur Abgrenzung und Befreiung von Orpheus ebenso beiträgt wie zu einer neuen Selbstkonstitution. Bei Doolittle ist diese Entfernung von Orpheus gleichzeitig ein Festhalten und Neuerfinden der eigenen Position, die sie dem Angebot der Rückkehr entgegenhält: „[I]ch habe die Glut meines Selbst als Gegenwart / und meinen eigenen Geist als Licht“⁵⁵.

⁵⁴ Doolittle: Eurydike, S. 247f.

⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 248.

Bei Jelinek entsteht nach dem Leben, das von Schweigen geprägt war, durch den Tod die Möglichkeit des Sprechens und Schreibens. Paradoxiertweise wird der Tod als Befreiung und Selbstkonstitution begriffen und setzt einen Schöpfungsakt frei. Die Trennung von Orpheus ist dafür konstitutiv, da nur durch sie die Rückeroberung der eigenen Stimmgewalt möglich scheint. In der Tradition von Doolittle und Atwood setzt Jelinek die Auseinandersetzung mit dem Mythos von Orpheus und Eurydike als Rückblick auf eine als einschränkend und beschneidend empfundene Beziehung fort. Trotz dieses Perspektivwechsels wird auch an die Tradition in der Bearbeitung des Mythos angeknüpft, in der Rainer Maria Rilke, Paul Celan oder aber auch Ingeborg Bachmann die Geschichte von Eurydike und Orpheus mit der Selbstreflexion des literarischen Schöpfungsprozesses verbinden. Während Orpheus als Dichter, Sänger und Leierspieler einerseits und Grenzgänger zwischen den Welten andererseits zur Identifikation des Autors oder der Autorin herangezogen wurde, so ist auch diese Funktion auf Eurydike übergegangen.

Eine Textstelle aus *Schatten (Eurydike sagt)* versammelt die vielfachen Perspektiven, die in diesem Theaterstück zusammengeführt werden, und deutet nicht nur auf die Anknüpfung an den Mythos mit dem gleichzeitigen Vorhaben, ihn ab absurdum zu führen. Eine weitere Deutungsmöglichkeit bietet sich neben der Fokussierung des Geschlechterkonflikts mit der Übertragung von Eurydikens Situation auf die Stellung von Frauen im deutschsprachigen Literatur- und Kulturbetrieb an, denen zwar nichts verboten ist, die jedoch oftmals ungehört und isoliert sind und deren Stimme (wenn überhaupt) als anders und fremdartig wahrgenommen wird:

Sein Rohr geht, sein Mythos ist schon geschaffen, er kann nicht mehr zerstört werden, er kann sich selbst zerstören, aber zerstört werden kann er nicht mehr, er tutet aus allen Rohren, der Sänger, er wird gleich etwas singen [...]. Ich stampfe die Erde, das ist wie die erlaubte sexuelle Handlung, die heilige Wandlung der Ehe. Was erlauben sie sich?, sagt heute keiner mehr. Es ist alles erlaubt, aber es ist gleichzeitig so, als wäre das Stampfen, das wir miteinander tun, irgendwie verboten oder so. Erhöht den Reiz.⁵⁶

⁵⁶ Jelinek: *Schatten*, S. 4. Das Stampfen im Zitat lässt sich als Schreiben interpretieren, wenn man die für Jelinek nicht untypische und nicht zuletzt von Thomas Bernhard entlehnte Engführung von Schreiben und Gehen berücksichtigt, die auch in *Schatten (Eurydike sagt)* mehrmals vorgenommen wird. Das Gehen wird als Schreiben schon auf der ersten Seite des Textes eingeführt (Vgl. ebenda, S. 3) und kulminiert in dem Konflikt mit Orpheus. Dort heißt es: „Es geht nicht, daß ich gehe! Das wird er sagen. Er wird mich nicht gehen lassen.“ (Ebenda, S. 6) Die Textstelle lässt sich als Negation der weiblichen Schöpfungskraft lesen: „Er wird mich nicht schreiben lassen.“