



unipress

Open-Access-Publikation (CC BY 4.0)

© 2022 V&R unipress | Brill Deutschland GmbH

ISBN Print: 9783847114871 – ISBN E-Lib: 9783737014878

Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien

Band 32

Herausgegeben von
Carsten Gansel und Stephan Pabst

Reihe mitbegründet von
Hermann Korte

Barbara Bollig (Hg.)

Mythos und Postmoderne

Mythostransformation und mythische Frauen
in zeitgenössischen Texten

Mit 2 Abbildungen

V&R unipress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

Die Konferenz „Mythos und Postmoderne“ und der vorliegende Tagungsband wurden unterstützt von der Research School der Ruhr-Universität Bochum und gefördert durch die Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder [DFG GSC 98/3].

© 2022 Brill | V&R unipress, Robert-Bosch-Breite 10, D-37079 Göttingen, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Wo nicht anders angegeben, ist diese Publikation unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 lizenziert (siehe <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) und unter dem DOI 10.14220/9783737014878 abzurufen. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Gestaltung: Barbara Bollig

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2198-6304

ISBN 978-3-7370-1487-8

Inhalt

Barbara Bollig Mythos und Postmoderne – Einleitung	7
Andrea Geier Am Mythos arbeiten. Methodische Überlegungen zu literarischer Rezeption zwischen Tradition und Transformation	17
Lisa Keil Zwischen Aphrodite und Hermes – mythologische Transformationen um Intergeschlechtlichkeit in Ulrike Draesners <i>Mitgift</i> (2002)	37
Mrunmayee Sathye “ <i>Becoming. Afrekete.</i> ” Myth, Subjectivity, and Emancipation in Audre Lorde	55
Cornelia Heinsch Brüchiger Text, brüchiges Leben. Sappho in Melissa Broders <i>The Pisces</i> (2018)	69
Vanessa Klomfaß Eingewebte Mythologie. Zur Signifikanz und Transformation der F/Philomela-Figur in Abrams’/Dorsts S. (2013)	87
Cécile Neeser Hever De-Marginalizing Antigone’s Sister: A Postmodern Take on Tragedy	101
Fabienne Fecht „Die Seuche der Trauer und der Liebe“: Weibliche Solidarität und kollektiver Widerstand als Antigone-Prinzip in Darja Stockers Antikentransformation <i>Nirgends in Friede. Antigone</i>	117

Nina Peter	
Terroristinnen und ihre Spiegelung im Mythos: Elfriede Jelineks Theatertexte „Ulrike Maria Stuart“ und „Das schweigende Mädchen“ . . .	133
Ines Böker	
„Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da“ – Mythologische Formationen von Macht und Gewalt in Aischylos’ <i>Die Schutzflehenden</i> und Elfriede Jelineks <i>Die Schutzbefohlenen</i>	157
Giuliano Lozzi	
Die trans-formierende Stimme der Eurydike. Zu <i>Schatten (Eurydike sagt)</i> von Elfriede Jelinek	169
Anna Lenz	
„ich arme Blinde verstehe nicht“ – Mythos (und) Verstehen in Elfriede Jelineks <i>Am Königsweg</i> (2020)	185
Felix Oberholzer	
Pierre Bourdieu’s Fascination for Virginia Woolf: Critical Reflections on Mythicized Moments of Masculine Domination	203
Rhoslyn Francesca Beckwith	
Queen Luise of Prussia: Taking the Fairy-tale Queen into the Postmodern Era	217
Autor:innen	233

Die trans-formierende Stimme der Eurydike. Zu *Schatten* (*Eurydike sagt*) von Elfriede Jelinek¹

Abstract

Ausgehend von den *Mythen von heute* von Roland Barthes und von den Untersuchungen zur Dialogizität von Michail Bachtin und deren Rezeption durch Julia Kristeva analysiert dieser Beitrag das 2012 erschienene Stück von Elfriede Jelinek *Schatten* (*Eurydike sagt*) mit besonderem Fokus auf dem Formbegriff. Dieser wird dabei nicht als eine „fixierte Gestalt“, sondern als eine lebendige, organische Entität verstanden. Insbesondere soll anhand der Textanalyse gezeigt werden, dass Elfriede Jelineks Umgang mit dem Mythos in einer aktiven und quasi handwerklichen Trans-formation mittels der Sprache besteht. Es soll dargelegt werden, dass die Verwendung der rhetorischen Bedeutung der weiblichen Stimme der Eurydike, die impliziten und expliziten intertextuellen Verweise auf verschiedene Werke und der radikale Perspektivenwechsel der tradierten mythischen Geschichte als eine trans-formierende Arbeit gesehen werden kann, die verschiedene textuelle und metatextuelle Aspekte berührt.

Keywords: Eurydike, Elfriede Jelinek, Schatten, Roland Barthes, Ingeborg Bachmann

1. Elfriede Jelineks mythisches Konzept

Dass die Auseinandersetzung mit dem Mythos ein zentrales Prosa-Verfahren der Literatur-Nobelpreis-Trägerin Elfriede Jelinek ist, wurde in verschiedenen Studien über ihr literarisches und theatralisches Werk gezeigt². Vom Mythos als Dekonstruktion, von einer „Zertrümmerung des Mythos“³, von der „Destruktion des Mythos“, vom „Ende des Mythos“⁴ ist in der kritischen Literatur zu Jelinek oft

1 Ich möchte mich bei Barbara Bollig, Anna Lenz, Ines Böker und Solvejg Nitzke bedanken, die mir anlässlich der Tagung aufschlussreiche Anregungen zur Erweiterung des Vortrages gegeben haben.

2 Vgl. Degner, Uta (2013). Mythendekonstruktion. In: Janke, Pia (Hrsg.). Jelinek-Handbuch. Stuttgart: Metzler. 41–46; Szczepaniak, Monika (1998). Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

3 Brunner, Maria E. (1997). Die Mythoszertrümmerung der Elfriede Jelinek. Neuried: Ars Una.

4 Schenkermayr, Christian (2009). Ende des Mythos? – Beginn der Burleske? Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mythendekonstruktion und burlesker Komik in einigen

die Rede. Dabei stehen für Jelinek jene Begriffe im Vordergrund, die nicht auf eine destruktive Zersplitterung, sondern auf konstruktive Praktiken der Dekonstruktion und der Demontage des Mythos abzielen. „Jelinek dekonstruiert den Mythos“, stellen Anna Babka und Peter Clar fest, „indem sie dessen Bedeutung übernimmt, in neue Kontexte setzt, die Bedeutung erweitert, leicht variiert und somit den Mythos unterwandert“⁵. Darüber hinaus hat das dekonstruktivistische Verfahren, so Marlies Janz, mit der Erzeugung einer „fundamentalen Intertextualität“ zu tun, die alle „Prä-, Sub- oder Intertexte“ der österreichischen Autorin prägt und ein enormes Wissenspotential besitzt⁶.

