

Moira K. Mertens

Die Ästhetik der Untoten
in Elfriede Jelineks Roman
"Die Kinder der Toten"

**Text basierend auf der Magisterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin
2008, betreut durch Inge Stephan und Manuel Köppen**

Inhalt

Einleitung	4
I. Einführung in den Romankontext	10
1. Österreich im Bild der Differenz	10
2. Amnesie und Verdrängung im literarischen Kontext	14
3. Die Rezeption von Elfriede Jelineks Literatur	16
4. Engagement	20
5. Die Forschung	24
6. Eigener Ansatz – Methodische Positionierung	30
II. Jelineks Ästhetik der Untoten	32
1. Ästhetische Voraussetzungen: Die Theateressays	32
2. Forderung eines „anderen Theaters“	34
3. Bezugnahme auf Roland Barthes‘ „Das Reich der Zeichen“	35
4. Theaterästhetik	37
4.1 Gegen eine Fetischisierung der dramatischen Person	37
4.2. Untote Figuren als Forderung einer entpersonifizierten	39
Darstellungsweise	
5. Mediale Totenbeschwörung als Mittel der literarischen Erinnerung	44
5.1. Intertextualität	44
5.2. Literarische Bezugnahme auf das Fernsehen	
5.3. Zwischenfazit	
6. Vampirinnen – Kritik am Paradigma des ewigen Lebens	53
6.1. Die "Ortlosigkeit" der Vampirin	54
6.2. Kritik am Christentum	57
6.3. Kritik am Antisemitismus	59
6.4. Fazit – "Monströse Versprechen"	61
III. Der Roman <i>Die Kinder der Toten</i> : Die Mesusa	63
1. Form und Inhalt	63
2. Zeichen-Intro: Inszenierung des Romaneingangs	67
2.1. Der Mesusa-'Schmäh'	69
2.2. Die Grafik: Seite 5 – Die Faltung der Schriftrollenbänder	71
3. Mythifizierung	74
3.1. Die Danksagung auf Seite 4	76
3.2. Das malifizierte Judentum	78

4. Der Schutz der Mesusa	81
4.1. Die Mesusa im jüdischen Kontext	81
4.2. Der Schutz von Jelineks Mesusa	82
4.3. Jelineks Mesusa als künstlicher Mythos	86
4.4. Die Frage nach der Darstellbarkeit des Holocaust in der Literatur	89
IV. Die Aufgabe der Erinnerung	93
1. Das Erinnerungsprojekt der Totenrückkehr	93
2. "Eine Falte in der Zeit" – topologische und zeitliche Erinnerung	95
3. Zersetzung des österreichischen Nationaldiskurs'	100
4. Totenrückkehr	103
4.1. Umkehrung des Holocaust	103
4.2. Der Aufstieg der Toten	107
5. <i>Die Kinder der Toten</i> – generative Erinnerung	109
5.1. Die Sprachfläche "Gstranz"	110
5.2. Die Sprachfläche "Frenzel"	112
5.3. Die 'Kleider' der Germanistik	116
V. Ausblick – Schluss	118
Bibliografie	121
	127

Einleitung

*Die Geister der Toten, die solange verschwunden waren, sollen kommen
und ihre Kinder begrüßen.¹*

Diese in hebräische Lettern gehüllte Geisterbeschwörung hat Elfriede Jelinek ihrem bislang umfangreichsten Roman *Die Kinder der Toten* programmatisch vorangestellt. Pünktlich zum 50-jährigen Gedenken der Shoah und des Endes des Zweiten Weltkriegs lieferte Jelinek 1995 zum damaligen Österreich-Schwerpunkt der Frankfurter Buchmesse und zum EU-Beitritt Österreichs ihre literarische Aufarbeitung der österreichisch-deutschen Vergangenheit, den Roman *Die Kinder der Toten*. Jelinek betreibt ein Verfahren literarischen Erinnerns der eigenen Art: Ausnahmslos untote Figuren, d.h. Körper aus verwesendem Fleisch, werden zum Einfallstor für eine Masse an untoten NS-Opfern. Dies spielt sich in einem Bereich des phantastischen Gedenkens an die Vernichtungspolitik des Faschismus und an deren Folgen für die Gegenwart ab, in dem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft durchdringen: Erzählstränge werden ineinander verschlungen, abgebrochen, wiederholt. Szenerien werden in traumatischer Befangenheit immer wieder neu beschrieben, nur um von den zahlreichen zeitkritischen, assoziativen Kommentaren eines multiperspektivischen Autor-Ichs und eines vielnamigen "Wir"-Kollektivs widerborstig unterbrochen zu werden. Sprachstile aus unterschiedlichen Zeiten geben die Zeitrahmen an: Der Roman pendelt zwischen einer medial geprägten Fernseh-Gegenwart, der Zeit des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit. Einzelne fragmentarische Briefstücke und Erfahrungsberichte² aus der NS-Vergangenheit, die im Textgespinnst unvermittelt auftauchen, unterstreichen das literarische Erinnerungsverfahren. Der Roman endet mit einer phantastischen Vorstellung und verwahrt sich somit dem Anliegen reiner historischer Aufklärung der Fakten oder dem eines fingerzeigenden Gleichnisses: Bei einem Bergrutsch wird der Ort des Geschehens, die Pension "Alpenrose", durch eine Mure verschüttet. Das Innere des Bodens wird sichtbar. Es wird zwar "eine große Menge an Toten"³ gefunden, es kommt aber auch eine unerklärliche Masse an Haaren hervor, die die Zahl der Leichen übersteigt:

Wir graben weiter, die stählernen Schaufeln wühlen sich voran und stoßen auf ein Zeichen: Haar. Menschliches Haar. [...] Nur, es ist einfach zuviel Haar da für die geschätzte Anzahl von Verschütteten.[...] Haar. Haar. Und dort auch alles: Haar! Gelegentlich drückt man es flüchtig wie eine Hand, läßt es durch die Finger laufen

¹ **Jelinek, Elfriede:** *Die Kinder der Toten*. Reinbek bei Hamburg 1997. p. 5. In der Folge mit der Siegelabkürzung 'KdT' zitiert.

² KdT, p. 407, 466, 480-481

³ A.a.O. p. 666

wie ein Seil: Führt es uns vielleicht in die Ewigkeit, die wir schon lange einmal besichtigen wollen?⁴

Vorausgreifend auf das Romanende lässt sich so Jelineks Anliegen andeuten: Bei der Vernichtung von Menschen, die den Nationalsozialisten als 'lebens-unwert' schienen – jüdische Frauen, Kinder und Männer, Behinderte, politische Gegner u.v.m. – wurden massenhaft Menschen ermordet. Zurück sind die Haarberge von Auschwitz geblieben, die zum Symbol der Shoah wurden. Aber die eigentliche Bedeutung dieser Haarberge lässt sich faktisch kaum begreifen: Die Menschen sind weg – und damit auch ihre Nachfahren, ihre Gebräuche, Sprachen und Denkweisen. Europa ist noch immer von der Idee der ethnischen Säuberung bestimmt: einmal, weil in Deutschland und Österreich nur wenige Juden leben, die ethnische Reinhaltung zeigt sich aber immer noch im Balkankrieg, in den Rückführungen von Russlanddeutschen nach Deutschland oder in den Bestrebungen gegen slawische Sprachminderheiten in Österreich.

Wenn der Berg der Vergangenheitsbewältigung also ins Rutschen gerät, dann tauchen bei Jelinek nicht mehr nur wie in Hans Leberts apokalyptischem Nachkriegsroman *Die Wolfshaut*⁵ die Leichen der Ermordeten auf: Es taucht das Trauma, der Horror und seine Abwehr und immer wieder die Leerstelle des Vergessens selber auf. Es kommt eine Erinnerungsstruktur hervor, die man auch durch die Aufarbeitung der historischen Fakten nicht mehr bändigen kann. Bildlich gefasst wird dies in der unverrottbaren Masse an Haar. Figural wird das Trauma des Vergessens gefasst, indem im Roman keine lebendigen Figuren mehr auftreten. Verstärkt wird der daraus aufsteigende Horror, da die Untoten bei Jelinek eher hirnlose, sprechunfähige, sexbesessene Zombies, also verwesende, zerstückelte Körper, als vergeistigte Erscheinungen mit Sinn für das Schöne und Erhabene sind. Vor dem Hintergrund merkwürdiger "Fleischlandschaften" erzeugen ihre Untoten schaurige Gebilde aus "Faserschmeichlermasse",⁶ sie masturbieren in jäher Angst vor dem Angriff durch die auferstehenden Opfer der Shoah, sie traktieren sich im oralen Geschlechtsverkehr bis sie zu Erde, Würmern und Leichensaft zerfallen, sie fressen einander gegenseitig auf, um in sich andere Tote wiederzuerwecken und gleichzeitig zu töten.

⁴ A.a.O. p. 665

⁵ **Lebert, Hans:** *Die Wolfshaut*. Hamburg 1960. Leberts Roman kann als *ein* strukturgebender Subtext für *Die Kinder der Toten* geltend gemacht werden. Leberts Roman bildet gewissermaßen den postfaschistischen Ursprungsroman österreichischer Auseinandersetzung mit der verdrängten Schuld an der Shoah. In seinem Roman bestimmt das schlechte Wetter die unmittelbare Nachkriegsszenarie: Es regnet ohne Unterlass und der Ort mit dem sprechenden Namen "Schweigen" weicht langsam auf. Der Boden wird schlammig und schließlich kommen nach einigen mysteriösen Vorfällen im Dorf die Leichen von Fremdarbeitern zum Vorschein, die die Dorfbewohner in den letzten Kriegstagen hektisch ermordeten.

⁶ KdT, p. 270

Weder der Roman *Die Kinder der Toten* noch der Diskurs der Untoten sind von den Jelinek-InterpretInnen besonders häufig in den Fokus ihrer Deutung aufgenommen worden. Dass der Roman nicht größere literaturwissenschaftliche Arbeiten herausgefordert hat, mag durch den geringen Abstand zum Datum der Veröffentlichung erklärt sein. Dass des untoten Status des figuralen Personals aber so selten gedacht wird, wo doch Jelineks Werk mittlerweile dadurch geradezu gekennzeichnet ist, mag mit den literaturwissenschaftlichen Techniken in den ästhetischen Anschauungen selbst zusammenhängen. Die Untoten werden allzu häufig als allegorische Personifikationen oder figurative Repräsentationen des Schreckens einer unaufgearbeiteten Vergangenheit interpretiert. Auf diese Weise scheint der Roman schnell erklärt: Die Autorin starte einen neuerlichen Aufruf, die faschistische Vergangenheit aufzuarbeiten, ansonsten drohe ein apokalyptischer 'Befall' durch die untoten, wiedergängerischen Anteile des Faschismus, 'repräsentiert' durch die Romanfiguren.⁷ Die Interpretationsansätze, die die Untoten als allegorische Repräsentationen von Diskursen verstehen, sehen sich demnach weder im Zwang, ihre eigenen theoretischen Begrifflichkeiten zu klären, obschon die Diskurstheorie heftigste Kritik an den instrumentellen Techniken von Allegorie und Repräsentation geübt hat, noch sehen sie sich im Zwang, die untoten Figuren ästhetisch zu erklären. Denn ihr Hauptanliegen ist es das, was vermeintlich hinter den untoten Figuren steht, aufzuklären. Sie sehen die untoten Figuren als allegorische Metaphern, die mit ihren Körpern stellvertretend für gewisse Themenkomplexe wie Faschismus oder Geschlechtergewalt stehen. Die gewiss fruchtbare inhaltliche Analyse der Diskurse steht dabei bislang im Vordergrund, doch die medial-ästhetischen Mittel der Untoten, die Jelineks Literatur bestimmen, werden vorrangig für ihre Theatertexte erforscht. So kann es in den Romaninterpretationen immer wieder zu leisen Widersprüchen kommen, wenn die formalen und ästhetischen Techniken der Autorin vernachlässigt werden. Durch die literaturwissenschaftlichen Deutungen können meiner Ansicht nach also tradierte Rezeptionskonzepte zum Schwingen gebracht werden, obwohl Jelineks literarische Verfahren diese Konzepte avantgardistisch unterlaufen.

