

## **Sprachspiel – Satire – Subversion**

### **Zu den Traditionen der Komik bei Elfriede Jelinek**

Gespräch mit Zuzana Augustová, Alexander W. Belobratow, Daniela Strigl, moderiert von Christian Schenkermayr

**Christian Schenkermayr:** In der Literatur über Elfriede Jelinek wird immer wieder auf bestimmte literarische Traditionen hingewiesen, in denen ihr Werk zu verorten ist: von Nestroy über Karl Kraus bis hin zur Wiener Gruppe. Für unser Gespräch ist zunächst die Frage interessant, welche Formen und Verfahren von Komik sich in diesen Traditionen finden und wie diese von Jelinek verarbeitet und transformiert werden.

**Zuzana Augustová:** An diesen Traditionen interessiert mich vor allem die Verbindung zur Wiener Gruppe und zu Karl Kraus, im Speziellen die Art der Satire bei Kraus und Jelinek. Im Zusammenhang mit der Wiener Gruppe finde ich die Bezüge zwischen Konrad Bayer und Jelinek sehr spannend. Ein Berührungspunkt ist beispielsweise die direkte Abbildung exzessiver Gewalt, die unter anderem auf die faschistische Vergangenheit des Landes und den Holocaust anspielt. In Konrad Bayers Theatertext *idiot* wird die Figur, die sprechen möchte, geschlagen, als ob es nicht erlaubt wäre, sich überhaupt mittels der menschlichen Sprache zu äußern und ein Mensch zu sein. Die brutale Gewalt in diesem Stück, die nichtsdestoweniger komische Elemente enthält, weist auch Parallelen zu den Texten Jelineks auf.

**Daniela Strigl:** Hier würde ich gerne anschließen, denn auch die von Jelinek verwendete Metaphorik beinhaltet diese gewalttätige Note. Die Autorin spricht wiederholt davon, dass sie die Sprache und einzelne Sätze so lang schüttelt, durcheinanderwirft und auf sie einschlägt, bis diese zu sich selbst kommen und sich verraten. Dies scheint mir ein verbindendes Element zu sein. Mir fallen dazu zuerst Nestroy und Karl Kraus ein. Jelinek hat ja über Nestroy einen Essay mit dem Titel *Sich mit der Sprache spielen* verfasst. Im Wienerischen gibt es den Ausdruck „Spiel dich nicht!“, was so viel heißt wie: „Lass es nicht darauf ankommen! Reiz mich nicht!“ Ich glaube, dass diese Herausforderung auch im Text drinsteckt: einerseits das Komisch-Verpielte, das Wienerische, aber andererseits auch dieses leicht aggressive Moment, das Sie bereits thematisiert haben. Zur Erwähnung von Karl Kraus fällt mir das Moment der Negativität ein, welches Satire als Bekenntnis zum Negativen aus einem moralischen Impetus heraus betrachtet. Auch an diesen Aspekt lässt sich bei Jelinek anknüpfen. Besonders wichtig sind dabei die Traditionen des jüdischen Witzes und der jüdischen Satire, für die Kraus ebenfalls steht.

**Zuzana Augustová:** Ein weiterer Anknüpfungspunkt ist die Medienkritik und die Kritik an der virtuellen Welt in *Bambiland*: die Medien erzeugen bzw. reproduzieren den Krieg. Das kann man bereits in *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus beobachten. Kraus war vielleicht der Erste, der die Medien in dieser satirischen Form für die virtuelle Realität, welche sie erzeugen, kritisiert hat. Hier sehe ich eine direkte Beziehung zu Jelineks *Bambiland*.