In der Jelinek-Forschung ist die Verknüpfung Jelinek-Dekonstruktivismus demnach sehr präsent, ein richtiger Topos, obgleich „der Begriff [...] manchmal auch zur Worthülse verkommt“⁷. Natürlich kann die weitläufige, theoretische Debatte rund um den Dekonstruktivismus, der laut einer Expertin wie Bärbel Lücke die (sprach-)philosophische Grundierung der jelinekschen Literatur und ihrer Assoziationskunst ist⁸, hier nicht analysiert werden. Betrachtet man aber den Begriff Dekonstruktivismus näher, bemerkt man bekanntlich, dass er Konnotationen des Abbauens, des Zerlegens, der Dezentralisierung mitschwingen lässt, die im Rahmen der Beschäftigung mit dem Mythos zu diskutieren sind.

Die Dekonstruktion möchte ich, gemäß dem Schwerpunkt dieses Bandes, mit den theoretischen Begriffen der Transformation, der Form und der Intertextualität in eine dynamische Dialogizität treten lassen, die ich hier im Sinne von Michail Bachtin verstehen werde. Die Theorie der Dialogizität, die der russische Denker in einen sprachtheoretischen Kontext einordnete und die prinzipiell als Kritik gegen den linguistischen Standpunkt von Ferdinand de Saussure gesehen werden kann, wurde 1967 von Julia Kristeva aufgenommen. In ihrem Aufsatz *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman* bezeichnet die französische Denkerin den Dialog als „die Schreibweise zugleich als Subjektivität und als

Dramen Elfriede Jelineks. In: Leyko, Małgorzata/Pełka, Artur/Prykowska-Michalak, Karolina (Hrsg.). *Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*. Fernwald: Litblockin. 344–363.

5 Babka, Anna/Clar, Peter (2014). Elfriede Jelinek. Positionen zu Leben und Werk. In: Wie, Liu/Müller, Julian (Hrsg.). *Frauen.Schreiben (Österreichische Literatur in China)*. Band 2. Wien: Praesens. 51–77. 73.

6 Janz, Marlies (1993). Mythendekonstruktion und Wissen. Aspekte der Intertextualität in Elfriede Jelineks „Die Ausgesperrten“. *Text und Kritik* 117. 38–50.

7 Babka/Clar (2014), 60.

8 Lücke, Bärbel (2007). Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambiland/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach) (für Christoph Schlingensiefels „Area 7“) zum Königinnendrama Ulrike Maria Stuart. In: Janke, Pia et al. (Hrsg.). *Elfriede Jelinek. Ich will kein Theater. Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens. 61–83.

Kommunikativität, oder besser gesagt, als Intertextualität [...]“⁹. Jeder Text lässt sich also als ein „Mosaik von Zitaten“ darstellen, als „Absorption“ und „Transformation“ eines anderen Textes, und stellt sich außerdem als ein dynamisches Gewebe dar, dessen Worte sich in einer horizontalen und vertikalen Richtung bewegen: Die horizontale Richtung beleuchtet das Verhältnis von Autor:in und Adressat:in, die vertikale berücksichtigt die Auseinandersetzung des Textes mit vergangenen und gegenwärtigen Texten¹⁰. Im Gegensatz zum Monologismus, der, so Kristeva, typisch für die epische Rede ist, treten im Kontext der dialogischen Texte die Konzepte des Karnevalesken und der Menippea¹¹, die bei Bachtin eine bedeutende literarische und symbolische Funktion einnehmen, in den Vordergrund. Einerseits steht der Karneval für die Subversion und die Umkehrung der Realität und ruft ein sehr ernstes Lachen hervor, das nicht Parodie, sondern, à la Artaud, „Mord und Revolution“¹² entspricht. Andererseits schließt die Schreibweise der menippeischen Satire verschiedene Gattungen ein und bringt eine bittere bis grausame politische Botschaft mit sich, deren Absicht es ist, die herrschende Macht lächerlich zu machen.

2. Den Mythos de- bzw. trans-formieren

Was das Wort *Transformation* anbelangt, so stammt es vom lateinischen ‚transformatio‘ und weist auf einen schöpferischen und kreativen Prozess hin, der auf die Überwindung bzw. die Infragestellung der „äußerlichen Form“ abzielt. In diesem Kontext kann hier auch das griechische Wort *μεταμόρφωση* genannt werden, in welchem *μετα* („durch“) und *μορφή* („Form“) zusammengesetzt sind. Auf die theoretischen Begriffe der Form als *μορφή* möchte ich im Folgenden kurz eingehen und sie an den Kernbegriff des Mythos anschließen. Im Rahmen ihres Projekts zur Entwicklung des Formbegriffes und zum gegenwärtigen Formalismus stellt Eva Axer fest: „Form ist zwar ein seit Langem etablierter, zugleich aber erstaunlich unbestimmter Begriff“¹³. Die Form soll hier nicht aus einer ästheti-

9 Kristeva, Julia (1967). Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens, Ihve (Hrsg.). Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. III: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M.: Athenäum. 345–375.

10 Kristeva (1967), 348.

11 Die Menippeische Satire ist eine Art freche und bittere Satire, die auf den kynischen griechischen Autor Menippos von Gadara zurückgeht. Ein berühmtes literarisches Beispiel für die Gattung der Menippea in der lateinischen Literatur ist Senecas *Apokolokyntosis*, das als eine Satire des Schriftstellers auf den Kaiser Claudius zu verstehen ist.