⁷ Siehe dazu die Aufsätze von **Janz, Marlies**: Elfriede Jelineks Destruktion des Mythos historischer 'Unschuld'. In: Bartens, Daniela (Hg.): Elfriede Jelinek. Dossier Extra. Wien 1997. **Klettenhammer, Sieglinde**: "Das Nichts das die Natur auch ist" - Zur Destruktion des Mythos 'Natur' in Elfriede Jelineks "Die Kinder der Toten". In: Literatur und Ökologie. Hg. von A. H. Goodbody. Amsterdam-Atlanta 1998. **Schnell, Ralf**: "Ich möchte seicht sein" – Jelineks Allegorese der Welt: Die Kinder der Toten. In: Waltraud Wende (Hg.): Nora verläßt ihr Puppenheim. Stuttgart/Weimar 2000. **Kyora, Sabine**: Untote. Inszenierungen von Kultur und Geschlecht bei Elfriede Jelinek. In: Berressem, Hanjo (Hg.): Grenzüberschreibungen. Bielefeld 2001.

Meine begriffliche Position zur Technik der Repräsentation leitet sich theoretisch von jener ab, wie sie in der Repräsentationskritik Donna Haraways, Slavoj Žižeks und Sybille Krämers erarbeitet wird.⁸ In dieser Kritik am Instrument der Repräsentation, dessen diskursiver Bogen von der Zentralperspektive bis zur Generierung neuer virtueller Realitäten reicht, heben die genannten Autoren die machterhaltenden, stereotypisierenden Mittel der Repräsentation hervor. Sie dienen der Festschreibung von Identitäten und geschlechtlicher Zuschreibungen. Von dieser politisch motivierten, wahrnehmungstheoretischen Kritik 'infiziert', war es nicht möglich, die Untoten in einer Funktion von figuralen Repräsentationen mit Jelineks Werk in Einklang zu bringen. Jelinek leistet in der Figur der Untoten Widerstand gegen tradierte, stereotypisierte Wahrnehmungsprozesse – mehr dazu in den folgenden Kapiteln.

Deutlich wird dieser Widerspruch zwischen Analyse der Inhalte und ästhetischem Konzept in einem ansonsten gelungenen Aufsatz von Sylvia Weiler zu *Die Kinder der Toten*. Dort nimmt sie an, Jelineks früher publizierter Essay *Die Österreicher als Herren der Toten*⁹ lese sich rückwirkend "wie ein Programm für den späteren Roman, er enthält bereits alle Thesen, für die sie daraufhin literarische Sprachfiguren suchte, um den 1995 erschienen Roman zu *beleben*."¹⁰

Es ist vielleicht nur eine begriffliche Nuance, wenn nicht gar ein flüchtiger Lapsus, und doch beschreibt Weiler hier den klassischen Weg allegorischer Deutung: Ideen werden seit der Antike, d.h. mit Platon und Aristoteles, personifiziert, d.h. in der *fictio personae* belebt oder verlebendigt. Dieses Diktum abendländischer Veranschaulichung von Ideen im Prozess der Belebung lehnt Jelinek jedoch strikt ab und sie hat sich dafür das deutlichste Verfahren gesucht, das ihre künstlerische Einstellung zeigen soll: Sie verwendet keine 'belebten' oder 'lebendigen' Figuren und seit Mitte der 1980er Jahre werden die Figuren deswegen als *Untote* bezeichnet. Die mitschwingende Skepsis und Kritik an abendländischen Kulturtechniken teilt Jelinek dabei mit anderen Kultur- und Medienkritikern, wie z.B. Friedrich Kittler, der zum Verfahren der Allegorie schreibt:

Das Unglück begann, als Platon und Aristoteles bei der Lektüre von Ilias und Odyssee rote Ohren bekommen haben – im Namen der jungen Schüler, die die

⁸ Vgl. **Krämer, Sybille**: Zentralperspektive, Kalkül, Virtuelle Realität. In: Gianni Vattimo (Hg.): Medien – Welten Wirklichkeiten. München 1998; **Žižek, Slavoj**: Die Pest der Phantasmen. Wien 1997; **Haraway, Donna**: Ein Manifest für Cyborgs. In: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Frankfurt/Main 1995.

⁹ **Jelinek, Elfriede**: Die Österreicher als Herren der Toten. In: Rowohlt Literaturmagazin. Reinbek bei Hamburg. 29/ 1992.

¹⁰ **Weiler, Sylvia**: Elfriede Jelinek ermittelt. Zur Genese einer literarischen 'Ästhetik des Widerstreits' im Spiegel der "Ermittlung" und der "Ästhetik des Widerstands. In: Michael Hofmann u.a.: Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. Jahrhundert. Bd. 11. St. Ingbert 2002. p. 137

erotischen Stellen in den beiden Epen lesen sollten, also wie Zeus mit Hera schläft oder Ares mit Aphrodite. Daraufhin hat Platon den Begriff der Allegorie kreiert, um diese Stellen wegzukriegen. Da schläft dann einfach der Regen mit der Erde. Und Aristoteles hat den Begriff der Metapher kreiert, dieses uneigentliche Wort, das nichts bewirkt. Die Dichter können die Liebe Venus nennen oder Aphrodite, und das heißt dann nichts mehr.¹¹

Jelinek zählt gewiss nicht zu den Autorinnen, die mit ihrer Literatur Eros, aber auch Gewalt und Horror im literarischen Verfahren 'wegkriegen' wollen. Im Gegenteil ist es ihre Obsession, an die Triebe durch ihr Sprachverfahren wieder heranzukommen. Das nennt sie: Die Sprache selber sprechen lassen.¹² Ich möchte nicht behaupten, Jelinek arbeite anti-allegorisch oder stelle mit den Untoten Figuren keine diskursiven Bezüge zu einem literarischen Außen her, aber es ist wichtig, die ästhetischen Voraussetzungen ihrer allegorischen Verfahrensweisen ernst zu nehmen, zu erkennen und auf ihre Aussagen hin zu überprüfen. Meine These ist, dass es mit einer Kenntnis der Ästhetik der Untoten nicht mehr möglich ist, ohne Einschränkung die Begrifflichkeiten der Allegorie und der Repräsentation auf Jelineks Werk anzuwenden.

Jelinek hat sich seit Anbeginn ihres Schaffens literaturästhetisch im theoretischen Einklang mit Roland Barthes' dekonstruktivistischen Theorien positioniert. Techniken der Verlebendigung und eine damit einhergehende Fetischisierung des Lebens lehnt sie in ihren medienästhetischen und poetologischen Essays ab. Sie stellt sich mit der (eigentlich) provokanten Forderung, nur noch untote Figuren zu verwenden, klar gegen eine Ästhetik der Verlebendigung.

Aus dem harten Widerspruch zwischen dem ästhetischen Anliegen Jelineks, eine Ästhetik der Untoten zu artikulieren und den literaturwissenschaftlichen Interpretationen, welche die Provokation kaum thematisieren, sind die Fragestellungen dieser Magisterarbeit entstanden: Was bedeuten die Untoten medienästhetisch in Jelineks Dramatik und in ihrer Prosa? Warum vermeidet es Jelinek, lebendige Figuren zu erschaffen? Wieso ist es in der wissenschaftlichen Theorie möglich, die ästhetischen Kernaussagen der Autorin zu vernachlässigen, in der Praxis des Theaters jedoch nicht? Wie verhält sich das Verfahren der Allegorie zur Ästhetik der Untoten? Inwieweit lässt sich Jelineks Forderung einer Ästhetik der Untoten gegen die gängige, abendländische Kulturtechnik der Belebung, also gegen gängige Lesegewohnheiten durchsetzen?

Oder liegen die Widersprüche und Ungereimtheiten gar in Jelineks Ästhetik selbst?

¹¹ Kittler, Friedrich: Wir knacken den Code der Welt. In: Literaturen. 03/2007. p. 25. (Rezension von Pynchons aktuellem Roman, *Against the Day*.)

¹² Jelinek, Elfriede: Lust. Reinbek bei Hamburg 1989. p. 28

Meine These dabei ist, dass es sich bei Jelineks 'Untoten' nicht um reine Motivik oder metaphorische Gleichnisse handelt, sondern um eine klare mediale Entscheidung, die ihr literarisches Verfahren im Kern erfasst. Mit meiner Arbeit möchte ich Einblicke in Jelineks 'Ästhetik der Untoten' geben. Ziel ist es dabei, einen Annäherungsweg zu Jelineks Roman *Die Kinder der Toten* zu erarbeiten, der im Zentrum ihrer ästhetischen Ansichten steht. Insbesondere Jelineks darin formuliertes Erinnerungsprojekt einer Totenwiederkehr soll durch die Ästhetik der Untoten erschlossen werden.

Eine grundlegende, wissenschaftliche Erfassung des Romans steht zwar noch aus und konnte auch in dieser Magisterarbeit nicht geleistet werden, denn dafür sind die Themen des Romans zu überbordend. Mein Anliegen ist es daher, diejenigen Aspekte, die in der bisherigen Forschung kaum oder gar nicht berücksichtigt wurden, herauszuarbeiten: Darunter zählt die Ästhetik der Untoten und Jelineks Kritik am Antisemitismus. Wenn ich im dritten Kapitel die hebräische Mesusa-Grafik des Romananfangs oder im zweiten und vierten Kapitel die untoten Figuren als Sprachflächen im Roman analysiere,¹³ so versuche ich anhand von Miniaturen zu zeigen, wie im Roman Aussagen entwickelt werden.

Im ersten Kapitel soll nun eine Einführung in den Romankontext und die Forschungslage gegeben werden. Anhand der poetologischen Anmerkungen zum Theater der Autorin selbst, sowie von Roland Barthes wird im zweiten Kapitel die Ästhetik der Untoten herausgearbeitet. Dabei werde ich unter dem Aspekt der Geschlechterdifferenz die Figur der Vampirin analysieren, in welcher Jelinek eine kritische Auseinandersetzung mit dem Christentum und dem einhergehenden Antisemitismus verflocht und mit der Sprachfläche der Figur Karin Frenzel verbindet. Im dritten und vierten Kapitel werde ich sodann die Ästhetik der Untoten konkret auf den Roman *Die Kinder der Toten* beziehen. Durch die ausführliche Analyse und Interpretation der Mesusa-Grafik im Romaneingang möchte ich in der Betrachtung des 'Kleinen' Einblicke in die Kompositionsprinzipien des Romans, aber auch in den Einbezug jüdischer Erinnerungstechniken geben. Vor diesem Hintergrund stelle ich im vierten Kapitel Aspekte des dialektischen Erinnerungskonzepts des Romans vor, das im topologischen Modell der Glättung und Faltung seinen Ausdruck findet. Einer Forderung des Romans, die generative Erinnerung der Shoah nicht abbrechen zu lassen komme ich nach, wenn ich Jelineks heftige Vorwürfe gegenüber der historischen Schuld der Literaturwissenschaft aufzeige.

¹³ Im vierten Kapitel werden die Sprachflächen "Gstranz" und "Frenzel" untersucht, eine Analyse der Sprachfläche "Gudrun Bichler" mit allen Bezügen in Richtung RAF hinzuzunehmen, hätte den Rahmen dieser Arbeit gesprengt.

I. Einführung in den Romankontext

1. Österreich im Bild der Differenz



Abb.1: Der verlorene Sohn kehrt in seine Heimat zurück.
Adolf Hitler am 15.3.1938, Heldenplatz Wien.