**Alexander W. Belobratow:** Es wäre an dieser Stelle nicht uninteressant, Elias Canetti ins Visier zu nehmen, der in Jelineks Essays immer wieder vorkommt, da in der Forschung meines Wissens bislang in diese Richtung noch nicht viel gesucht und entdeckt wurde. In seinem Roman *Die Blendung* findet sich am Ende ein längeres Kapitel, das in einem Irrenhaus spielt. Darin geht es um die Lektüre von Romanen, welche die schmerzliche Vielgestalt des Lebens auf eine glatte Papierebene bringen. Und gerade gegen diese Art, Worte auf die glatte Papierebene zu bringen, kämpft Jelinek. Es erscheint mir schlüssig, dass Canettis Romanwerk in der Tradition der menippeischen Satire steht und Jelinek an diese Perspektive anknüpft. Da wir über die Traditionen des Komischen bei Jelinek sprechen, möchte ich zunächst festhalten, dass es sich um eine besondere Art von Komik handelt. Ich möchte dazu später einige Stimmen von russischen LeserInnen und RezensentInnen zitieren, die überhaupt keine Komik und deswegen überhaupt keinen Witz in Jelineks Texten entdecken, weil sie ihre Texte aus der Perspektive der Literatur des russischen Realismus des 19. Jahrhunderts lesen. Was das Komische und Groteske betrifft, lesen sie einfach vorbei. Einen Autor würde ich in diesem Kontext gerne noch erwähnen: Georg Büchner und die Kalauertechnik in seinen dramatischen Texten. Das ist eine der Quellen, die ich sehr wichtig finde.

**Zuzana Augustová:** Bei Elias Canettis *Hochzeit* fiel mir auf, wie wahnsinnig komisch dieser Text ist, obwohl es sich dabei um ein apokalyptisches Stück handelt. Es wirkt wie ein immer schneller werdendes Karussell, das in einem Abgrund, einer Apokalypse, endet. Dieses Stück lässt sich mit Jelineks Posse mit Gesang *Burgtheater* vergleichen, in dem man sich auch sehr rasch bewegt und gegenseitig schlägt. Es fühlt sich an wie eine echte Posse, aber gleichzeitig ist die Rahmensituation apokalyptisch. Die apokalyptische Situation strebt diese Bewegung an.

**Daniela Strigl:** Eine Anmerkung zu den Verständnisschwierigkeiten bei der Jelinek'schen Komik, welche nicht nur die russischen, sondern auch die bundesdeutschen LeserInnen betrifft. Jelinek hat sich mehrfach über die Schwierigkeit beklagt, dass man in Deutschland einfach nicht versteht, was daran komisch ist. Dieses Problem hatte Thomas Bernhard zunächst auch, bis man – vor allem bei der Prosa – draufgekommen ist, dass sie eben auch einen Witz enthält. Ansonsten bringt man sich in der Rezeption um einen wesentlichen Faktor des Lesevergnügens, es bleibt dann nur noch die Apokalypse übrig, und der Witz fällt vollständig weg.

**Zuzana Augustová:** Vor zehn Jahren war das in tschechischen Kritiken auch so, aber nicht beim Theaterpublikum. Das Publikum hat sich in Stücken wie *Krankheit oder Moderne Frauen* (2004 in Ústí nad Labem) oder *Ein Sportstück* (2006 in Prag) sehr amüsiert. Die Kritiken waren hingegen nicht so gut. Damals sagte mir eine Kollegin bei der Premiere, dass ich als Übersetzerin eine solche Arbeit nicht hätte annehmen müssen. Einige waren sehr sauer auf mich. Auch bei der Inszenierungsarbeit in Ústí nad Labem war es für die Regisseurin Viktorie Čermáková anfangs ein Martyrium, bis die SchauspielerInnen begriffen hatten, dass diese künstliche männliche Rede, für die ich im Tschechischen ein Äquivalent schaffen musste, wahnsinnig komisch ist. Im Publikum saß ein Managertyp neben mir, der schallend laut gelacht hat. Das Publikum war viel offener als die Kritik.

**Alexander W. Belobratow:** Da haben Sie Glück, in Russland gibt es leider keine Aufführungen von Jelineks Stücken. Es gab den Versuch einer szenischen Lesung, der Übersetzer war jedoch sehr unzufrieden mit dieser Aufführung. Die Rezeption des Komischen bei Jelinek stellt in Russland wirklich ein Riesenproblem dar. Ich habe einige kurze Zitate aus einer Rezension vorbereitet: „Jelinek, Medusa, Gorgone, eine schreibende Schlange“, „der österreichische Houellebecq im Rock“, „Jack The Ripper der menschlichen Seelen, der nicht nur mit dem Skalpell hantiert, sondern mit breiteren Instrumenten wie kleinen Zangen, Lanzetten und Sonden“, „Es ist auch für einen Blinden wahrzunehmen: für diese Frau ist der gute Mensch der tote Mensch.“ In diese Richtung äußern sich die Literaturkritik und die Rezensenten hauptsächlich.