12 Kristeva (1967), 364.

13 Axer, Eva (2019). Formsache? Wie eine neue Formalistische Literaturtheorie über ihren Gegenstand debattiert. Abrufbar unter: <https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2019/01/21/eva-axe>

schen Perspektive betrachtet werden, sondern in ihrem weitesten, quasi organischen Sinn, auf den Eva Geulen im Kontext ihrer Untersuchung zur Morphologie Goethes eingegangen ist. Es handelt sich nicht um ein festes, historisiertes, auf ein bestimmtes Gebiet bzw. auf eine bestimmte Zeit eingeschränktes Konzept, sondern eher um eine Zusammensetzung von Form und Leben, die sich in der Zeit gewandelt hat und sich immer noch wandelt. „Form“, begründet Geulen in Anlehnung an Cassirers Formbegriff und an Agambens *forma-di-vita*, „wird nun dynamisiert und funktional gedacht – sie ist eine nicht länger fixierte oder fixierende Gestalt, sondern bezieht sich auf Prozesse, auf Formprozesse [...] und auch auf Lebensprozesse.“¹⁴

Was die Beschäftigung von Elfriede Jelinek mit der mythischen Form anbelangt, so ist ihr Essay *Die endlose Unschuldigkeit*¹⁵ als unvermeidlicher Ausgangspunkt ihrer Arbeit zu verstehen. Mit dem einleitenden Satz „es kann nämlich alles mütos werden“¹⁶ deutet Jelinek mittels eines ironisch gemeinten sprachlichen Spiels mythos/mütos an, dass Roland Barthes' *Mythen des Alltags* eine zentrale Rolle im Rahmen ihrer mythischen Konstellation spielen. In diesem essayistischen Beitrag, der als eine gestalterische Zusammensetzung verschiedener Auszüge, Fragmente und Zitate aus verschiedenen Werken zu definieren ist, wird der „mütos“ als eine Entität beschrieben, deren Funktion es ist, „zu deformieren, nicht etwa ganz verschwinden zu lassen“¹⁷. Auf die Begriffe der Deformation und des Verschwindens, die Jelinek hier einführt, wird im Folgenden noch eingegangen.

Laut Roland Barthes basiert die mythische Botschaft grundsätzlich auf einer semiologischen Methode, die aus drei Ebenen besteht: Signifikant, Signifikat und Zeichen. Sie schließt eine Zusammensetzung von Sinn und Form ein, die, ähnlich wie das ideographische System, eine dritte Bedeutung schafft, die eben die mythische ist. Interessant ist die zentrale Rolle, die die Form in Barthes' Ausführung spielt und auf die er immer wieder Bezug nimmt:

Wie schon gesagt, es gibt keine Beständigkeit in den mythischen Begriffen: Sie können sich bilden, sich wandeln, zerfallen, vollständig verschwinden [...]¹⁸

r-werner-michler-marjorie-levinson-die-neuen-formalismen-form-geschichte-gesellschaft-drei-beitraege/ (Stand: 23/02/2022).

14 Geulen, Eva (2016). Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager. Berlin: August Verlag. 12.

15 Jelinek, Elfriede (1970). Die endlose Unschuldigkeit. In: Matthei, Renate (Hrsg.). Trivialmythen. Frankfurt a. M.: März Verlag. 40–66.

16 Ebd., 40. Ähnlich hatte sich Roland Barthes in *Mythen des Alltags* ausgedrückt: „Also kann alles Mythos werden? Ich glaube ja, denn das Universum ist unendlich suggestiv“. Barthes, Roland (2010). *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 251.

17 Jelinek (1970), 41. Jelinek zitiert hier wörtlich Roland Barthes.

18 Barthes (2010), 266.

und weiter:

Das Verhältnis, das den Begriff des Mythos mit dem Sinn verbindet, ist wesentlich ein *Deformationsverhältnis*. [...] Natürlich ist diese Deformation nur möglich, weil die Form des Mythos bereits aus einem linguistischen Sinn besteht [...]. Doch diese Deformation ist keine Vernichtung¹⁹.

Und darüber hinaus: „Der Mythos verbirgt nichts. Seine Funktion ist es zu deformieren, nicht verschwinden zu lassen“²⁰.

Die Form rückt also wieder in den Mittelpunkt der Theorie des Mythos von Roland Barthes, der „formale, [...] keine substantiellen Grenzen“²¹ besitzt und als lebendig gesehen werden kann, denn Barthes *Mythen des Alltags* liegt gerade eine Transformation und Deformation, gewissermaßen ein „Manipulationsakt“²² der mythischen Materie zugrunde, die die schöpferische Leistungsfähigkeit des Menschen heraufbeschwört und oft unberücksichtigt bleibt.

3. Die Stimme/n von Eurydike: Elfriede Jelineks *Schatten* (*Eurydike sagt*)

In diesem theoretischen Rahmen möchte ich ein theatralisches Stück von Jelinek analysieren, dessen vielversprechender Titel *Schatten (Eurydike sagt)* lautet und untersuchen, wie die Autorin mit der Form des Mythos umgeht²³. Es handelt sich um einen komplizierten Text, ein verworrenes Gewebe, das man aus einer äußerlich formalen Perspektive als einen Monolog bezeichnen kann, in dem Jelinek die Stimme der Eurydike hören, lesen oder spielen lässt. Das Stück wurde 2012 an der Philharmonie Essen uraufgeführt und war im Anschluss in ganz Europa erfolgreich.

Jelinek sucht sich hier als Protagonistin eine Nymphe aus, die sich von den stark politisch konnotierten, weiblichen Mythenfiguren einer Antigone oder einer Medea, mit der sich die Literaturtheorie und die Theaterwissenschaft häufiger befasst hat, deutlich unterscheidet²⁴.

19 Ebd., 268.

20 Ebd., 267.

21 Ebd., 251.

22 Schenkermayr (2009), 345.

23 Jelinek, Elfriede (2012). *Schatten (Eurydike sagt)*. In: Theater heute 10 (Das Stück). Hiernach wird die Zitation des Primärtextes durch die Sigle *SEs* abgekürzt. Der Dramentext ist auch auf der offiziellen Webseite von Elfriede Jelinek verfügbar.