Bedenken! Bedenken! Wir werden doch nicht an uns zweifeln! Doch, doch, ein Jahr machen wir jetzt das einmal, mindestens. [...] Bald sind sie alle tot, wir sinds dann aber auch. Und doch sind die Vielbeweinten unter all den Klagen und Anklagen schon vergessen, da sie so lang der Schrecknis unsrer Gunst preisgegeben waren, viele wollen und können es schon gar nicht mehr hören, ich kanns übrigens auch nicht. Unter all unsren Winden sind sie längst fort, wir könnens verwinden, [...]. Auf der Klaviatur des Niemals (aber bitte Nicht Schon Wieder!) ist jetzt lange genug gespielt worden.¹⁴

Nach Durchsicht der Jelinek-Rezeption, die zu ihrem Großteil aus Deutschland stammt und damit notgedrungen von einem historischen Selbstbewusstsein geprägt ist, das vom österreichischen stark abweicht, erwies es sich als notwendig, dieser Magisterarbeit einige grundlegende Details über die österreichische Haltung zur Shoah voranzustellen. Obschon es aus (west)deutscher Sicht ein Faktum scheint, dass die ehemalige BRD und DDR sowie Österreich Nachfolgestaaten des 'gemeinsam' geführten nationalsozialistischen Regimes sind und damit in der Gegenwart die Verantwortung für die faschistischen Altlasten tragen, hatten Österreich und die DDR grundsätzlich andere Vorstellungen, wie sie mit ihrem Erbe umzugehen hätten. Der Riss in der Geschichte, den der Zweite Weltkrieg und seine Vernichtungspolitik nach sich zog, wurde demnach in den postfaschistischen Staaten sehr unterschiedlich aufgearbeitet. Es prägten sich Literaturen, die die neuen gesellschaftlichen Situationen mit jeweils eigenen ästhetischen Mitteln künstlerisch aufzunehmen versuchten.¹⁵ Mit den nachfolgenden Erläuterungen möchte ich Einblicke in das österreichische Gedenken des Faschismus-Erbes geben und damit aber vor allem die Differenz aufscheinen lassen, die sich zum (west)deutschen, mittler-

¹⁴ KdT, p. 452

¹⁵ Eke, Norbert Otto: Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Bielefeld 2006. p. 11-14

weile selbstbewussten Gedenken an den Holocaust ergibt und die gerade auf der deutschen Seite gerne nivelliert wird. Ich denke, dass der Roman durch jene dahinterliegende Differenz im historischen Erinnern für die deutschen LeserInnen eine ähnliche Erkenntnis wie der Nachkriegsroman *Gravity's Rainbow* von Thomas Pynchon entfalten kann, den Jelinek bekanntermaßen übersetzt hat.

Mittlerweile in der zweiten oder bereits schon dritten Nachkriegsgeneration wirken der Faschismus und die Schuld am Holocaust auf subtile Weise im deutschen Sprachraum und damit auch in seinen Literaturen nach: Wurde in der DDR der faschistische Beamtenapparat ausgetauscht, integrierte man in der BRD und in Österreich ungeniert die alten Täter und Mitmacher in die neuen demokratischen Staaten. Allerdings hat sich die Bundesrepublik wenigstens zur Rechtsnachfolge des Dritten Reichs bekannt und somit die Verantwortung für die NS-Gräuel übernommen, d.h. sie leistete u.a. für die Opfer Entschädigungen. Die Bürger der DDR mussten sich dagegen erst mit der Wiedervereinigung von 1990 einem Verständnis von Schuld anschließen, das sich auch juridisch zum Tötertum bekennt und die Vergangenheit nicht nur im Reflex des marxistischen Geschichtsverständnisses als faschistisches Verbrechen von sich weist.

Nach Ernestine Schlant hat sich mit den einschneidenden politischen Veränderungen in der deutschen Identität und mit dem Wegfall utopischer Fluchtpunkte ein neues Verhältnis der deutschen Literatur zur Shoah entwickelt: Der "Holocaust-Diskurs", d.h. das erinnernde Gedenken, habe sich "von der Literatur entfernt und in Gedenkstätten und Museen verlagert".¹⁶

Für die österreichische Literatur lassen sich aber grundsätzlich andere Diskurs-schwerpunkte feststellen. Das hat womöglich mit der noch im Aufbau befindlichen institutionellen Auseinandersetzung mit dem Faschismus zu tun. Die Aufarbeitung des NS-Faschismus, aber auch des sog. Austro-Faschismus, dem katholisch-faschistischen Ständestaat zwischen 1933 und 1938, ist in Österreich erst spät ins Rollen gebracht worden.

In Österreich hat der ehemalige Bundeskanzler Franz Vranitzky erst 1991 vorsichtig unter dem Druck des europäischen Auslands, aber immerhin offiziell, eine Mitschuld Österreichs an den nationalsozialistischen Verbrechen eingeräumt, so dass Österreich nunmehr seine "Opferdoktrin", sowie seine faschistische Vergangenheit aufarbeitet. Seit 1995 werden an die NS-Opfer Entschädigungsleistungen gezahlt. Bis dahin sah sich ein historisch schwer durch den Faschismus belastetes Täterland als kollektives 'Opfer' des nationalsozialistischen Aggressornachbars und leistete nur widerwillig Entschädigungen, in Form von

¹⁶ **Schlant, Ernestine:** Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust. München 2001. zitiert nach Eke, Norbert Otto (2006) p. 14

Vermögensrückergänzungen.¹⁷ Im Staatsvertrag von 1955 war Österreich von Seiten der UdSSR die Opfer-Legende quasi in den Neuanfang diktiert worden. Erst in den 1980er Jahren und der Affäre um die Wahl des Bundespräsidenten Kurt Waldheim, der nicht nur UN-Generalsekretär, sondern auch Mitglied der SA war, wurde die Lüge vom Opferstatus decouvriert und öffentlich diskutiert.¹⁸

Das aufarbeitende Gedenken und ein institutionalisiertes Erforschen der Vernichtung der Juden oder des Euthanasie-Programms gehören deswegen zu den jüngeren Anliegen der Österreichischen Republik. Der Roman *Die Kinder der Toten* begleitet kritisch diesen Umbruch im österreichischen Gedenken, wenn er künstlerische Ausdrucksweisen für das Feld sucht, welches sich zwischen Vranitzkys Revidierung der Opferlüge und dem bedrohlichen Aufstreben des rechtspopulistischen FPÖ-Frontmanns Jörg Haider aufspannte. Bereits Vranitzkys Rede von 1991 war als Zurechtweisung von Haiders Mythifizierung der nationalsozialistischen Beschäftigungspolitik konzipiert gewesen.¹⁹ Haider konnte seine Macht bis 2000 aber soweit ausbauen, dass die FPÖ Regierungspartei wurde, woraufhin Österreich von der EU mit Sanktionen verwarnt wurde. Es ist nur dem Regionalismus Haiders zu danken, dass er mittlerweile seine Partei gespalten hat und wieder als Landeshauptmann zurück nach Kärnten gegangen ist. Jelineks Roman fängt also das gärende Klima Österreichs Anfang der 1990er Jahre ein und liefert auch einen kritischen Abgesang auf die scheinbare Wende im Gedenken. Man kann sogar soweit gehen und den Roman als Antwort auf Vranitzkys Rede vor dem Nationalrat von 1991 lesen. Deren Kernaussage lautete:

Wir bekennen uns zu allen Daten unserer Geschichte und zu den Taten aller Teile unseres Volkes, zu den guten wie zu den bösen; und so wie wir die guten für uns in Anspruch nehmen, haben wir uns für die bösen zu entschuldigen – bei den Überlebenden und bei den Nachkommen der Toten.²⁰

Der Roman setzt sich an dieser Entschuldigung für die "bösen" Taten von Vranitzky fest, wenn er die "Nachkommen der Toten" zu seinem Titel *Die Kinder der Toten* macht, und sie damit ins Zentrum des Geschehens rückt. Der Roman rückt aber entgegen Vranitzkys objektivierendem Blick auf die Nachkommen der NS-Opfer gerade auch die Nachfahren der Täter in den Vordergrund, wenn seine Romanfiguren im generativen Konnex mit Tätern der NS-Zeit stehen. In ihrem Roman klassifiziert Jelinek Vranitzkys Rede denn auch als eine Art Gedenken,

¹⁷ Am 30.6.1995 wurde der "Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus" eingerichtet, davor wurden "Rückstellungen" von noch vorhandenem Vermögen und nur an bestimmte Opfergruppen eher widerwillig geleistet.

¹⁸ siehe http://www.demokratiezentrum.org/de/startseite/wissen/timelines/der_opfermythos_in_oesterreich_-_entstehung_und_entwicklung.html [26.4.2007]

¹⁹ Ebd.

²⁰ **Vranitzky, Franz:** Rede vor dem Österreichischen Nationalrat am 8.6.1991 http://www.eduhi.at/dl/272_Nationalfeiertag_1991.pdf [17.9.2007]

das einem Vergessen der Vergangenheit zuarbeitete, und warnt deswegen davor, im Schuldbekenntnis heimisch zu werden:

Wir implodieren in unsere Schuld hinein und können nicht mehr getötet werden, weil wir längst schon tot sind. Da hilft kein Heimischwerden in dem, was wir getan haben, mit wem, und was der Kanzler aus seiner Abkanzelei seinen Mitbürgern verkündet.²¹

Die Entschuldigung bei den Nachkommen der toten Opfer reicht nicht aus. Es ist ein Gedenken, wie Jelinek warnt, das die Nachkommenschaft in keinsten Weise verunsichern, belasten oder tangieren würde, weil es die "Taten"²² der Faschisten eben nicht juristisch verurteilt, sondern rhetorisch in einer moralischen Grauzone zwischen "gut und böse" verschwinden lässt. Es ist die autoritäre Absolution des Kanzlers, der sich die Bürger nur allzu gern anschließen ohne selbst eine innere Öffnung hin zur eigenen Vergangenheit vollzogen zu haben. Wie es sich zeigen wird, trifft Jelinek die schlimmsten Aussagen, wenn im Roman sowohl die Überlebenden als auch die Kinder je schon unlebendig sind und als Revenants der Täter und Opfer einer schwer belasteten faschistischen Vergangenheit umgehen. Sie beschreibt den Jetzt-Zustand der Mediengesellschaft denn auch als "Implosion" ins Untote, als einen Zustand gesellschaftlicher Stagnation, der sich aus dem Feld der Erinnerung und seiner medialen Techniken generiere.

Vergegenwärtigt man sich (aus bundesdeutscher Perspektive), dass Vranitzkys Entschuldigung und Jelineks Roman in Österreich vor den gesetzlich geregelten Entschädigungszahlungen an NS-Opfer und vor der systematischen historischen Aufarbeitung der Euthanasieverbrechen, z.B. in der Wiener Psychiatrie "Am Spiegelgrund", anzusiedeln sind, so mag Jelineks scharfe Verurteilung von Vranitzkys Worten, v.a. aber einer Politik, die die Aufarbeitung der Vergangenheit mit 'schönen' Worten verschiebt, um so verständlicher sein. Die gesellschaftliche Aufgabe des Gedenkens drückt sich mit Jelinek eben nicht nur in Entschuldigungen aus, sondern auch im Zählen der Opfer und Täter, in Entschädigungsleistungen, v.a. aber in einem Weitergeben der Erkenntnisse der eigenen Schuld und im Schaffen einer juristischen Sühnung der Verbrechen. Mit Jelinek gehört dazu auch die Anhörung der Erinnerungen von Opfern und Tätern. Jelineks Kinder der Toten aber sind rastlos und wandern 'ungerächt' und ungesühnt durch den Sand des Vergessens, in dem sie von den Kindern der Gewinner, mit dem 'Rechenstab', der eigentlich ein Rechen ist, hin und her verschoben werden:

²¹ KdT, p. 456

²² Vgl. Franz Vranitzkys "Taten", die Jelinek wiederkehrend im Roman zitiert: KdT, p. 364, p. 473

Wie sagen wir es unseren Kindern? Die sind jetzt im Sand und Spielen. Und die Kinder der Toten? Die wandern, ein anderer wüster Sand, durch den Sand und werden gerecht, gerechnet.²³

2. Amnesie und Verdrängung im literarischen Kontext

*Das Gedächtnis in diesem Urstrom ist ein ganzer Kontinent, wenn man bedenkt, was alles auf unser Schuldenkonto kommt; doch es ist inkontinent geworden, unser liebes Gedächtnis dort draußen auf der See, da es nicht rechtzeitig aufgesammelt wurde.*²⁴

Die heftige österreichische Amnesie gegenüber der Täterschaft und den Tabus des Massenmordes, des Kindesmordes, des Mordes an Schwachen, Behinderten und Alten und des Genozids bilden somit den Grundakkord für den Romankomplex *Die Kinder der Toten*. Jelineks Obsession ist es, für den Prozess und die Aufgabe des Erinnerns der Vergangenheit literarische Ausdrucksweisen zu finden: Wie auch Heiner Müller es für die ostdeutsche Literatur unternommen hat, schließt sie sich mit den untoten Figuren an jenen Topos der Literatur an, in welchem im Gespenst die verdrängte Vergangenheit trotz einer abwehrenden Gegenwart wieder auftritt.²⁵ Auf Heiner Müllers Anschauungen eines Theaters als Totenbeschwörung werde ich dabei im 2. Kapitel ausführlicher eingehen. Im Gegensatz zum strengen Gestus Heiner Müllers unterliegen Jelineks untote Zombie-Gespenster aber stets dem Prozess der ironischen Selbstreflexion. Jelinek führt sie nicht nur als Metaphern, sondern dezidiert als mediale Techniken ihrer Schriftstellerei ein. Mit Aleida Assmann könnte man sie als "Medien einer Erinnerungstherapie"²⁶ deuten.