Sie kennen sicher dieses Büchlein – das im Metzler Verlag erschienene *Komik-Handbuch*. Wissen Sie auch, dass Jelinek darin kein einziges Mal erwähnt wird?

**Christian Schenkermayr:** Aber es sind sehr viele AutorInnen dieses Bandes jetzt in den Arbeitsgruppen und denken über die Komik in Jelineks Texten nach.

**Alexander W. Belobratow:** Das ist ein interessantes Zeichen für die Besonderheit ihrer komischen Ausrichtung. Diese passt irgendwie nicht in Kategorien oder zu Situationen, in denen man beispielsweise über Gedichte spricht, die zum Lachen bringen.

**Daniela Strigl:** In diesem Buch gibt es auch die interessante Definition des Komischen, dass komisch sei, was belustigend wirkt. Darauf wären wir von selbst nicht gekommen.

**Zuzana Augustová:** Die Komik von Jelinek ist brutal und sarkastisch. Im Prozess des Übersetzens wähle ich immer einen zynischen Ton. Das heißt aber nicht, dass die Autorin selbst zynisch ist. Eher im Gegenteil, denn für mich war und ist Jelinek immer eine Art Moralistin im Brecht'schen Sinn. Eine Moralistin, die sich hinter dem Stück versteckt und ihre Kritik nur durch ihre sarkastisch-zynische Stilisierung äußern kann. In einer ähnlichen Tradition steht zum Beispiel Ernst Jandl, der zu seinem Werk *die humanisten* schrieb, dass der Autor nie das sagen

könne, was diese zwei Männer im Stück sagen. Aber er äußert seine Kritik durch die Art und Weise, wie er sie das sagen lässt. Bei Jelinek ist das ähnlich: auch sie äußert ihre gesellschaftliche Kritik an der Politik, an der patriarchalen Welt, an Krieg und Kapitalismus durch die sprachliche Stilisierung, durch den sarkastischen Grundton.

**Alexander W. Belobratow:** Zur Tradition dieser Art von Satire möchte ich betonen, dass sie dem Utopischen und Moralischen gänzlich abhold ist. Es gibt keine Moralisierung, keine Angebote des möglichen guten Lebens. An dieser Stelle denke ich wieder in Richtung Elias Canetti und Jonathan Swift, welche ebenfalls aus den alten Traditionen und Formen der menippeischen Satire kommen. Für mich als Übersetzer und als Leser von Jelinek steht die Sprache an erster Stelle, und zwar nicht nur in den späteren Werken ab *Lust*, sondern auch in früheren Werken, die ich übersetzt habe, wie in den *Liebhaberinnen* oder der *Klavierspielerin*. Das Sprachspiel, das Künstlerische, scheint auch für Jelinek das Wichtigste zu sein. In einem Interview, das ich mit der Autorin geführt habe, sagte sie: „Ich zwinge die Sprache, ihren falschen ideologischen Charakter preiszugeben. Ich prügle sozusagen auf die Sprache ein, bis sie gegen ihren Willen die Wahrheit sagt.“ Gibt es also eine Wahrheit, die gesagt werden kann? Man kann im besten Fall von einem Stimulierungsvorgang im Sinne von Roland Barthes ausgehen. Wenn die Sprache ihren ideologischen Charakter gegen ihren Willen preisgeben muss, findet eine Art Aufklärung durch Sprache statt. Man kann die Wahrheit dabei von allen Seiten einkreisen, gänzlich erreichen kann man sie nicht. Besonders deutlich wird das in späteren Romanen wie *Gier*, in denen sich das Essayistische und ironische Formen von Komik durchsetzen.