24 Vgl. Stephan, Inge (2016). *Frau – Körper – Stimme. Genderperformanzen bei Elfriede Jelinek – Vergleichende Lektüren von Bild und Frau (1984) und Schatten (Eurydike sagt) (2012)*. In: Horvath, Andrea/Kathschtaler, Karl (Hrsg.). *Konstruktion – Verkörperung – Performativität. Genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger_innen in Literatur und Musik*. Wien:

Die ersten Werke, in denen die mythische Geschichte von Orpheus und Eurydike erzählt wird, sind das erste Buch der *Georgica* von Vergil und das zehnte Buch der *Metamorphosen* von Ovid, das Jelinek als ihre Quelle am Ende des Textes erwähnt. Eurydike befindet sich im Hades, nachdem sie auf der Flucht vor der Vergewaltigung durch Aristaeus von einer Schlange gebissen wurde. Orpheus ist ein beliebter Sänger, der von Pindar als „hochgepriesener Vater der Gesänge“ bezeichnet wurde²⁵. Er ist Sohn der Muse Kalliope und des Sonnengottes Apollon, und Eurydike ist seine Frau. Den Tod seiner Geliebten kann er nicht ertragen und will sie unbedingt wiedersehen. Er begibt sich in den Hades, wo Hades und Persephone ihn empfangen. Sie sind von seinem Klagegedicht so begeistert, dass sie ihm ausnahmsweise gestatten, Eurydike wieder in die Welt der Lebenden zu bringen – unter einer Bedingung: Er darf sich nicht nach ihr umsehen, bis beide das Sonnenlicht erreichen. Eurydikens Schicksal hängt also von Orpheus ab. Bekanntlich schafft Orpheus es nicht, die Bedingung zu erfüllen. Er wendet sich um. Eurydike muss im Hades bleiben.

Von Jelinek wird Eurydike als eine verärgerte, traurige, einsame Frau dargestellt, die auf Orpheus schimpft, der mittlerweile ein bekannter Pop-Star geworden ist. Sie möchte Dichterin werden, kann es aber nicht, weil sie als Muse und als Objekt ihres Mannes leben muss. Mit wohl ausgewählten Worten greift sie sowohl jene Mädchen an, die Fans ihres Mannes geworden sind, als auch ihren Mann selbst und dessen Vater Apoll, der die Sonne symbolisiert. Es gibt keine richtige Handlung, aber man weiß, dass Eurydike am Schluss von Orpheus nicht zurückgeholt, sondern von ihm fotografiert und ihr Bild in seinem Handy gespeichert wird²⁶.

Die Frage, die Jelinek in ihrer Ausdeutung des Mythos stellt, lautet: Will Eurydike von Orpheus überhaupt gerettet werden? Will sie die Dunkelheit des Hades wirklich verlassen? Hofft sie wirklich, von Orpheus geliebt zu werden? Die Antwort auf diese Fragen scheint nein zu sein. Eurydike attackiert den ganzen Monolog hindurch Orpheus und seinen Vater, den Gott Apollon, und ähnlich wie in der Menippea erscheinen ihre Angriffe gleichzeitig sehr ernst und sehr amü-

Transcript. 105–121. Inge Stephan präzisiert, dass die Figur von Eurydike in Klaus Theweleits *Buch der Könige* (1988) bereits behandelt und sie als Opfer der Kunst gesehen wurde.

25 Vgl. Deufert, Marcus (1997). Orpheus in der antiken Tradition. In: Storch, Wolfgang (Hrsg.). *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam. 266–273.

26 Vgl. Jirku, Brigitte E. (2013). „Ich bin“. Schatten und Schattenreich als Unorte. Zu Elfriede Jelineks Schatten (Eurydike sagt). Jelinek [Jahr]buch. 58–72. Den Schlussakt des Fotografierens sieht Brigitte Jirku als einen Verweis auf das Werk *Le chaimbre claire* von Roland Barthes, in dem er die Fotografie u. a. als ein flaches, fixierendes Bild sieht, wenn sie nicht zu einem Nachdenken anregt. So Jirku: „Der Sänger verewigt Eurydike als Objekt; für sie ist es der endgültige Beweis, dass es ihm nie um sie als Person gegangen ist; sie war sein Schatten – seine Inspiration, sein Alibi. Das Bild, das Eurydike ersetzt, gilt ihm fortan als Inspiration“ (ebd., 60).

sant. Ausdrücklich stellt Eurydike fest: „Ich will im Schatten bleiben und Schatten sein und bleiben“²⁷.

Diese Deformation des Mythos besitzt sowohl eine rhetorische als auch auktoriale Funktion. Dem Monolog liegt die rhetorische Figur der Prosopopöie zugrunde, deren Funktion es ist, so Paul De Man²⁸, einer „stimmlosen oder verstorbenen Entität“²⁹ eine Stimme zu geben. Eurydike verzichtet bei Jelinek auf ihre vom Mythos tradierte Stummheit, um zu Worte zu kommen. In diesem Kontext scheint eine Ausführung von Sigrid Weigel zur historischen Sprachlosigkeit der Frauen sehr treffend zu sein:

Ist die historische Position von Frauen eher die der Schweigenden, so steht das Weibliche mit dem Verschwiegenen, dem Verdrängten in einer engen Verbindung. Wenn Frauen, um diesen Ort zu verlassen, schreibend an der hier skizzierten Erinnerungsarbeit teilhaben wollen, so müssen sie den Platz der Medusa, des stummen Engels der Geschichte, verlassen, müssen sie den Schrei der Mutter [...] verdrängen oder ersticken, um sich in ihrer Schreibweise dann wieder darum zu bemühen, diese Bewegung der Verdrängung auch durchzustrichen.³⁰

In dieser Bewältigung der Medusa-Position, die sich in der lebendigen Form des Schreibens offenbart, nimmt das Sprechen der Eurydike eine neue Stellung ein, denn es ist an eine Stimme geknüpft, die ihr Schweigen bricht und ihre Ansichten aus den Tiefen des Unterbewussten, aus der Dunkelheit des Schattenreiches, aus dem Unort des Verdrängten emporhebt und zur Sprache bringt³¹: „Wir sind das Unbewusste“, sagt Eurydike, „als Schatten sind wir uns selbst und auch einander nicht bewußt“³². Der am Ende des Stückes eingeflochtene Verweis auf Freud³³ evoziert weitere vielfältige Assoziationen, die noch zu vertiefen wären. Der Monolog könnte beispielweise an eine psychoanalytische Sitzung erinnern und die Stimme der Eurydike als die Stimme des Unbewussten einer Patientin gedeutet werden, die frei ihre tiefen Gedanken auf dem freudschen Sofa ausströmen lässt, ohne dem Psychotherapeuten (Orpheus? die Zuschauer:innen?) in die Augen blicken zu dürfen, da sie sich nicht umdrehen darf. Der verbotene Blick Eurydi-

27 *SEs* 13.