Mit den apokalyptischen Implikationen im Roman schließt sich Jelinek an eine weitere literarische Tradition an, die man als literarische Antwort auf unbewegliche Gesellschaftsumstände sehen kann. Gerade in der österreichischen Literatur erfreut sich die Apokalypse als Sujet großer Popularität, die gewiss in Karl Kraus' *Die Letzten Tage der Menschheit* ihr großes Vorbild hat, aber eben v.a. nach dem Zweiten Weltkrieg von Hans Lebert und Christoph Ransmayr fortgeführt wurde.²⁷

Der fürs apokalyptische Szenario antreibende Gestus einer vagen Furcht vor der Schlechtheit des Unheimlichen oder der z.B. für den bereits schon erwähnten Thomas Pynchon so typische paranoide Blick geht Jelineks Roman allerdings ab

²³ KdT, p. 606

²⁴ KdT, p. 96

²⁵ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. München 1999. p. 175ff.

²⁶ Ebd.

²⁷ Kastberger, Klaus: Österreichische Endspiele: Die Toten kehren zurück. In: TRANS. No. 15/2003. Hammerschmid, Michael: Apocalypse now, and now, and now... In: TRANS. No. 15/2005. Schnell, Ralf (2000). Meyer-Sickendieck, Burkhard: Apokalyptisch vs. postapokalyptisch: Die Überwindung der modernen Satire. In: TRANS. No. 15/2003.

– und das hat einen schwerwiegenden Grund: Die Kategorie des Lebens tritt im Roman nur durch seine Abwesenheit auf. Lebendige Menschen, die von jenseitigen Gestalten bedroht und getötet werden könnten, werden nicht mehr imaginiert. Wenn bei Jelinek die Toten millionenfach hervorströmen und durch die anderen Romanfiguren zum Leben gelangen möchten, dann funktioniert der ganze Zauber einer Verlebendigung grundsätzlich nicht, denn die Wirtsfiguren sind ebenfalls schon untot. Eine Furcht, die dem kulturellen Anderen, dem unkalkulierbaren Rauschen der Vergangenheit gilt, treibt in *Die Kinder der Toten* die Erzählung somit nicht an, sie erscheint allein im Zitat, aber sie funktioniert nicht.

Bestimmt nicht die Paranoia den Verlauf des Romans, so begleitet ihn stets die bange Frage nach *seinem* Abwesenden, nämlich dem Leben, nach Gegenwart und Zukunft der Kinder der Toten, wie 'wir' mit der Verdrängung der Vergangenheit und genauer mit der Verdrängung des Holocaust umgehen. Der Roman entwirft grässliche Gegenwartsszenarios, wenn er die von Klaus Theweleit ausführlich beschriebenen Charakterpanzer, literarisch wirklich werden lässt, wenn er die Geschlechterbeziehungen als 'Verwesungssex' beschreibt.

Elfriede Jelinek hat bereits vor der Publikation von *Die Kinder der Toten* stets ein Bekenntnis Österreichs zum nationalsozialistischen Tötertum verlangt, wie u.a. aus ihrem Roman *Die Ausgesperrten*, ihren Theaterstücken *Burgtheater*, *Totenauberg* oder *Stecken, Stab und Stangl* oder ihrem Essay *Die Österreicher als Herren der Toten* zu erfahren war. Da es, wie Jelinek betont, nur eine marginale 68er Bewegung in Österreich gab, es ein studentisches, links-politisches Aufbegehren wie in anderen europäischen Ländern, wenn, erst in den späten 1970er Jahren gegeben hat – musste in Österreich die Kunst die Aufgabe einer politischen Auseinandersetzung mit dem Faschismuserbe und der Schuld am Holocaust übernehmen.²⁸ Bis heute wirken diese nationalgesellschaftlichen Unterschiede im Umgang mit dem Riss, der durch die Shoah aufgemacht wurde, im deutschen Sprachraum tief in die Literaturen hinein, die von den jeweiligen Ländern ausgehen: Die österreichische Literatur unterscheidet sich dabei deutlich von der bundesdeutschen, da sie in viel stärkerem Masse an radikalen, sprachkritischen Techniken angeknüpft hat. Was in Deutschland gesamtgesellschaftlich z.B. über das Ausüben einer politischen Opposition, aber auch einer diskursfreudigen Meinungsöffentlichkeit (Feuilleton, Bereitschaft zur Diskussion) verhandelt wird, muss in der oppositionsfreien und autoritätsliebenden österreichischen Öffentlichkeit durch eine umso radikalere und aggressivere

²⁸ **Jelinek, Elfriede:** Was fallen kann, das wird auch fallen. E-mail-Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Joachim Lux. In: Das Werk. Burgtheater Heft 77. Spielzeit 2002/ 2003. p. 9

Literatur indirekt verhandelt werden. Elfriede Jelinek ist dabei in Österreich zu einer Art kulturpolitischen 'Institution' geworden, obschon auch andere österreichische Schriftstellerinnen, wie Marlene Streeruwitz, sicherlich ein ähnliches Engagement vertreten. Jelinek füllt die Leerstelle der "Nestbeschmutzerin" und eines gesellschaftlichen, sprachlichen Gewissens.

3. Die Rezeption von Elfriede Jelineks Literatur

*Frau Autor, sich in so triumphierender Wärme auszubreiten! Keiner muß soviel Unfruchtbarkeit sehen wie Sie sie enthalten. Besser, Sie halten sich ein wenig zurück.*²⁹

Die Rezeption von Jelineks Literatur ist deswegen von starken Divergenzen gekennzeichnet. Kaum eine Autorin oder ein Autor polarisiert so stark wie Jelinek – zwischen strikter Ablehnung und absoluter Auszeichnung ist ihr alles beschert worden. In Österreich wird die große Popularität ihrer Person von einer Art Hassliebe begleitet. Einerseits muss mittlerweile auch die Boulevardpresse (also die *Kronenzeitung*) die Autorin wegen ihres Erfolgs durch die Nobelpreisverleihung würdigen, andererseits ist sie immer noch als Landeskritikerin verschrien, die mit ihren schwer verständlichen Schriften die Reputation des Landes beschmutze.³⁰ In Deutschland mag die Literatur Jelineks stärker im Vordergrund stehen als ihre Person, allerdings findet sie hier wegen der dargestellten Unterschiede in der nationalcodierten Vergangenheitsbewältigung wiederum Ablehnung. Insbesondere der Roman *Die Kinder der Toten* wurde von der Kritik als moralisierend wahrgenommen und Jelineks Versuch, den Riss in der Geschichte in der zweiten Nachkriegsgeneration künstlerisch darzustellen, wurde ihr als nervender Reflex der Faschismuskritik ausgelegt. Die Jelinek-Gegnerin Iris Radisch lässt sich in ihren Kritiken gerne von Jelineks 'Furor' anstecken, um geradezu vernichtende Urteile zu fällen, wie in ihrer Kritik zu *Die Kinder der Toten*, betitelt *Maxima Moralia*:

Taumelnd zwischen moralischer All- und poetischer Ohnmacht, zwischen austrizistischem Starrsinn und sprachlicher Beliebigkeit, expediert Elfriede Jelinek ihr Über-Buch an den Nullpunkt der österreichischen Gegenwartsliteratur. Dahin, wo aus Unsinn nicht mehr Sinn, aus dem Sprachexperiment keine Kunst und aus der allesfressenden literarischen Vernichtungsmaschine kein Roman zu machen ist. Null mal null bleibt null und das große österreichische Gesamtkunstwerk ein gigantisches Leerstück. [...]

Der moraline Enthüllungswahn treibt den Roman in einer klappernden Bilder- und Assoziationssuade auf immer steilere Höhen. Unvorstellbar, daß er je ein Ende findet, da der Haß seine Objekte nie besiegt.[...]

²⁹ KdT, p. 282

³⁰ In dieser Arbeit kann nur ein grobes Bild der Rezeption angeführt werden. Zur österreichischen Rezeption vgl. die umfassenden Publikationen des Jelinek-Forschungszentrums durch **Janke, Pia**: *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*. Wien 2005. sowie: **Dies.**: *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Wien, Salzburg 2002.

So setzt sich die Schlacht in jedem neuen Buch, in jedem neuen Theaterstück der Jelinek aus derselben unverrückbaren Position bis zum Ende aller Tage fort.³¹

Meiner Ansicht nach krankt nicht nur die Literaturkritik, sondern auch die Forschung zu Jelineks Literatur genau am Problemkomplex der national-gesellschaftlichen Aufgabe, den Holocaust aufarbeiten zu müssen. Wenn Paul Celan geschrieben hat, "Der Tod ist ein Meister aus Deutschland",³² so mag man in der zweiten Nachkriegsgeneration den Eindruck haben, Deutschland halte sich für einen Meister darin, seine Schuld zuzugeben. Das ist eine Haltung, die auch stolz macht und die einen gegenüber denjenigen Ländern, die sich (wie Österreich) schwer tun, besser, weil emanzipierter und kritikfähiger, erscheinen lässt. Ausgerechnet aus der Ansicht, den Holocaust im Grunde genommen 'aufgearbeitet' zu haben, entspringt eine Haltung, die es wiederum als Zumutung empfindet, 'schon wieder' mit dem Faschismus-Vorwurf belegt zu werden. Und wenn die Vorwürfe ausgerechnet von einer Österreicherin kommen, sind sie um so weniger ernst zu nehmen, als Österreich ja ein tatsächlich verstocktes, vergangenheitsverdrängendes Land ist. Jelineks Kritik gehöre nach Österreich, anderswo sei sie eigentlich 'veraltet' oder unbegründet, schreibt Iris Radisch in ihrer Kritik zur Nobelpreisvergabe an Jelinek mit dem Titel *Die Heilige der Schlachthöfe*:

Auch eine Anti-Heimat-Literatur ist Heimatliteratur, und noch die schonungsloseste Demaskierung des österreichischen katholischen Kleinbürgertums trägt Züge desselben. Großer Hass und große Liebe gehören zusammen, und schon ein paar hundert Kilometer weiter sind beide kaum noch zu verstehen. Will sagen: Österreich ist ein sehr kleines Land und Elfriede Jelinek eine große regionale Schriftstellerin. Ob es wohl in Bukarest, in Baltimore eine junge Leserin gibt, die noch versteht, was es mit den ungezählten zerhackten Geschlechtsteilen, den Sperma-Hostien, den vergewaltigenden Skifahrern und überhaupt mit dem ganzen surrenden und klingenden Jelinekschen Motivteppich aus Zerstörung, Lodenjoppen, Fäulnis, Lederhosen, Fernsehbildern und Apokalypse im Einzelnen auf sich hat?³³

Nun mögen die Kritiken von Iris Radisch eher ein Extrem darstellen, allerdings ist es bei Betrachtung der Sekundärliteratur zum Roman, die ja zu einem Großteil aus Deutschland stammt, merkwürdig, dass die Diskurse des Faschismus, des Holocaust und der Kritik am Antisemitismus in der Forschung eher im Hintergrund bleiben. Dieser Umstand lässt den Verdacht aufkommen, dass sich ausgerechnet in der Jelinek-Rezeption eine spezifisch deutsche Verdrängung des Faschismus bemerkbar macht. Nachdem die Hauptarbeit im Kampf mit Vätern und Müttern von der 68er Generation geleistet wurde, fehlt, zumal nach dem Zusammenbruch des Sozialismus, also dem Ende der Gegenutopie zu Kapitalismus und Faschismus, und nach der Eingliederung der DDR, die

³¹ Radisch, Iris: Maxima Moralia. In: DIE ZEIT Nr. 38 vom 15.9.1995.