**Christian Schenkermayr:** Da schon mehrmals vom Übersetzen die Rede war, möchte ich an dieser Stelle daran anknüpfen: Jelinek hat nicht nur eigene Theatertexte geschrieben, sondern auch andere Werke übersetzt, die in einer ganz speziellen Komiktradition stehen. Ich denke hier etwa an Feydeau, Labiche und Oscar Wilde. Mich würde interessieren, ob Sie darin auch Parallelen zu den Formen und Funktionen von Komik in Jelineks Texten sehen. Die Autorin spricht in ihrem Essay *Das Übersetzen* einerseits von der Zuspitzung gesellschaftlicher Konflikte, andererseits aber auch von einer Radikalisierung ihrer Wort- und Sprachwahl.

**Daniela Strigl:** Interessant ist hier, wie sie das Geschwätziges der Komödie als verkapptes Schweigen interpretiert hat. Bei den Boulevardstücken wird zwar sehr viel geredet und agiert, aber eben nur so, dass die Theatermaschinerie am Laufen gehalten und vorgeführt wird. Ein schönes Bild ist der Vergleich Jelineks mit dem Meerschweinchen-Laufrad: Man sieht ein unglaubliches Feuerwerk an Pointen und Action ablaufen, doch am Schluss ist alles so, wie es am Anfang war, und alle Anstrengungen waren umsonst, abgesehen davon, dass sich das Publikum

im besten Fall amüsiert hat. Man hat sich abgekämpft und trotzdem ist man als Akteur in derselben Ehe gefangen, in der man anfangs war. Dieser ganze rhetorische Aufwand ist eigentlich nur dazu da, um ein Schweigen zu verbergen, weil es nichts zu sagen gibt und weil die Dinge, die in der Komödie benannt werden, nichts hinter sich stehen haben, sondern einfach für sich selber sprechen und uns bei Laune halten wollen.

**Zuzana Augustová:** Die Frage zur übersetzerischen Arbeit von Jelinek und den von ihr übersetzten Komödien kann man auch mit ihrem Werk *Krankheit oder Moderne Frauen* in Verbindung bringen, welches am ehesten noch Attribute der dramatischen Form aufweist. Die Tätigkeiten und Aktivitäten der Männer sind darin zwar sehr heftig und fieberhaft, führen aber zu nichts. Immer wieder weichen sie im letzten Augenblick von ihrem Tun ab. Die Technik des wiederholten Endes wird im Stück vier bis fünf Mal zur Anwendung gebracht. Das Gerede der männlichen Figuren ist einerseits sehr komisch, eine Satire über Macho-Figuren, aber andererseits auch sehr ausdruckslos. Diese Figuren haben einander nichts mehr mitzuteilen und äußern sich nur noch durch leeres Gebrabbel, das sich schließlich in eine künstliche Sprache, ein Bel-len, verwandelt. Dies lässt sich mit der Karussell-Technik des Vaudevilles vergleichen.

**Alexander W. Belobratow:** Für mich ist es in dieser Hinsicht bei Wilde ein bisschen anders als bei Feydeau und Labiche. Wilde macht seine Stücke sehr genau, aber auf einer deutlich paradoxen Grundlage, mit Nonsense-Strukturen und Nonsense-Situationen, beispielsweise in *Bunbury*, wo es darum geht, wie wichtig es ist, Ernst zu heißen. Mich hat Jelineks Essay zu dieser Übersetzung sehr interessiert, obwohl ich bei Wilde selbst diese Situationen nicht finde. Es ist ein sehr gut konstruierter Unterhaltungstext mit einer Geschichte, die allerdings nicht so deutlich männlich zentriert ist. Die wichtigsten Protagonisten sind die Frauen, wie beispielsweise die Dienerin, die das Kind geklaut hat, und die beiden zukünftigen Bräute, die ihren eigenen Willen durchsetzen. Es ist sehr gut gemacht, aber vielleicht nicht im Sinne einer Dekonstruktion des Sprechens als Schweigen. Jelinek schreibt das selbstverständlich aus ihren Vorstellungen. Ich kenne leider Jelineks deutsche Übersetzung des Stücks nicht, daher kann ich es nicht vergleichen.

**Zuzana Augustová:** Man könnte das weibliche Sprechen mit dem Schweigen vergleichen, da die Frauenfiguren den männlichen Diskurs reden, weil sie keine eigene Sprache haben.