28 De Man, Paul (1979). *Autobiographie als Maskenspiel*. In: Ders. *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 131–146.

29 Babka, Anna (2017). „...und dem erschütterten Herzen ein einziges Wort abringe...“. *Zur Frage der (auto)biographischen und/oder fiktionaler Identitätsentwürfe in Annemarie Schwarzenbachs Die vierzig Säule der Erinnerung*. In: Bascoy, Montserrat/Silos Ribas, Lorena (Hrsg.). *Autobiographische Diskurse von Frauen (1900–1950)*. Würzburg: Königshausen und Neumann. 75–86.

30 Weigel, Sigrid (1989). *Dies Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 282.

31 Vgl. Jirku (2013).

32 *SEs* 12.

33 „Also zum Mitlesen: [...] Sigmund Freud, absolut alles. Das haben Sie dann davon“ (*SEs* 18).

kes könnte also dem Blick der Patientin entsprechen, die nicht in die Augen des Psychotherapeuten schauen darf.

Lässt man diese psychoanalytische Lesart einmal beiseite³⁴, kann man hier festhalten, dass die weibliche Stimme Eurydikés die allgewaltige Protagonistin des Stückes ist, die aus dem rhetorischen Akt des Verleihens einer Stimme entsteht – der Prosopopöie also. Im Falle von *Schatten* kann man sogar von Stimmen im Plural sprechen, die durch die Protagonistin verkörpert werden, mal ironisch, mal sarkastisch, mal ausdrucksvoll, mal aggressiv, in einem freien Durcheinander, das an den hybriden Ton der menippeischen Satire erinnern lässt. Der Regisseur Jan Philipp Gloger, der *Schatten* im Karlsruher Badischen Staatstheater im November 2014 inszeniert hat, hat das monologische Stück genau auf fünf Stimmen verteilt. Der Regisseur hat fünf verschiedene Schauspielerinnen ausgewählt, die entsprechende weibliche Figuren darstellen: die Shopping Queen, die Depressive, die Ausstatterin, die klassische Nymphe und das Groupie des Popstars³⁵. Sie alle stehen für Stimmen, die im Verlauf des Stückes allein reden und erst am Schluss zusammen als Chor auf der Bühne auftreten. Gemäß der oben erwähnten psychoanalytischen Interpretation könnte man sie mit Barbel Lücke als „dunkle Stimmen des Unbewussten“ betrachten, wie sie zu zwei früheren Stücken Jelineks schreibt, die „synästhetisch ertönen und wieder verlöschen“³⁶. Diese Abwechslung von Einstimmigkeit und Polyphonie, die auf dieses Stück besonders zutrifft, lässt sich an das Prinzip der Dialogizität Bachtins anknüpfen. *Schatten* kann solchermassen als ein monologischer Text dialogischer Art gesehen werden, denn er tritt direkt und indirekt mit anderen Texten in Dialog (Ovid, Freud, Foucault, Bachmann, von Chamisso usw.). „Bei Bachtin“, so Julia Kristeva, „kann der Dialog monologisch sein, und der sogenannte Monolog ist oft dialogischer Art“³⁷. Im Kontext der dialogischen Schreibweise, die in *Schatten* vorgestellt wird, wird einerseits die tradierte mythische Geschichte von Orpheus und Eurydike auf eine karnevalistische Weise verdreht, andererseits bekommt die Stimme Eurydikés tragische und komische Konturen, die über das Niveau der Parodie hinausgehen, um eine sprachliche Revolution einzuführen, die politisch konnotiert ist³⁸.

Man entdeckt also eine Eurydike, die von einer Schlange gebissen wird, nachdem sie versucht, aus der Gewalt von Aristaios zu flüchten. Nach dem Schlangenbiss stirbt sie, ergreift das Wort und setzt sich mit ihrem Schmerz auseinander, weil „der Biss der Schlange“, so Jirku, „das Moment der Wahr-

34 Mehr zum Umgang Jelineks mit Freud in Lücke, Bärbel (2007). Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie. Wien: Passagen Verlag.

35 Vgl. Badisches Staatstheater Karlsruhe (2014). *Schatten* (Eurydike sagt). Programmheft. 221.

36 Lücke (2007), 69.

37 Kristeva (1967), 350.

38 Vgl. Lücke (2007).

heitsfindung und der Lebensfindung“ ist³⁹. Eine besondere, gewalttätige *Todesart* würde man sie mit Ingeborg Bachmann nennen⁴⁰, die den Gang Eurydikens in den Hades und damit ihren Monolog eröffnet, in dem sie sich ehrlich und schamlos ausdrückt. Die Umriss solcher Todesart erinnern an ein lyrisches Ich bei Ingeborg Bachmann, das in einem dunklen, feindseligen südlichen Land (Italien) wieder aufwacht:

In meinem erstgeborenen Land, im Süden
sprang die Viper mich an
und das Grausen im Licht
O schließ
die Augen schließ!
Preß den Mund auf den Biss!⁴¹

Anders als die Protagonistin des Gedichtes, die „zum Schauen erwacht“⁴², bleibt Eurydike im Schattenreich, in dem Unort, wo „ein Noch-Nicht oder Nicht-Mehr oder ein mythisches Präteritum einer vergangenen Zivilisation“⁴³ herrscht. Mittels einer „hochelaborierten Sprache“ spricht Eurydike gegen die weiblichen Fans, die schreiend und schwärmend den Popstar Orpheus reizen:

denn sie treten in Mädchenrotten auf, diese Mädchenzusammenrottungen das Allerentsetzlichste, diese schrecklichen Schwärme, diese furchtbaren Schwärmereien, reglose Gesichter, sehen Sie, völlig unbewegt, die kleinen Mädchengesichter, und dieses grauenhafte Geschrei, immer Geschrei über allem, hängt über allem, den Erzeugnissen des Gebirges, den Ergebnissen der Ebene, todbringende Schwärme in der Luft, wie Ungeziefer, Fliegen, Summendes, ein Schwarm, ein grauenhafter Schwarm! [...] ja, mein Mann ist ein Mädchenschwarm.⁴⁴