³² Celan, Paul: Die Todesfuge. In: Ders. Die Gedichte. Frankfurt/ Main 2005. p. 40

³³ Radisch, Iris: Die Heilige der Schlachthöfe. In: DIE ZEIT Nr. 43 vom 14.10.2004.

gesamtgesellschaftliche Bereitschaft, sich klar zu positionieren. Vielmehr haben sich in den 1990er Jahren diejenigen Stimmen vermehrt, die eine weichere Einbettung der faschistischen Vergangenheit propagieren, d.h. selbst eher politisch rechte Tendenzen aufzeigen.³⁴

Jelinek selbst weist in Interviews gerne noch auf ein ganz anderes Problem in ihrer Rezeption in Deutschland hin: Sie sieht ihre Literatur im deutschen Feuilleton vollkommen missverstanden, da sie meint, ihre spezifische Ironie würde wegen der kulturellen Verschiedenheit in Sachen Sprachdenunziation und satirischer Ironie nicht wahrgenommen werden.³⁵ Jelinek hebt hierbei auf ihre eigene sprachliche Herkunft ab, die durch ein katholisch-jüdisches Elternhaus geprägt wurde. Jelineks Vater war Jude, der durch seine gesundheits-schädigende, 'kriegsdienliche Arbeit' mit Kunststoffklebstoffen als Chemiker und durch seine Ehe mit einer katholischen 'Arierin' vor dem Abtransport ins KZ 'geschützt' war. (Eine moralische Zerreißprobe, die ihn in den 1960er Jahren in die Psychiatrie brachte.)³⁶ Jelinek insistiert, dass in Österreich eine bestimmte ironische Witzform, trotz Ausrottung der jüdischen Gemeinden, zeitweise überleben konnte und verweist auf das bitterböse Nachkriegskabarett von Karl Farkas und Ernst Waldbrunn im Fernsehen der 1950er Jahre, sowie auf die Weiterführung literarischer Sprachkritik in der Nachfolge Wittgensteins oder Karl Kraus' wie sie sich in der Wiener Gruppe zeigte.³⁷ Jelinek verortet sich selbst als Nachfolgerin dieser jüdischen Sprachtradition, die sie durch ihre Familie, durch die Literatur und das Nachkriegskabarett vermittelt bekommen hat. In Deutschland, so vermutet Jelinek, sei dieses Gespür für sprachliche Ironie durch den Nationalsozialismus und seine Vernichtungspolitik kaputtgemacht worden:

Es gibt hier [in Deutschland] eigentlich überhaupt keine Rezeption dafür, weil die jüdische Kultur vernichtet ist, und daher hat auch diese Form der Sprachkritik in der Sprache selbst keine Rezeption mehr. Es sind nicht nur die Menschen, sondern mit ihnen eine ganze Kultur vernichtet worden.³⁸

Das Jüdische ist ja einfach die Arbeit an der Sprache, die Kritik an den Zuständen mit Hilfe der Sprache, die sozusagen selbst spricht und sich selbst entlarvt, wo es eigentlich gar nicht viel braucht; ich sage immer, ich laß' die Sprache selbst sprechen, und das tut sie ja auch.³⁹

³⁴ Ich denke dabei an die 1998 (nach Erscheinen von *Die Kinder der Toten*) geführten Debatten um die Rede Martin Walsers in der Frankfurter Paulskirche als er von einer zunehmenden 'Instrumentalisierung des Holocaust und der Schuld daran' sprechen konnte.

³⁵ **Jelinek, Elfriede/ Treude, Sabine / Hopfgartner, Günther:** Ich meine alles ironisch. Ein Gespräch. In: *Sprache im technischen Zeitalter*. 153/ April 2000. Bd.1. p. 30f.

³⁶ Vgl. **Dies.:** Oh mein Papa. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fpapa.htm> [29.2.2004]

³⁷ **Dies./ Treude, Sabine / Hopfgartner, Günther:** Ich meine alles ironisch. Ein Gespräch. In: *Sprache im technischen Zeitalter*. 153/ April 2000. Bd.1. p. 30-31

³⁸ **Berka, Sigrid:** Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: *Modern Austrian Literature*. Volume 26/ No 2/ 1993. p. 130

³⁹ A.a.O. p. 129

In ihrer Nobelpreisrede *Im Abseits* weist Jelinek nochmals auf den komplexen Umstand hin, die jüdischen Sprachwurzeln, also die Sprache des kulturellen Anderen, vom Vater ererbt zu haben. So bezeichnet sie dort im Umkehrschluss ihre Muttersprache, also das Deutsche im christlichen Kontext, als ihre Vatersprache: "Ich bin der Vater meiner Muttersprache. Die Muttersprache war von Anfang an schon da, sie war in mir, aber kein Vater war da, der dazugehörig gewesen wäre."⁴⁰

Natürlich sind Jelineks Vermutungen, ihre sprachliche Verwurzelung im jüdischen Anderen sei an vielen Missinterpretationen ihres Werks schuld, hypothetische Erklärungen, die nicht verifizierbar sind. Tatsache ist aber, dass sich gerade in der deutschen Feuilleton-Rezeption eine ungemein harsche Kritik an Jelinek festgesetzt hat – wie sie sich in den nahezu fassungslosen Kommentaren zur Nobelpreisvergabe noch mal zuspitzte. Jelinek selbst verweist deswegen gerne darauf, wie froh sie über die literaturwissenschaftliche Forschung sei, da diese einer unemotionalen Begegnung mit ihrer Literatur zuarbeite.⁴¹

4. Engagement



Abb. 2 Wahlplakat der FPÖ, Wien im Herbst 1995

Jelinek ist von jeher eine Autorin, die sich dem Engagement verpflichtet gesehen hat⁴² – und ihre mit dem Zusammenbruch des Ostblocks aufgekündigte Mitgliedschaft bei der KPÖ mag dabei als der kleinere Anteil gelten, betrachtet man ihre Literatur, die gegen die sprachliche Verwurzelung des Faschismus und seiner Denkstrukturen anschreibt. Jelinek hat sich erst in den letzten Jahren, nach starken Angriffen aus dem rechten politischen Lager und aus einer Unlust daran

⁴⁰ Jelinek, Elfriede: *Im Abseits* (2005) In: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>

⁴¹ Berka, Sigrid: Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. (1993) p. 127

⁴² Roeder, Anke: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt/ Main 1989. p. 143 ff.

eine öffentliche Person zu sein, immer mehr aus der Öffentlichkeit zurückgezogen.

Höhepunkte der Attacken gegen Jelinek als Person ereigneten sich 1995 und 1998. So, als die FPÖ die Autorin als Kulturschänderin auf einem Wahlplakat in Wien an den Pranger stellte (siehe Abb.2) und die Autorin auch von Kollegen wenig öffentliche Rückendeckung erhielt. 1998 dann bei den Salzburger Festspielen, als Jelinek als Ehrengast geladen war, wurde aus einer Reihe von 13 Plakaten, die an der Festspielhausfassade hingen, ausgerechnet Jelineks Porträt – die offizielle Stellungnahme behauptete tatsächlich: "*vom Sturm*"⁴³ – mutwillig zerfetzt. Der Weihbischof von Salzburg hatte im Vorfeld eine hitzige Debatte darüber ausgelöst, ob es rechtschaffen sei, eine Landeskritikerin wie Jelinek durch die Festspiele zu ehren:

Am Festspielhaus vorbeigehen, nein danke, dort würde mich das überlebensgroße Bild von Frau Jelinek an ihre Klosetts auf der Bühne des Burgtheaters [Inszenierung von "*Raststätte*"] erinnern und daran, wie unflätig sie sich über Christen äußert und wie sie über Salzburg schimpft (statt abreist!)⁴⁴

Dabei ist die Art der Kritik an Jelinek eher einfach gestrickt und baut das Bild einer Autorin auf, die mit ihrer angeblich eindimensionalen Kritik die Welt zu negativ sehe. Am folgenden Zitat aus *Die Kinder der Toten* möchte ich dem widersprechend zeigen, dass Jelineks Standpunkte, die sie in ihren Interviews sehr eindeutig ausspricht, in ihrer Literatur jedoch einem hochaufgelösten und selbstreflektorischen Verfahren unterzogen werden. Insbesondere die gewichtige Position des kritikübenden Autors wird im Roman immer wieder in ironischer Überzeichnung reflektiert:

Im Namen meines Volkes und seiner steingewordenen Taten des Geistes, die im Steinbruch von Mauthausen losgetreten worden sind und die Menschen unter sich begraben haben, donnere jetzt auch ich ein wenig mit meinen Worten, bis der Himmel durchreißt, als ob er der Tempelvorhang persönlich wäre. Die Sprengungen damals in Mauthausen haben unseren gigantischen Berghang ein für allemal ins Rutschen gebracht; es sind zu unterlassen das Einleiten von Niederschlagswasser (lieber andre niederschlagen!), die Beseitigung der Vegetationsdecke und eben jegliche Sprengarbeiten: Tschinn. Bumm. Krach. Jörg. Tragende Grundpfeiler bumms. Tschinda. Rassa. [...] unsere Aufgabe ist ratsch! ratsch! umrissen. Wir versetzen uns in ein Beet, das wir in der Vergangenheit gegraben und bepflanzt haben, und ein ganzer Wald kommt dafür heute auf uns zu. Wir heben jetzt alle einmal die Hände. Die Rückdeutschung ist vollendet. Zack! [...]. Also, der langen Rede kurzer Sinn: Die Millionen Knochen müssen Sie sich an dieser Stelle dazudenken, ich habe keine Zeit, Ihnen diesen Weg auch noch zu ebnen, nur damit Sie in ihren Rasselbänden bequem eine Straße aus Knochensplitt entlangschleudern können; alles andre haben Sie ja schon niedergewalzt, und zwar im Rechtswalzer, brav, allzuviel will ich nicht von Ihnen verlangen. Ja, ich bin es. Ich beherrsche auch den Linkswalzer. Laßt diese gehn!⁴⁵

⁴³ Nagel, Ivan: Lügnerin und Wahr-Sagerin. Rede zur Verleihung des Büchner-Preises an Elfriede Jelinek am 17. Oktober 1998. In: Theater heute: Elfriede Jelinek. SonderNr. 1998. p. 60

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ KdT, p. 565

Es wäre zu einfach, das "Ich" des vorliegenden Zitates als die persönliche Meinung der Schriftstellerin Jelinek anzunehmen, denn dafür wechselt die Erzählinstanz zu häufig. Was ich mit diesem Zitat aber zeigen möchte, ist Jelineks provokante Zersplitterung und Vermischung konträrer Standpunkte, so dass sich innerhalb der aufreizenden Sprechinstanzen des "Ichs", aber auch in der Konfrontation einer "Wir"-Gemeinschaft mit der mehrschichtigen Ich-Position ein sich reibender Disput abzeichnet. Die Standpunkte einer konservativen Geschichtsverdrängung ("es sind zu unterlassen...") werden aggressiv den höhnischen Vorwürfen ("lieber andre niederschlagen!") einer politischen Linken ausgesetzt, indem ihre Positionen sprachlich ineinander gesetzt werden.