**Alexander W. Belobratow:** Ja, den Diskurs der Gesellschaft.

**Daniela Strigl:** Es erscheint mir auch wichtig, dass bei Wilde die Gesellschaft scheinbar klaglos funktioniert – aber dann ist doch Sand im Getriebe. Ich denke, es interessiert Jelinek, was aus der Verwechslung heraus entstehen kann und wie dies wiederum die Machtverhältnisse der Gesellschaft bloßstellt. Genau an diesem Punkt setzt die Autorin an.

**Zuzana Augustová:** Darf ich noch etwas zu Canetti fragen? Über das Stück *Hochzeit* schreibt Canetti, dass dieser Text eigentlich aus einem umgekehrten, positiven Impuls heraus entstanden ist. Einen solchen positiv-utopischen Impuls finde ich bei Jelinek nicht. Was sagen Sie dazu?

**Alexander W. Belobratow:** Ich würde gerne noch über den Roman *Die Blendung* sprechen. Bei den Stücken von Canetti bin ich mir nicht sicher, ob Jelinek sie gelesen hat, aber den Roman kennt sie ganz bestimmt. Dieser Roman steht im Gegensatz zu jenen Traditionen der Satire, in denen der Satiriker zwar den Menschen seziert, parallel dazu aber ein mögliches positives, utopisches Zukunftsbild entwirft. Bei Canetti gibt es so etwas nicht. Interessant ist außerdem, dass er sehr krasse, sehr brutale Situationen in Szene setzt, nämlich die des Kampfes zwischen Mann und Frau. Bei Canetti ist dieser Kampf – verglichen mit Jelinek – umgekehrt positioniert: die Frau kämpft gegen den Mann. Die Brutalität dieser Szenen bzw. die Möglichkeit, diese Brutalität zu zeigen, löst Canetti in einer sehr konventionellen Sprache. Bei Jelinek ist das anders. Ich versuche die Vergleiche zwischen Jelinek und Canetti sowohl auf der sprachlichen Ebene als auch in Hinblick auf das Inhaltliche und die Einstellung zur Situation vorzunehmen.

**Daniela Strigl:** Ich bin auch der Meinung, dass das Utopische wirklich nur als Folie da ist und im Text nicht vorkommt. Dieser satirische Impuls in Jelineks Texten hat, wie bereits erwähnt, die Rezeption bei manchen Leuten erschwert. Es sind keine positiven Impulse, aus denen etwas entsteht, sondern Jelinek bekennt sich offen zu Impulsen der Wut und des Hasses. Es ist eine Reaktion, in der die ethischen Maßstäbe, die für sie selbst gelten, nicht thematisiert werden, ein Hass auf diese Gesellschaft, in der es so zugeht. Diese Wut ist ein unglaublich starker und mächtiger Motor für den von ihr entwickelten Sprachfuror. Ohne Hass gäbe es Jelinek nicht. Auch Karl Kraus hat man vorgeworfen, immer nur negativ zu sein. Bei Jelinek lässt sich allerdings eine Verschärfung und Radikalisierung dieser österreichischen Tradition feststellen. Die satirische Indignatio ist der Motor der Empörung und der Attacke, aber auch der Komik, die sich daraus ergibt.

**Christian Schenkermayr:** An dieser Stelle würde ich gerne den Begriff der Subversion ins Spiel bringen, weil Jelinek das Komische gezielt als subversives Verfahren benutzt, mit dem sie gesellschaftliche Ordnungen bloßstellt und als konstruiert entlarvt. Zu welchen Traditionen, auf die sie zurückgreift, würde dieses Spannungsfeld von Komik und Subversion passen?