Eurydike verfügt über eine Sprache, die mittels Wortspielen, Neologismen und Alliterationen eine mythische Geschichte schafft, die die Antike im Sinne Barthes' de-formiert. Sie wird also zu einer Schriftstellerin, die einen polypho-

39 Jirku (2013), 64.

40 Ich beziehe mich hier auf das Todesarten-Projekt von Ingeborg Bachmann, das ursprünglich aus drei Romanen bestehen sollte (*Malina*, *Der Fall Franza* und *Requiem für Fanny Goldmann*) und unvollendet blieb. Das Ziel dieses anspruchsvollen literarischen Projektes war es, die vielfältigen Dimensionen der alltäglichen Gewalt, der Unterwerfung, der Ausbeutung, des metaphorischen Mordes darzustellen, die die privaten Beziehungen mit einem besonderen Blick auf das Verhältnis von Frauen und Männern prägen.

41 Bachmann, Ingeborg (1978). Das erstgeborene Land. In: Koschel, Christine/Weidenbaum, Inge von/Münster, Clemens (Hrsg.). Ingeborg Bachmann. Werke. Bd. 1. München, Zürich: Piper. 120.

42 Vgl. Svandrlik, Rita (1997). Topografie bachmanniane. Dal „paese primogenito“ alla „Ungargassenland“. *Studia Austriaca* 5. 9–20. In Bezug auf das lyrische Ich dieses Gedichtes spricht Rita Svandrlik von einer „Euridice che, morsa dal serpente, salva se stessa“ („Eurydike, die von der Schlange gebissen, sich selbst rettet“, S. 15).

43 Jirku (2013), 59.

44 SEs 4.

nen, intertextuellen, nicht auf eine einzige Gattung zurückzuführenden Stil besitzt, der von denjenigen aufgenommen werden kann, die sich gegen das Schreien, das Gebrülle stellen und mit der Stille auseinandersetzen können – d. h. weder von Orpheus, noch von den kreischenden Fan-Girls:

Bevor er (Orpheus) 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. Ich schreibe, wen interessiert.⁴⁵

Mit dem letzten Satz, der Michel Foucaults „Wen kümmert’s, wer spricht“ aus seinem vielzitierten Vortrag *Was ist ein Autor* (1969) variiert⁴⁶, etabliert sich Eurydike ganz unabhängig von ihren Rezipient:innen, denn *wer* spricht scheint hier dennoch sehr wichtig zu sein. Eurydike wird zu einer fragmentierten, vielstimmigen Autorin, die zum ersten Mal ihr Wort, ihre „Wahrheit“ zum Ausdruck bringt, die „Wahrheit“ eines Verschwindens. Sie ist sich bewusst, dass es ihr Schicksal ist, ein plastischer, formloser, flacher Schatten zu bleiben: „Wir sind flach, endlich flach, weich und flach, zusammengelegt, zerknüllt, weggeworfen, ausgestreckt, in die Länge gezogen, eingerollt, alles eins [...]. Es gibt einfach keine sinnliche Erfahrung für uns Schatten“⁴⁷.

Im Gegensatz zu Orpheus und seinem Vater, dem Sonnengott, ist Eurydike ein Nichts, ein Objekt ohne Körper:

Na ja, von meinem Schmerz kann er sowieso absehen, den kann und will er sich natürlich nicht vorstellen, diesen Schmerz klammert er aus unter der blendenden Sonne, die mich nicht mehr sieht, sein Vater, die Sonne, der Apoll in Reinform, nein, nicht Reinform, das ist wieder ein eigenes Kapitel, sein Vater hat mich von Anfang an ausgeblendet, meine kleinen Dichtungen waren nichts für ihn, den Strahlenden in seinem Wagen, in seinen Himmelswagen [...].⁴⁸

Das Schattendasein von Eurydike, in dem Jelinek Peter Schlemihls *Wunderbare Geschichte* abwandelt, ist ein tragendes thematisches Element des Stücks. Im buchstäblichen Schattendasein kommt die Unmöglichkeit der Eurydike zum Ausdruck, sich als Frau, als Schriftstellerin, als Mensch durchzusetzen, denn das Schicksal ihrer „Unform“ ist es, zu verschwinden: „die Frau ist ein Nichts, mein Werk ist ein Nichts, das heißt, ich habe gar keins, aber das Ergebnis ist das gleiche, unzählige Male erprobt“⁴⁹.

45 SEs 3.

46 Vgl. Stephan, Inge (2016). *Ver/Lustgeschichten. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Schatten (Eurydike sagt)*. In: Felber, Silke (Hrsg.). *Kapital Macht Geschlecht. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender.* (= Diskurse. Kontexte. Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrum, Bd. 12). Wien: Transcript. 67–73.

47 SEs 12.

48 SEs 6.

49 SEs 16.

Ein Schatten besitzt an sich keine genaue oder festgelegte Form, er ist amorph, besitzt kein Leben und ist gewissermaßen antimythisch: „Den Schatten“, so Eurydike, „kann man falten, kann man rühren, kann man schlagen, kann man formen und dann loslassen, der fällt sofort wieder in den Ursprungszustand, der kein Zustand ist, zurück“⁵⁰. Außerdem ist seine Gestalt sowohl von der Sonne als auch von dem Objekt oder Wesen abhängig, das den Schatten besitzt (oder nicht, wie im Falle Schlemihls)⁵¹. Solchen Abhängigkeiten (von der Sonne, von Männern, von materiellen Gegenständen) ist die weibliche und im Allgemeinen die menschliche Kreativität entgegenzusetzen, die mit dem Konzept der „lebendigen“ Form tief verbunden ist.