Neben jenem Konflikt der Sprechinstanzen wird im Bild des abrutschgefährdeten Berghanges ("im Steinbruch von Mauthausen losgetreten") ein fragiles Bild der österreichischen Gesellschaft aufgezeigt: Stets bemüht, die faschistische Altlast zu vertuschen und zu verleugnen, könnten gerade die rechtsextremen, national-deutschen Tendenzen, personalisiert durch Jörg Haider, das integrale Bild Österreichs gefährden ("Tschinn. Bumm. Krach. Jörg. Tragende Grundpfeiler bumms. Tschinda. Rassa."). Die treue Feigheit und die Ohnmacht gegenüber der Vergangenheitsaufklärung zeige aber nur die dahinter steckende gesellschaftliche Verlogenheit ("Wir heben jetzt alle einmal die Hände. Die Rückdeutschung ist vollendet. Zack!"). Es gehört zu der Jelinek eigenen Faszination am Kalauer, dass ausgerechnet das warnende Autor-Ich gewaltig mit Worten "donnert" und dadurch natürlich die zu unterlassende "Sprengarbeit" anzetteln will.

Doch die omnigewaltige Potenz des sprechenden "Ichs" wird hierbei zerrüttet, wenn nicht ganz klar ist, wer es eigentlich ist bzw. für wen es spricht, d.h. das kritische Thema der Positionierung und des wahrhaftigen Standpunkts wird hier durch ein Verfahren der Vagheit und Ambiguisierung ironisch geöffnet:

Im Namen meines Volkes und seiner steingewordenen Taten des Geistes, die im Steinbruch von Mauthausen losgetreten worden sind und die Menschen unter sich begraben haben [...]⁴⁶

Spricht hier ein Autor-Ich, das sich als politisch links verortet und als Nachfahre jüdischer NS-Opfer Partei ergreift, die im Vernichtungslager Mauthausen ermordet wurden? Oder spricht ein Autor-Ich, das bemüht ist, sich als Teil einer Gesellschaft zu beschreiben, die Nachfahre einer Gesellschaft ist, die irrwitzigerweise die Konzentrationslager betrieb und gleichzeitig in ihnen vernichtet wurde? Die "steingewordenen Taten des Geistes" sind nämlich durchaus doppeldeutig zu verstehen: Im Zusammenhang mit dem Tempelvorhang wird auf das Volk Israel angespielt, dem Moses das Wort Gottes in die Gesetzestafeln der

⁴⁶ Ebd.

Zehn Gebote meißelte. Die Weiterführung der zunächst als jüdisch markierten Positionierung im ersten Satzteil wird aber durch den anschließenden Relativsatz gekippt. Die "Taten des Geistes" werden nunmehr subjektivisch verantwortlich gemacht für das Morden der Menschen im Steinbruch und für das Betreiben des Konzentrationslagers Mauthausen. Insofern sind die "Taten des Geistes" doppelt konnotiert, wenn sie die intellektuellen Leistungen des Judentums hervorheben und gleichzeitig auf die Kehrseite rationalen Kalküls in der deutschnationalen, rassistischen Täterschaft zeigen. Genau dieser ideologische Geist erscheint nun als Antrieb einer Geisteshaltung, die sich direkt aus dem Verleugnen des Holocaust in die Gegenwart herübergemogelt hat. Vranitzkys 'böse Taten' werden damit benannt, aber nicht als vergangenes Problem, sondern als aktuelles bezeichnet.

Im Zitat ist aber auch von der "Aufgabe" die Rede, die Vergangenheit zu erinnern. Auch hier werden gleich mehrere Möglichkeiten und Wege aufgezeigt, wie der Vergangenheit gesellschaftlich begegnet wird: Die Schwierigkeit des *produktiven* Erinnerns wird im Zitat in Reminiszenz an Shakespeares Motiv vom vorrückenden Geister-Wald (*Macbeth*) gefasst und mit der Bedeutung des Waldes als Nationalsymbol im deutschkulturellen Kontext kombiniert:

Wir versetzen uns in ein Beet, das wir in der Vergangenheit gegraben und bepflanzt haben, und ein ganzer Wald kommt dafür heute auf uns zu.⁴⁷

Wenden sich im Zitat die Rechtsextremen der Vergangenheit zu, so wünschen sie sich eine "Rückdeutschung", also eine Wiederbelebung deutschnationalen 'Geistes' und Ideologie, und heben in sakraler Andacht an die nationalsozialistischen Führer die Hände zum Hitlergruß. Wenn Jelinek schreibt, "wir heben jetzt alle einmal die Hände. Die Rückdeutschung ist vollendet. Zack!", dann gibt sie das ritualisierte Klammern an der faschistischen Vergangenheit der Lächerlichkeit preis. "Wir heben einmal..." hört sich mehr nach der entmündigenden Wir-Anweisung oder nach einer hypnotisierten 'Ringel-Pietz-mit-Anfassen'-Vision an, als nach dem Schrecken des Nazi-Grußes.

Eine weitere Bedeutung der "Aufgabe" im Zitat könnte aber auch die des Romans selbst sein. Seine 'Aufgabe' ist die eines Erinnerungsromans, einer Literatur, die versucht, den Diskurs des traumatisierten Faschismus in der zweiten Nachkriegsgeneration einzufangen. Die Gefahren, die ein solches Voranschreiten des Autors vor den Lesern haben könnte, werden im Zitat ähnlich geäußert wie bereits die eindeutige Positionierung des Autor-Ichs zurückgenommen wurde: Die Positionierung des Autors sowie eine Literatur, die sich der Erinnerung stellt, sind zwar Grundpfeiler einer engagierten Literatur. Im Zitat

⁴⁷ Ebd.

baut Jelinek aber die Kritik an der Kritik ein. Die Positionierung des Autors ist zwar wichtig, um einem objektivierenden Standpunkt entgegenzuwirken. Sie birgt aber bereits die Gefahr der Identifikation und schmälert damit eine kritische Eigenposition der Leser. In diesem Sinne wird im Zitat auch das gesamte Projekt des Romans, durch assoziative Erinnerung die Vergangenheit hervorzuholen, als Gefahr der Vereinfachung gesehen. Das Autor-Ich sieht sich somit in seinem Projekt der aufrüttelnden Erinnerung mit keiner leichten Aufgabe konfrontiert. Es weigert sich, durch faktische Beschreibung der Massenmorde den LeserInnen den Weg in die Erinnerung an die Vergangenheit zu ebnen und greift unvermutet seine Adressaten als Verantwortliche für eine Praxis der Vereinfachung und Zerstörung an:

Also, der langen Rede kurzer Sinn: Die Millionen Knochen müssen Sie sich an dieser Stelle dazudenken, ich habe keine Zeit, Ihnen diesen Weg auch noch zu ebnen, nur damit Sie in ihren Rasselbanden bequem eine Straße aus Knochensplitt entlangschleudern können; alles andere haben Sie ja schon niedergewalzt, und zwar im Rechtswalzer[...]⁴⁸

Solch ein Geflecht, wie hier im Zitat, aus ambigen, vielfältigen Positionen und aggressiven Vorwürfen an die Leserschaft mag eine Ursache dafür sein, warum die Jelinek-Texte für die Theaterpraxis so fruchtbar sind, für die literaturwissenschaftliche Interpretation aber so sperrig scheinen. Die Leserschaft wird von Satz zu Satz zur Verschiebung der Eigenpositionierung gezwungen. Es drückt sich hier auch ein Ringen um Glaubwürdigkeit aus: Jelinek lehnt sich mit ihrer Kritik weit aus dem Fenster. Sie macht das Gebaren von rechtspopulistischen Größen wie Jörg Haider lächerlich und erzeugt durch die 'Wir-Sprechinstanz' den Eindruck, die breite Masse, also die Wir-Gemeinschaft, stünde im Grunde genommen auf dieser extremen, politisch rechten Seite ("Wir heben einmal alle die Hände..."). Dafür sucht sie ästhetische Verfahrensweisen, mit denen sie sich absichern kann – gegen den Vorwurf eines selbstgerechten Aburteilens. Und so muss sich das Autor-Ich immer wieder positionieren und bekennen, um sich im nächsten Satz die aufgebaute omnipotente Geste selbst wieder wegzunehmen.

5. Die Forschung

Im Zuge des beschriebenen Engagements soll nun der Roman und seine Ästhetik der Untoten analysiert werden. Wie ich zeigen werde, ist Jelineks literarisches Verfahren einer Erinnerung im Roman demnach der historischen Schuld an der Shoah sowie am Faschismus und deren immer wiederkehrender Bedeutung geschuldet. Meine These ist dabei, dass die Figur der Untoten, die Jelinek spätestens seit ihrem Vampirinnenstück *Krankheit oder Moderne*

⁴⁸ Ebd.

*Frauen*⁴⁹ programmatisch ins Felde führt, Ausdruck einer literarischen Ästhetik ist, die versucht, das Gedenken und die Erinnerung an den Faschismus medial im eigenen Schreiben zu verankern und die versucht, den Riss in der Geschichte durch den Holocaust damit ästhetisch zu berücksichtigen.

Jelinek selbst hat in ihren ästhetischen Schriften zum Theater wie *Ich möchte seicht sein*⁵⁰ von 1983, *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*⁵¹ von 1984 oder *Sinn egal. Körper zwecklos.*⁵² von 1997 die Verwendung der Untoten-Chiffre als Praxis ihrer Literatur und ihrer Vorstellung vom Theater dargestellt. In Hinblick auf den Roman *Die Kinder der Toten* fällt dabei auf, dass der Roman aufs Engste mit den Begrifflichkeiten der ästhetischen Schriften, v.a. mit dem Essay *Sinn egal. Körper zwecklos.* verbunden ist und gerade im letzteren Fall viele Thesen und Stichpunkte für den späteren Essay und die folgenden Theaterstücke (*Ein Sportstück*, *Das Werk*, *Prinzessinendramen*, *Babel* etc.) bereits vorwegnimmt. Die gängige These, die Chiffre der Untoten werde von Jelinek für das Theater verwendet und erfülle in ihrer Prosa eine andere Aufgabe, soll an diesem Ort also überdacht werden – schon allein deswegen, da eine herkömmliche Gattungseinweisung ihrer Schriften schlichtweg nicht mehr möglich ist. Bekanntermaßen verzichtet Jelinek seit ihrem Theaterstück *Wolken.Heim*⁵³ von 1988 auf die dramentypischen Figuren- und Rolleneinteilungen: Ein fortlaufendes Textungetüm wird dem Regisseur übergeben, dem es nun obliegt, aus dem Jelinek-typischen, multiperspektivischen Text Figurenreden herauszumeißeln – oder eben nicht. Dazu der erfolgreiche Jelinek-Regisseur Nicolaus Stemmann in einem Interview zu seinen aktuellen Inszenierungen von *Babel* und *Ulrike Maria Stuart*.⁵⁴

Die Texte sind ja eine Zumutung, aber das wollen und sollen sie ja sein – und für das Theater bedeutet das, dass es alles darf, ja, es muss alles versuchen mit dieser Zumutung umzugehen! Das Theater handelt in Notwehr, also alles ist erlaubt. [...] Und davon profitieren wieder die Texte, die ja nichts sind, sondern im Gegenteil: zu viel, unverschämt zu viel.⁵⁵

Für das Theater gehören Jelineks Dramen mittlerweile (seit Einar Schleefs Inszenierung von *Ein Sportstück* von 1998) zum gängigen Repertoire. Sie ist die erste Dramatikerin, die es geschafft hat, mit ihrer Kunstästhetik den deutsch-

⁴⁹ **Jelinek, Elfriede:** *Krankheit oder Moderne Frauen*. Reinbek bei Hamburg 1997.

⁵⁰ **Dies.:** *Ich möchte seicht sein*. In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein*. Frankfurt/Main 1990.

⁵¹ **Dies.:** *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*. In: *TheaterZeitschrift* 7. 1984.

⁵² **Dies.:** *Sinn egal. Körper zwecklos*. In: Dies.: *Stecken, Stab und Stangl*. Reinbek bei Hamburg 2002.

⁵³ **Dies.:** *Wolken.Heim*. In: Dies.: *Neue Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg 2002².

⁵⁴ *Ulrike Maria Stuart* ist bislang nicht veröffentlicht worden: Jelinek hat ihr Script Stemmann übergeben, der daraus sein Stück machte: Es gibt nur das 'Bühnen-Original'.