**Daniela Strigl:** Ein Glanzstück ist in dieser Hinsicht Jelineks Theaterstück *Burgtheater*, weil die Autorin darin sowohl mit der Tradition des Heimatstücks und Heimatfilms als auch des Heimatromans arbeitet. Interessant ist außerdem die Mundart, die in dieser Tradition etwas sehr Gemütvolles hat – also nicht mit der Schärfe des Dialekts wie in den Arbeiten der Wiener Gruppe agiert, sondern mit einer Mundart, die alles verharmlost und zurechtbiegt. Daraus eine

Kunstsprache zu entwickeln, hat natürlich etwas Subversives. Wir sehen die Lieblinge der Bühne und des Films, die Burgschauspielerfamilie, deren echte Vorbilder man kennt. Sie reden wie in einem entgleisten Heimatfilm, und das, was sie sagen, bezieht sich auf etwas Positives, nämlich auf positive Werte wie Heimat und Kunst. Aus dem Schwanken zwischen dem rohen Ton und der ländlichen Maskerade entstehen komische Effekte. Auf der anderen Seite sind aber auch die Verbrechen präsent, wie in Kriminalromanen, die Jelinek sehr liebt. Diese Verbrechen haben etwas immens Gruseliges, weil sich die Publikumsliebblinge über die Opfer ganz einfach lustig machen. Subversiver geht es kaum: man nimmt Säulenheilige der österreichischen kulturellen Landschaft und stellt sie als selbstverliebte, eitle und durch ihre Ignoranz gemeine, lächerliche Figuren dar.

**Zuzana Augustová:** Eine Parallele dazu findet sich in einem späteren Stück von Jelinek, nämlich in *Stecken, Stab und Stangl*, in dem die scheinbar heile Medienwelt und die Opfer der Xenophobie einander gegenübergestellt werden. Die Opfer sind die Einzigen, die in dem Stück abwesend sind, trotzdem werden sie vom Moderator, der gleichzeitig Fleischer ist, ausgelacht. Der Ton der medialen Floskeln ist zynisch. Im Format der Reality Show werden Parallelen zwischen Nazismus und Heimatidylle, Xenophobie und Medienwelt aufgezeigt.

**Alexander W. Belobratow:** Das Anti-Heimat-Thema ist auch in Jelineks Roman *Die Liebhaberinnen* präsent. Es kommt darin zu einer Kollision zwischen dem Heimatlichen und dem Brutalen. In diesem Rahmen entsteht eine gewisse Komik. Dabei kommt es aber auf die Übersetzung an, ob die Komik von LeserInnen aus einer anderen Kultur, die nicht zu dieser Art des Komischen erzogen sind, verstanden wird. Für mich als Übersetzer des Romans war es eine sehr schwierige Aufgabe, diesen Balanceakt zu bewältigen.

**Zuzana Augustová:** Vor allem die Prosa von Jelinek ist teilweise unerträglich zu lesen, aber ich glaube diese – auch physische – Unerträglichkeit ist notwendig, weil sie die Aussage ausmacht.

**Alexander W. Belobratow:** Ich möchte ein Zitat aus dem Internet anfügen, welches eine anonyme Leserin zitiert. Sie schreibt über Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*: „Ein grausames Buch. Besonders grausam deshalb, weil man diesem Buch glaubt, man will nicht, aber man glaubt es trotzdem.“ Dabei stellt sich für mich die Frage: Wie präsent ist das Komische in dieser Grausamkeit? Die Szene in der Abstellkammer zum Beispiel ist eigentlich sehr komisch: etwa die Beschreibungen der Schuhe, der Kleidung und der Bewegungen Erikas. Inwieweit das nun zum Lachen ist, lässt sich schwer sagen. Das ist das Problem. Wir befinden uns auf einer Scheidelinie. Wenn wir auf das Lachen insistieren, wird Jelinek wohl auch in Zukunft nicht im *Komik-Handbuch* aufscheinen.