Geh ich halt mit, ich als Nichts tue ja immer, was man mir sagt. Bitte, wie soll ich gehen, wohin soll ich gehen, ich bin ja Schatten, das ist ein Problem, ich bin ein Widerwort gegen mich selbst, mich kann es in dieser Form gar nicht geben, denn meine Form ist ja von etwas abhängig, das ich nicht kenne, daher kenne ich auch meine Form nicht, weiß nur, ich bin in ganz guter Form.⁵²

Die Gegensätze Schatten vs. Licht, Form vs. Formlosigkeit, Dunkelheit vs. Helligkeit, Schweigen vs. Sprechen prägen den ganzen Text und bieten weitere mögliche intertextuelle Verweise auf Ingeborg Bachmanns Werk. Zum einen erinnert das Verschwinden, das Eurydike mehrmals evoziert und das mit ihrer Wahrheit als Schattensein direkt verbunden ist („Das ist meine Wahrheit, das Verschwinden ist meine Wahrheit, und unter dem Verschwinden kann ich meine Geschichte zum Vorschein bringen, die eine Geschichte der Getriebenheit ist“⁵³), an Bachmanns Roman *Malina*, an dessen Ende Ich Figur in einem Riss in der Wand verschwindet und sich zu einem stummen „es“ verwandelt⁵⁴. Dieser Prozess der Auslöschung, der allmählichen Vernichtung, der sowohl die Ich-Figur

50 SEs 15.

51 Gemeinsam mit Sigmund Freud und Ovid wird Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814) am Ende des Stückes als intertextueller Verweis angeführt. Jelinek greift hierbei das Motiv des Schattens auf, das das Werk Chamisso's prägt. Peter Schlemihl, der im Gegensatz zu Eurydike als Mann *ohne* Schatten gebrandmarkt ist und auf eine Weltreise geht, um seinem Unglücksfall überleben zu können, lässt sich als Gegenmodell und zugleich als Verwandter von Jelineks Eurydike lesen, denn sie lebt als Schatten und unter den Schatten. Ganz unabhängig von diesem Unterschied – oder wahrscheinlich doch gerade, um ihn auf-tauchen zu lassen – rückt der innere, leidvolle Dialog von Peter und Eurydike mit dem Schatten (und mit der Sonne) ins Mittelpunkt beider Geschichten.

52 SEs 16.

53 SEs 8.

54 Bachmann, Ingeborg (1971). *Malina*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Die Protagonistinnen des fünften Teils des Theaterwerkes *Der Tod und das Mädchen (Die Wand)* von Jelinek sind Inge (Ingeborg Bachmann) und Sylvia (Sylvia Plath). In diesem Stück wird explizit die Schluss-szene Malinas aufgegriffen, in der die Ich-Figur im Riss einer Wand verschwindet und den Satz „Es war Mord“ ausspricht – einen Satz, den man mit dem Thema der weiblichen Todesarten verbindet, die sowohl Bachmann als auch Jelinek am Herzen liegen.

in Malina als auch Jelineks Eurydike betrifft, weist metanarrativ auf das Verschwinden der Subjektivität der Autor:innenschaft hin, deren herkömmliche Autorität von Jelinek ständig in Frage gestellt wird: „Ob das Verschwinden überhaupt erstrebenswert sei“, schreibt Rita Svandrlik, „steht nicht im Mittelpunkt, es gibt keinen Mittelpunkt, sondern eine Bewegung des Hin-und-Her, am Rande, in einem fremden *Abseits*“⁵⁵.

Zum anderen kann man sich auf ein weiteres Gedicht von Ingeborg Bachmann, *Dunkles zu sagen*, beziehen, das sich explizit an den Mythos von Orpheus anschließt⁵⁶. Besonders prägnant an der Verbindung zwischen Jelineks Untertitel *Eurydike sagt* und Bachmanns *Dunkles zu sagen* ist nicht nur die Tatsache, dass Bachmanns Gedichtstitel an den Titel des Stücks von Jelinek erinnert, sondern auch, dass beide auf die Motive der Dunkelheit, des Schweigens und der Sprache hinweisen. In diesem Gedicht wird die Form des Mythos transformiert, indem die Schlange nicht vorkommt, Orpheus Eurydike nicht nachgeht und er als lyrisches Ich vom Retter zum Mörder seiner Frau wird. Seine dunklen Wörter bringen „das tönende Herz“ von Eurydike um.

Die Saite des Schweigens
Gespannt auf die Welle von Blut,
griff ich dein tönendes Herz.
Verwandelt ward deine Locke
Ins Schattenhaar der Nacht,
der Finsternis schwarze Flocken
beschneiden dein Antlitz.⁵⁷

Von dem schönen Bild des Schattenhaars der Nacht der Eurydike, die getötet wird, möchte ich zum Schluss sagen, dass die Auseinandersetzung mit dem Mythos von Orpheus und Eurydike durch Jelinek einer lebendigen, unerschöpflichen, materiellen, handwerklichen Arbeit mit und an der Form entspricht, deren Werkzeug die Sprache, „der Lehm“ ist, denn sie „lebt von dieser Sprache und gestaltet neues Leben aus ihr“⁵⁸.

55 Vgl. Svandrlik, Rita (2017). „Die Autorin ist weg. Sie ist nicht der Weg“. Vom vergeblichen Verschwinden der Autorin (*Gier* und *Im Abseits*). In: Klein, Delphine/Vennemann, Aline (Hrsg.). „Machen Sie was Sie wollen!“. Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen. Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks. Wien: Praesens. 85–95. 86.

56 Svandrlik, Rita (2012). Ich spreche nicht Menschen. Von der Ermordung der Wirklichkeit im Werk: Jelinek mit Bachmann gelesen. In: Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten 1:3. 342–355.

57 Bachmann, Ingeborg (1978). *Dunkles zu sagen*. In: Koschel, Christine/Weidenbaum, Inge von/Münster, Clemens (Hrsg.). Ingeborg Bachmann. Werke. Bd. 1. München, Zürich: Piper. 32.

58 Lücke (2007), 91.

Dem Umgang Jelineks mit dem antiken Text von Vergil und Ovid liegt zweifache Arbeit zugrunde: Einerseits wird der mythische Text dekonstruiert, demontiert, fragmentiert, gewissermaßen entmythisiert und in Frage gestellt. Andererseits wird die mythische, lebendige Materie von Eurydike und Orpheus wörtlich trans-formiert, indem sie erzählerisch einer radikalen, karnevalistischen Umkehrung der Perspektive ausgesetzt, rhetorisch durch eine weibliche, anscheinend tote Stimme aus der Dunkelheit gekennzeichnet und intertextuell vertikal und horizontal im Sinne Bachtins mit bedeutenden Figuren, Autor:innen und Bildern verbunden wird. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Transformation des Mythos transversale Züge annimmt, die das behandelte Konzept der Deformation zugleich einschließen und überwinden. Die mythische Transformation enthält damit eine kulturelle und geschichtliche Botschaft, die über die zeitlichen Grenzen hinausgeht.