⁵⁵ **Stemmann, Nicolaus:** "Das Theater handelt in Notwehr". Ein Interview. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Ulrike Maria Stuart*. Würzburg 2007. p. 123-124

sprachigen Theaterbetrieb herauszufordern und umzugestalten, wie es vor ihr wohl nur Bert Brecht und Heiner Müller umsetzen konnten.

Stemann beschreibt seine erfolgreiche Auseinandersetzung mit Jelineks Stücken als blanke "Notwehr" gegenüber einer flirrenden, sprachartistischen Textflut. Was für die Praxis ungemein inspirierend ist und in avancierter ironischer Theaterkunst fruchtet, die auf die aktuelle Zeit (z.B. Irakkrieg, RAF-Mythisierung) reagieren kann ohne lächerlich zu sein, scheint aber für die Wissenschaft eine 'schwer zu knackende Nuss' darzustellen. Auch durch die Büchnerpreisverleihung von 1998 wurde kein besonderes Wachstum der literaturwissenschaftlichen Studien zu Jelineks 'Prosa' losgetreten. Die Auswirkungen des Nobelpreises von 2004 haben sich immerhin in einem eigenen Jelinek-Forschungszentrum an der Wiener Universität niedergesetzt, das mittlerweile auch Antworten auf Jelineks Internetpräsenz sucht, indem es eine "Jeli-Netz" Plattform⁵⁶ geschaffen hat, die auf den augenblicklich nur im Internet erscheinenden Fortsetzungsroman *Neid* reagieren soll. Insbesondere der in dieser Arbeit behandelte Roman *Die Kinder der Toten* scheint aber bei den meisten GermanistInnen keine "Notwehr" auszulösen, denn sie ignorieren den Roman in ihrer Forschung.

So liegen zum Roman bislang neben einer Reihe von Rezensionen ungefähr 20 veröffentlichte Aufsätze vor, die den Roman hinsichtlich seiner Motive, seiner intertextuellen Vernetzung, wenige nach seinem Anliegen, das Faschismus-Trauma aufzuarbeiten, untersuchen. Es wurde bislang – abgesehen zweier Diplomarbeiten an der Universität Wien⁵⁷ – jedoch keine Dissertation oder größere Abhandlung veröffentlicht, die sich den Roman zum zentralen Thema gewählt hätte.

Zum Thema der Untoten in Jelineks Werk gibt es eine sprachphilosophische Dissertation von Stefanie Kratz⁵⁸, die sich mit dem dekonstruktivistischen Sprachverfahren in Jelineks Prosa und ihren Theaterstücken auseinandersetzt. Diese Arbeit ist allerdings nur in der Online-Datenbank der Kölner Universität veröffentlicht, so dass die Arbeit schlecht auffindbar ist und so gut wie gar nicht zitiert wird. Auch Evelyn Annuß hat sich in mehreren Aufsätzen mit dem Topos der Untoten beschäftigt. Allerdings behandelt ihre Dissertation ausschließlich

⁵⁶ <http://www.univie.ac.at/jelinetz> [23.5.2007]

⁵⁷ **Braun, Sabine:** Sprache und Ironie bei Elfriede Jelinek am Beispiel des Roman "Die Kinder der Toten". Diplomarbeit Wien 2002.

Vukovich, Silvia: Der Schnitt als Textparadigma in Elfriede Jelineks Romanen "Die Klavierspielerin", "Die Ausgesperrten" und "Die Kinder der Toten". Diplomarbeit Wien 1999.

⁵⁸ **Kratz, Stephanie:** Undichte Dichtungen. Texttheater und Theaterlektüren bei Elfriede Jelinek. Inaugural-Dissertation. Köln 1999.

Jelineks Theaterästhetik.⁵⁹ 1999 noch war im Jelinek-Band von *Text+Kritik* eine Dissertation von Sabine Treude zum Thema der Untoten in *Die Kinder der Toten* angekündigt.⁶⁰ Leider hat Treude keine weiteren Ergebnisse zu diesem Thema veröffentlicht.

Einige der Aufsätze zum Roman haben bislang versucht, sich motivisch dem Werk zu nähern (Apokalypse, Geister, Spiegel, Wasser)⁶¹ oder seine intertextuelle Vernetzung mit anderen literarischen Werken oder Filmen, also Zitate, herauszuarbeiten.⁶² Das Herausarbeiten von Zitaten in Jelineks Werk ist durchaus ein interessantes Gebiet, allerdings führt es allzu häufig zu größten Enttäuschungen des bürgerlichen Bildungsideals auf Seiten der WissenschaftlerInnen, da Jelinek nicht 'exakt' zitiert. Vielmehr speist sich ihr Sprechen quasi parasitär oder eben vampirisch aus anderen Texten, nur um durch Jelineks assoziatives Sprachspiel, durch Collage und Montage in neue Sinn- und Diskurszusammenhänge gebracht zu werden.⁶³ Jelinek behandelt E-Literatur oder Zeitungslektüre, aber auch Film-, Radio- und Werbungseindrücke durchaus egalisierend als Sprachmaterial, dass sie nach Assoziationen, Klängen und Rhythmen ähnlich den Versatzstücken eines Musikstückes fügt, wiederholt und variiert, wobei sie häufig mit spitzer Feder eine Kritik am ehemaligen Inhalt übt.

Hilfreicher für die vorliegende Magisterarbeit waren daher diejenigen Ansätze, die sich im Angesicht einer diskursanalytischen Literatur selbst diskursanalytisch dem Roman zu nähern suchen. Dazu gehören die Aufsätze von Juliane Vogel, Marlies Janz, Sabine Kyora, Sieglinde Klettenhammer und Sabine Treude. Den Diskursen der Erinnerung des Holocaust widmen sich die Aufsätze von Sylvia Weiler, die den Roman auf Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* bezieht,⁶⁴ und der sehr aufschlussreiche Aufsatz Jutta Gsoels-Lorensens,⁶⁵ der den Roman als Antwort auf das postmoderne Erinnern der Shoah deutet. In einer Weiterführung

⁵⁹ **Annuß, Evelyn:** Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks. (1999) **Dies.:** Zwangsleben und Schweigen in Elfriede Jelineks "Wolken.Heim". (2000); **Dies.:** Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens. (Diss. 2005); **Dies.:** Spektren, Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks "Die Wand" 2007.(2007)

⁶⁰ **Arnold, Heinz Ludwig (Hg.):** Text+Kritik. Elfriede Jelinek. Heft 117/ 1999. p. 117

⁶¹ **Hammerschmid, Michael:** Apocalypse now, and now, and now... Beobachtungen zu Literatur und Apokalypse bei Ernst Jandl, Imre Kertész, Heiner Müller und Elfriede Jelinek. (2005)

Kastberger, Klaus: Österreichische Endspiele: Die Toten kehren zurück. (2005)

Meyer-Sickendieck, Burkhard: Apokalyptisch vs. postapokalyptisch: Die Überwindung der modernen Satire.(2005)

Millner, Alexandra: Spiegelwelten – Weltenspiegel: Zum Spiegelmotiv bei Elfriede Jelinek, Adolf Muschg, Thomas Bernhard, Albert Drach. (2004)

⁶² **Müller-Dannhausen, Lea:** Die intertextuelle Verfahrensweise Elfriede Jelineks. Am Beispiel der Romane *Die Kinder der Toten* und *Gier*. (2002)

⁶³ Die germanistische Hölderlin-Debatte, die durch das Theaterstück *Wolken.Heim* angezettelt wurde, mag für die Abgründe dieses Ansatzes stehen.

⁶⁴ **Weiler, Sylvia:** Elfriede Jelinek ermittelt. Zur Genese einer literarischen 'Ästhetik des Widerstands' im Spiegel der "Ermittlung" und der "Ästhetik des Widerstands. (2002)

⁶⁵ **Gsoels-Lorensen, Jutta:** Elfriede Jelinek's *Die Kinder der Toten*: Representing the Holocaust as an Austrian Ghost Story.(2006)

von Ralf Schnells allegorischer Interpretation des Romans im Sinne einer Phänomenologie der Oberfläche⁶⁶ besticht ein Aufsatz Juliane Vogels,⁶⁷ der den Roman nach topologischen Gesichtspunkten und seinen Aussagen hinsichtlich seiner Erinnerung des Holocaustverbrechens überprüft und deutet.

Angesichts der von mir als wesentlich angesehenen Thematik der Aufarbeitung des Faschismus und der Schuld an der Shoah unter den Voraussetzungen der postmodernen Gegenwart in Jelineks gesamtem Werk mutet es aber seltsam an, dass Diskurse wie Antisemitismus, Gewalt in den Geschlechterbeziehungen, der Sex der Untoten oder eben der Diskurs des Faschismus und der Shoah nicht die tragenden Pfeiler der Interpretationsansätze bilden. Das dringliche Postulat Marlies Janz' von 1995 ist deswegen immer noch aktuell:

Das Faschismus-Thema, das in Jelineks Werk von Anfang an präsent war und inzwischen auch gegenüber feministischen Aspekten dominant geworden ist, scheint von der Jelinek-Forschung noch nachhaltiger verdrängt zu werden als ihre marxistischen Analysen. Kein einziger Forschungsbeitrag bis heute [1995], der sich dieser Thematik ausdrücklich gewidmet hätte, die zumal in den Theaterstücken Jelineks von Anfang an eine bedeutende Rolle gespielt hat und in den letzten Texten (*Wolken. Heim* und *Totenauberg*) zum zentralen Thema geworden ist. Die Entpolitisierung und Mythisierung von Jelineks Werk wird auch hier in der Rezeption auf ganzer Linie vollzogen.⁶⁸

Innerhalb der diskursanalytischen Ansätze haben sich in der Roman-Forschung der letzten 15 Jahre zwei Ausrichtungen gebildet: Die größere wird im Hinblick auf den Roman von Sylvia Weiler, Sieglinde Klettenhammer, Sabine Kyora sowie mit starker Autorität von Marlies Janz vertreten, die fordert, die Literaturwissenschaft solle die "destruktiven Sprachverfahren" und die "satirische Mythendestruktion"⁶⁹ Jelineks erforschen und sich damit der politischen Ideologiekritik Jelineks am Faschismus und am Kapitalismus stellen.⁷⁰ Diese Forschungsrichtung bezieht Jelineks Werk auf den strukturalistischen Roland

⁶⁶ **Schnell, Ralf**: "Ich möchte seicht sein" – Jelineks Allegorese der Welt: Die Kinder der Toten. (2000)

⁶⁷ Herzlichen Dank an Juliane Vogel und Peter Berz. Letzterer hatte Juliane Vogel um den Text gebeten, um ihn mir zu geben. **Vogel, Juliane**: "Keine Leere der Unterbrechung" – *Die Kinder der Toten* oder der Schrecken der Falte. Vortrag an der Université de Rouen 4.2.2006. Mittlerweile leicht verändert veröffentlicht in: *Modern Austrian Literature*. Vol. 39, No. 3/4, 2006.

⁶⁸ **Janz, Marlis**: Elfriede Jelinek. Stuttgart 1995. p. VIII

⁶⁹ A.a.O. p. VII.

⁷⁰ Die Unterteilung der Forschung gilt ebenso für die restliche Jelinek-Forschung, hier wird aber nur diejenige angeführt, die den Roman behandelt. Vgl. **Janz, Marlis**: "Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen..." Elfriede Jelineks Destruktion des Mythos historischer 'Unschuld'. In: Bartens, Daniela und Pechmann, Paul (Hg.): Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption. Dossier Extra. Wien 1997. **Weiler, Sylvia**: Elfriede Jelinek ermittelt. Zur Genese einer literarischen 'Ästhetik des Widerstreits' im Spiegel der "Ermittlung" und der "Ästhetik des Widerstands. In: Michael Hofmann u.a.: Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. Jahrhundert. Bd. 11. St. Ingbert 2002. **Klettenhammer, Sieglinde**: "Das Nichts das die Natur auch ist" - Zur Destruktion des Mythos 'Natur' in Elfriede Jelineks "Die Kinder der Toten". In: *Literatur und Ökologie*. Hg. von A. H. Goodbody. Amsterdam-Atlanta 1998. **Kyora, Sabine**: Untote. Inszenierungen von Kultur und Geschlecht bei Elfriede Jelinek. In: Berressem, Hanjo, Buchwald, Dagmar, Volkering, Heide (Hg.): Grenzüberschreibungen: "Feminismus" und "Cultural Studies". Bielefeld 2001.