**Daniela Strigl:** Hier würde ich widersprechen. Es gibt in den Theaterkritiken und in der Forschungsliteratur zu Jelinek den beliebten Ausdruck, das „Lachen bleibe einem im Halse stecken“. Ich verstehe, was damit gemeint ist, und finde es richtig. Aber wenn ich es buchstäblich nehme, bleibt mir das Lachen nicht im Halse stecken, sondern ich lache wirklich. Ich lache im Theater, wenn ich ihre Stücke sehe, und wenn ich die Texte für mich lese, lache ich auch an den gemeinsten Stellen, weil Jelinek einfach die Fallhöhen so großartig vorführt. Irgendwo heißt es bei ihr, sie lässt ihre Figuren sinngemäß mit Kieselsteinen spielen, in Wirklichkeit geht es aber um Felsbrocken, und die ganze Zeit hat man diesen Größenunterschied vor Augen. Wenn man von so einem Felsbrocken runterfällt und dem Kieselstein begegnet, sich am Kieselstein verletzt oder dabei zuschaut, wie sich andere daran verletzen, muss man einfach lachen. Vielleicht noch eine Ergänzung zum Kalauer als Erkennungsmittel ihres Humors: ich finde es einerseits sehr interessant, wie die Autorin dies selbst interpretiert, aber auch, wie der Kalauer wirkt. Wir haben zum Beispiel bei Nestroy auch Sprachspiele mit einzelnen Worten, die von engeren Bedeutungszusammenhängen ableiten, aber bei Jelinek kommt es mir vor wie eine gerichtete Unaufmerksamkeit. Es ist zielgerichtet, aber es wird gleichzeitig eine Unaufmerksamkeit bei der Entstehung der Sprachspiele kultiviert. Das macht ihr anarchisches Moment aus, die Autorin lässt die Sprache sich selbst entfalten, greift dabei nicht ein, sondern wartet darauf, bis diese Momente der Wahrheit entstehen. Es geht, glaube ich, um die produktive Kraft der Fehlleistung. Man sagt etwas, was man nicht sagen wollte, was aber – und da führt die Autorin sehr wohl Regie – genau in die Richtung führt, wo sie uns haben will. Das ist für mich eines ihrer Geheimnisse, wieso ich lachen muss.

**Zuzana Augustová:** Ich muss auch lachen! Im Theater ist das vielleicht leichter, weil man räumlich gesehen gezwungen ist, bestimmte Distanzen zu schaffen. Und desto mehr können wir über grausame, drastische Dinge lachen. Die Kalauer betreffend: ich mag die Jelinek'sche Metaphorik sehr. Sie spielt gerne mit physiologischen, physischen, ganz niedrigen, schmutzigen Metaphern oder nimmt die Sprache beim Wort.

**Alexander W. Belobratow:** Das sind übrigens auch die schwierigsten Stellen für die Übersetzungen. Ich muss dafür sozusagen eine Parallelaktion unternehmen, weil es wortwörtlich überhaupt nicht geht. Diese Situation ist für die Arbeit eines Übersetzers oder einer Übersetzerin sehr interessant und produktiv, also wirklich etwas Besonderes. Für mich ist es spannend, dass durch diese Kalauertechnik, mit der Jelinek fantastisch umgeht, sich „verkalauert“, neue Räume geöffnet werden. Es ist plötzlich etwas da, von dem man bislang überhaupt nicht glaubte, dass

es damit zusammenhängt, ein Aha-Erlebnis also. Trotzdem wurde in den Kritik oftmals geschrieben, dass ihre Kalauertechnik manchmal zu stark und viel zu viel wäre, sodass es der Konstruktion des ganzen Textes eher schade.

**Daniela Strigl:** Vielleicht weil diese Technik eine bewusste Verletzung des sogenannten guten Geschmacks ist. Wir haben es hier mit den ganz schweren Themen zu tun: Massenmord, Ausländerfeindlichkeit, mit Opfern und Tätern. Beispielsweise in ihrem Stück *Rechnitz (Der Würgeengel)* werden Witze gemacht, die man einfach nicht macht. Mit diesen Witzen hat sie aber die Aufmerksamkeit und geht direkt in die heikle Problematik hinein. Ich glaube, dieser fortgesetzte Regelverstoß provoziert und wirkt geschmacklos, aber es ist eben dadurch jedes Mal wie ein Paukenschlag – und zwar ein Paukenschlag nach dem anderen. Das macht, glaube ich, ihre spezielle Technik aus, dass sie sich nicht davor scheut, zu viel aufeinander zu häufen, sondern sie macht das einfach. Sie legt immer noch ein Schäuferl nach.

**Zuzana Augustová:** Ein Paukenschlag und eben auch ein Tabubruch, weil sie auf eine unmögliche Art und Weise das sagt, was man nicht sagen darf. Darin ist sie meines Erachtens George Tabori ähnlich, der auch mit unmöglichen Witzen über den Holocaust und Konzentrationslager schreibt. Ein deutscher, tschechischer oder russischer Autor nicht-jüdischer Abstammung würde solche Tabu-Verletzungen niemals wagen.