Im Zusammenhang mit dieser gestalterischen Transformation der mythischen Materie kommt dem Schmerz und der Angst der Eurydike, sich als Frau und als Dichterin nicht durchsetzen zu können, eine universale Bedeutung zu, wie sie jedem Mythos, sei er von gestern oder heute, zukommt.

Bibliographie

- Axer, Eva (2019). Formsache? Wie eine neue Formalistische Literaturtheorie über ihren Gegenstand debattiert. Abrufbar unter: https://www.zflprojekte.de/zfl_blog/2019/01/21/eva-axer-werner-michler-marjorie-levinson-die-neuen-formalisten-form-geschichte-e-gesellschaft-drei-beitraege/ (Stand: 23/02/2022).
- Babka, Anna/Clar, Peter (2014). Elfriede Jelinek. Positionen zu Leben und Werk. In: Wie, Liu/Müller, Julian (Hrsg.). *Frauen.Schreiben* (Österreichische Literatur in China). Band 2. Wien: Präsenz. 51–77.
- Babka, Anna (2017). „...und dem erschütterten Herzen ein einziges Wort abringe...“. Zur Frage der (auto)biographischen und/oder fiktionaler Identitätswürfe in Annemarie Schwarzenbachs *Die vierzig Säule der Erinnerung*. In: Bascoy, Montserrat/Silos Ribas, Lorena (Hrsg.). *Autobiographische Diskurse von Frauen (1900–1950)*. Würzburg: Königshausen und Neumann. 75–86.
- Bachmann, Ingeborg (1971). *Malina*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bachmann, Ingeborg (1978). *Das erstgeborene Land*. In: Koschel, Christine/Weidenbaum, Inge von/Münster, Clemens (Hrsg.). *Ingeborg Bachmann. Werke*. Bd. 1. München, Zürich: Piper.
- Bachmann, Ingeborg (1978). *Dunkles zu sagen*. In: Koschel, Christine/Weidenbaum, Inge von/Münster, Clemens (Hrsg.). *Ingeborg Bachmann. Werke*. Bd. 1. München, Zürich: Piper.
- Badisches Staatstheater Karlsruhe (2014). *Schatten (Eurydike sagt)*. Programmheft.
- Barthes, Roland (2010). *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Brunner, Maria E. (1997). Die Mythoszertrümmerung der Elfriede Jelinek. Neuried: Ars Una.
- De Man, Paul (1979). Autobiographie als Maskenspiel. In: Ders. Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 131–146.
- Degner, Uta (2013). Mythendekonstruktion. In: Janke, Pia (Hrsg.). Jelinek-Handbuch. Stuttgart: Metzler. 41–46.
- Deufert, Marcus (1997). Orpheus in der antiken Tradition. In: Storch, Wolfgang (Hrsg.). Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Reclam. 266–273.
- Geulen, Eva (2016). Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager. Berlin: August Verlag.
- Janz, Marlies (1993). Mythendekonstruktion und Wissen. Aspekte der Intertextualität in Elfriede Jelineks „Die Ausgesperrten“. Text und Kritik 117. 38–50.
- Jelinek, Elfriede (1970). Die endlose Unschuldigkeit. In: Matthei, Renate (Hrsg.). Trivialmythen. Frankfurt a.M.: März Verlag. 40–66.
- Jelinek, Elfriede (2012). Schatten (Eurydike sagt). In: Theater heute 10 (Das Stück).
- Jirku, Brigitte E. (2013). „Ich bin“. Schatten und Schattenreich als Unorte. Zu Elfriede Jelineks Schatten (Eurydike sagt). Jelinek [Jahr]buch. 58–72.
- Kristeva, Julia (1967). Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens, Ihve (Hrsg.). Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. III: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft. Frankfurt a.M.: Athenäum. 345–375.
- Lücke, Bärbel (2007). Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambiland/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach) (für Christoph Schlingensiefels „Area 7“) zum Königinnendrama Ulrike Maria Stuart. In: Janke, Pia et al. (Hrsg.). Elfriede Jelinek. Ich will kein Theater. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens. 61–83.
- Lücke, Bärbel (2007). Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie. Wien: Passagen Verlag.
- Schenkermayr, Christian (2009). Ende des Mythos? – Beginn der Burleske? Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mythendekonstruktion und burlesker Komik in einigen Dramen Elfriede Jelineks. In: Leyko, Małgorzata/Pełka, Artur/Prykowska Michalak, Karolina (Hrsg.). Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Fernwald: Litblockin. 344–363.
- Szczepaniak, Monika (1998). Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Stephan, Inge (2016). Frau – Körper – Stimme. Genderperformanzen bei Elfriede Jelinek Vergleichende Lektüren von Bild und Frau (1984) und Schatten (Eurydike sagt) (2012). In: Horvath, Andrea/Kathschthaler, Karl (Hrsg.). Konstruktion – Verkörperung – Performativität. Genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger_innen in Literatur und Musik. Wien: Transcript. 105–121.
- Stephan, Inge (2016). Ver/Lustgeschichten. Überlegungen zu Elfriede Jelineks *Schatten* (Eurydike sagt). In: Felber, Silke (Hrsg.). Kapital Macht Geschlecht. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender. (= Diskurse. Kontexte. Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrum, Bd. 12). Wien: Transcript. 67–73.

- Svandrlik, Rita (1997). Topografie bachmanniane. Dal „paese primogenito“ alla „Ungargassenland“. *Studia Austriaca* 5. 9–20.
- Svandrlik, Rita (2012). Ich spreche nicht Menschen. Von der Ermordung der Wirklichkeit im Werk: Jelinek mit Bachmann gelesen. In: *Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten* 1:3. 342–355.
- Svandrlik, Rita (2017). „Die Autorin ist weg. Sie ist nicht der Weg“. Vom vergeblichen Verschwinden der Autorin (*Gier* und *Im Abseits*). In: Klein, Delphine/Vennemann, Aline (Hrsg.). „Machen Sie was Sie wollen!“. Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen. Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks. Wien: Praesens. 85–95.
- Weigel, Sigrid (1989). *Dies Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.