**Daniela Strigl:** Die Gemeinheiten gehen bei Jelinek in mehrere unterschiedliche Richtungen. Ich habe vorher das Beispiel der Familie Wessely-Hörbiger gebracht, auf die sie losgeht. Andere Leute würden sagen: die Schauspieler sind jetzt schon alt und werden von allen verehrt, darum nehme ich mir ein Blatt vor dem Mund. Jelinek tut das weder an dieser noch an einer anderen Stelle.

**Christian Schenkermayr:** Kommen wir nun von den Traditionen in die Gegenwart und vielleicht in die Zukunft, weil Jelineks Texte auch prägende Wirkung auf viele jüngere AutorInnen haben. Ich kann mich an ein Gespräch aus dem Jahr 2011 zwischen Ihnen, Daniela Strigl, und Olga Flor erinnern, in dem Sie konstituiert haben, dass es zwar sarkastische Schreibweisen bei beiden Autorinnen gibt, der Witz aber anders wäre. Wo gibt es Parallelen, und was ist anders?

**Daniela Strigl:** Im Vergleich mit Olga Flor hat Jelinek die größere Gelassenheit. Diese Aussage widerspricht zwar dem, was ich vorhin über die Wut gesagt habe, aber man hat den Eindruck, dass bei Olga Flor alles sehr forciert wird, während bei Jelinek dem Witz die Möglichkeit zu zünden gegeben wird. Es wird nicht ständig mit Druck nachgearbeitet. Wenn man sich etwa Katrin Röggles letzten Erzählband *Nachtsendung* anschaut oder die Arbeiten von Petra Piuk, ist es erstaunlich, wie stark Jelinek in Österreich nachwirkt, gerade bei Autorinnen. An Jelinek kommt keine junge Autorin vorbei. Und sie wird auch nicht von den jungen Autorinnen in der

Radikalität des Witzes überholt, sondern sie bleibt auf dieser einsamen Position, trotz der Nachahmung durch die Jungen.

**Alexander W. Belobratow:** Wie ist es mit Stefanie Sargnagel? Bei ihr gibt es sehr wohl Dramatisches, es sind Situationen, die eher zur jugendlichen Subkultur gehören und weniger zu Jelineks Strategie des satirischen Blicks.

**Zuzana Augustová:** Bei Kathrin Röggla habe ich auch eine Inspiration durch Ernst Jandl wahrgenommen. In Bezug auf seine Sprechoper *Aus der Fremde* sind mir beispielsweise Parallelen bei den sprachlichen Verfahren aufgefallen, etwa bei der Benutzung der 3. Person und des Konjunktivs im Präsens oder bei der Art und Weise, wie im Dialog indirekte, nicht eigene, zitierte Sprache verwendet wird. Eine Parallele zu Jelinek wäre, dass sich Röggla auch mit Natascha Kampusch auseinandergesetzt hat, was mich teilweise an Jelineks Theatertext *Winterreise* erinnert hat. Röggla arbeitet ebenfalls mit dem Phänomen der öffentlichen Meinung und dem Neid der Öffentlichkeit gegenüber der medialen Popularität von Natascha Kampusch. Darin sehe ich schriftliche, motivische und thematische Ähnlichkeiten.

**Daniela Strigl:** Eine weitere Parallele lässt sich auch in Hinblick auf das Menschenbild festmachen: die Vorstellung, dass der und die Einzelne weiter in der Illusion leben, Individuen zu sein, während sie in Wirklichkeit nur eine Stelle in einem gesellschaftlichen Mechanismus ausfüllen. Aus dieser Illusion von Einmaligkeit, eingepasst in Abläufe, die schon hunderttausend Mal beschrieben wurden, gewinnen auch Autorinnen wie Röggla oder Flor komische Effekte. Der gesellschaftskritische Ansatz verbindet sie sowie der Versuch, nicht alles tierisch ernst abzuhandeln, sondern mit einem bösen Witz.