Barthes, also auf die *Mythen des Alltags* von 1957.⁷¹ Dahinter verbirgt sich die Ansicht, Jelineks erster Essay *Die endlose Unschuldigkeit* von 1970,⁷² der im medialen Splatterwerk zwischen Fernsehsoap und typischer 68er Studentenlektüre die Selbstbefreiung einer Frau aus ihrer Vergewaltigung erzählt, stelle so etwas wie den 'Ursprungstext' für Jelineks Schaffens dar, von dem ausgehend das Werk konzipiert sei und interpretiert werden könne.

Die andere Ausrichtung scheint vordergründig nicht besonders verschieden von Janz' Ansatz und wird von Sabine Treude, v.a. aber von Stefanie Kratz, Evelyn Annuß und Jutta Gsoels-Lorensen vertreten. Sie betonen jedoch nicht die *destruktiven*, sondern die *dekonstruktiven* Merkmale in Jelineks Kunst und beziehen sich nicht nur auf die Mythentheorien Roland Barthes', sondern auch auf seine poststrukturalistische Kritik an der europäischen Kultur, wie er sie in *Das Reich der Zeichen* ausführt.⁷³ Insbesondere Annuß und Gsoels-Lorensen stellen sich dabei gegen die These Marlis Janz' von Jelineks "Kritik am verdrängten Faschismus im Mythos historischer Unschuld",⁷⁴ da diese Deutung dem Eindruck Vorschub leiste, der Roman verfolge aufklärerische und moralisierende Ziele. Der Problemkomplex der im Roman inbegriffenen Metakritik würde dabei aber übersehen.⁷⁵ Annuß rät deswegen, Jelineks Literatur als eine des traumatischen Erinnerns und der Überdeterminierung zu lesen, was die "Frage nach der Notwendigkeit und der Unmöglichkeit eines angemessenen Gedenkens"⁷⁶ eröffne.

In einer Weiterführung dieses Gedankens sieht Gsoels-Lorensen das Anliegen des Romans darin, dass er durch seine provokativen und kontroversen Verfahren textuelle Abstrusitäten erzeuge, welche die postmodernen Bedingungen eines Gedenkens an die Shoah in den Fokus kritischer Hinterfragung ziehe. Die Behauptung, Jelinek decke durch linguistische Sprachspiele Mythen auf und zerstöre sie dadurch, verfehle dabei die Komplexität der Romankomposition und könne die Seltsamkeiten ("strangeness") ihrer Kunst, sowie die polemische Kritik nicht berücksichtigen, sondern nur zum Verschwinden bringen:

However, rather than explaining the critique inherent in its performance as a "demythifying," "denouncing," or "exposing" strategy [...], I submit that precisely this criticopolemical edge is much more complex in that it asks provocative questions about our postmodern condition of remembering. Jelinek writes the crimes of the Holocaust and its aftermath, in the here and now of an Austria, which she presents as constituted by a plethora of voices, most prominently those emanating from TV, radio, and the print media. It is important to allow the daring

⁷¹ Barthes, Roland: *Die Mythen des Alltags*. Frankfurt/ Main 1964. (franz. 1957)

⁷² Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit* (1970). Schwäbisch 1980.

⁷³ Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt/Main 1981.

⁷⁴ Annuß, Evelyn (1999) p. 48

⁷⁵ Dies.: *Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens*. Paderborn 2005. p. 15

⁷⁶ Annuß, Evelyn (1999) p. 48

and strangeness of her endeavor to rise to the surface, rather than explaining it away as her signature style of playing with language.⁷⁷

6. Eigener Ansatz – Methodische Positionierung

Anschließend an die Forschungen von Kratz, Treude, Vogel, Annuß und Gsoels-Lorensen weist die vorliegende Magisterarbeit anhand Jelineks Ästhetik der Untoten auf Differenzierungen in der Interpretation ihres Werkes hin und stellt eine Annäherung zum Roman *Die Kinder der Toten* dar. Eine vollständige Erfassung dieses Werks kann meine Analyse allerdings schon aufgrund des Umfangs des Romans nicht leisten.

Wie bereits Stephanie Kratz und Evelyn Annuß bemerkt haben, liegt die Schwierigkeit Jelineks Literatur zu interpretieren darin, dass Jelinek selbst dekonstruktivistische Verfahren anwendet und sich der Deutung eigentlich durch die Vervielfältigungen der Sprechinstanzen widersetzt.⁷⁸ Eine Analyse der Untoten muss deswegen versuchen, dem Umstand gerecht zu werden, dass Jelinek gerade im Roman *Die Kinder der Toten* ästhetische Verfahren entwickelt, die einen simplifizierenden Zugang zur Wahrheit oder zu Wahrheiten verstellen und die darauf angelegt sind, Widerspruch, Reibung und Widerstand gegen gewohnte Lese- und Interpretationsansätze, gegen gewohnte Meinungshaltungen und v.a. gegen gewohnte Sinnzusammenhänge zu forcieren. In weiten Teilen der Jelinekforschung wird diese gekennzeichnete Antihaltung, die meines Erachtens nicht zerstörerisch und auch nicht misanthropisch, sondern vielmehr geistreich und fruchtbar ist, zwar kommentiert oder mit markigen Labels (Feminismus, Marxismus, Faschismuskritik) neutralisiert, aber selten als sinnstiftendes, konzeptuelles Mittel, das provokant das perpetuum mobile der Selbstreflexion und der Selbstverortung eines kritischen Standpunkts vorantreibt, zum Ausgangspunkt der eigenen Deutung gemacht. Ich möchte daher Jelineks Untoten medienästhetisch begegnen und versuchen ihre Ästhetik der Untoten in ihrer Provokation zu belassen. Wie beschrieben, kann das Theater Jelineks provokantem Widerstand künstlerisch paroli bieten, schon allein, weil es ja Jelineks Sprache benutzt. Das literaturwissenschaftliche, objektivierende Schreiben dagegen, läuft stets und in der Konfrontation mit Jelineks skeptischer Sprachdenunziation besonders Gefahr, viel zu 'harmlos' an seinem Gegenstand vorbeizuschlittern.

⁷⁷ Gsoels-Lorensen, Jutta (2006) p. 364

⁷⁸ Kratz, Stefanie (1999) p. 4 ff.

Das mag ein Grund dafür sein, dass es zum Roman *Die Kinder der Toten* noch keine Dissertation gibt: Das Scheitern des literaturwissenschaftlichen Ansatzes als solchem, also das Scheitern der Suche nach der 'wahren' Deutung und dem eigentlich bedeuteten Inhalt, ist in den Verfahren des Romans selbst angelegt.

Rainer Just bemerkt dazu in seinem Aufsatz *Zeichenleichen* von 2007:

Jeder Leser, der liest, wird auf die Unlesbarkeit von Jelineks Text stoßen, und ein Leser – so postulieren wir hier provokant –, der an Jelineks Text nicht scheitert, der ihn genießt und ihn versteht, liest nicht den Text, sondern liest über ihn hinweg, steigt über seine Zeichenleichen, als wären sie nicht da, als wäre der Weg frei zur Sprache und zum Sinn. Ein Text wie "Die Kinder der Toten" – zweifellos Jelineks *opus magnum* – ist ungenießbar.⁷⁹

Dieser Drohung des literaturwissenschaftlichen Scheiterns möchte ich aber Jelineks Komik entgegenhalten. So ungenießbar wie Rainer Just oder andere schreiben, ist eben Jelineks Werk nicht, sonst würde sie auf dem Theater nicht gespielt werden. Sonst würde das Theaterpublikum nicht lachen müssen: Auch *Die Kinder der Toten* ist – bei allem Ekel und Widerwillen, den der Roman auslöst – ein ungemein witziger Jelinek-Text, mit dessen Kalauern und vulgären Obszönitäten man mitlachen kann, wenn nicht sogar muss.

Bin ich nun von vornherein gescheitert, weil ich Jelinek 'missverstehe' und mit ihren Kalauern und schlechten Witzen mitlache? An solch eindeutigen Statements wie von Reiner Just kann man nur wieder lernen, wie kostbar Jelineks selbstironische Kritik ist, die ihrer Leserschaft immer wieder den eigenen Standpunkt abfordert. Tatsächlich ist der Roman ein Koloss, die Sekundärliteratur dementsprechend komplex. Seine Themen sind überbordend, seine Verfahren 'teuflisch' verwirrend.

Der Roman erfasst in viel größerer Komplexität als noch *Lust* (1989) die Schwierigkeit, in der Gegenwart einen künstlerischen, engagierten Standpunkt zu ergreifen, der auch nach dem Ende des Kalten Krieges und dem Ende einer Zeit der klaren Stellungnahmen nicht lächerlich ist. Multiperspektivität, Polyvocität, Widersprüchlichkeit, Zerstreuung, Vervielfältigung, Variation und die Untoten stützen dieses Kunstverfahren. Jelineks Projekt unternimmt die Anstrengung mit Roland Barthes, die dekonstruktive Theorie in die Literatur einzuschreiben und das heißt auch, Kritik an machterhaltenden Verfahren wie der Repräsentation und der Mythologisierung durch Kunst zu üben. Die Selbstkritik ist dabei prägender Stil. Das heißt auch, Kritik am Abendland und seiner kolonialisierenden Stellung in der Welt. Der Roman amalgamiert die Diskurse vom säkularisierenden Christentum, dem Antisemitismus, der Geschlechtergewalt, der Kapitalismuskritik und der modernen Mediengewalt mit

⁷⁹ **Just, Rainer:** Zeichenleichen - Reflexionen über das Untote im Werk Elfriede Jelineks.
<http://www.univie.ac.at/jelinetz> [23.5.2007]

dem Gedenken an Shoah und Faschismus. Der Roman tritt mit der Behauptung auf, dass im Grunde genommen die gesamte abendländische Kultur eine Kultur des Untoten ist: die alles ergreifende und durchsetzende Fetischisierung ist die säkularisierte Form dieser Sakralisierung des eigentlich Nicht-Lebendigen: Christus am Kreuz, das verderbliche Fleisch, der Charakterpanzer, Latex-Sex, In-Vitro-Fertilisation, Abu Ghraib und die pornografische Folterung dort.⁸⁰

Mein Vorgehen hält sich daher strikt an Nicolaus Stemanns Diktum: ich handle in "Notwehr" und stelle mich mit den durch mein Studium der Germanistik und Kulturwissenschaft erworbenen medienästhetischen Techniken der Überforderung der Jelinek-Lektüre. Mein Ansatz geht dabei vom Material der Jelinek-Lektüre selbst aus und sedimentiert aus der Mitte der Texte ein eigenes ästhetisches Konzept heraus. Dieses theoretische Werkzeug, das ich die Ästhetik der Untoten nenne, stellt eine diskursive Anschmiegung an Jelineks Literatur selbst dar, indem es sich aus deren theoretischer Auseinandersetzung ableitet. Meine Interpretation des Romans stützt sich dabei auf die inversiven Praktiken Elfriede Jelineks, die sich neben dem Einbezug vieler anderer Denker aus einer Kenntnis um Roland Barthes' Analysen der abendländischen Kulturtechniken, um die medienästhetischen Diskursanalysen Friedrich Kittlers sowie Klaus Theweleits generieren. Grundlegend für meinen Ansatz sind die Analysen über Genderkonstruktionen von Inge Stephan und Christina von Braun, wobei letztere die These eines geschlechtlichen Antisemitismus vertritt, wie er in Jelineks Diskursgebräu vorgeführt wird.

⁸⁰ Vgl. **Jelinek, Elfriede**: Babel. Reinbek bei Hamburg 2004.

II. Jelineks Ästhetik der Untoten

1. Ästhetische Voraussetzungen

Ich spreche von dem, was verschwunden ist und versuche, es wieder erscheinen zu lassen. Also nicht nur das Verschwundene und das Verborgene, sondern das Ungesprochene. Deshalb versuche ich ja, alles so zu sagen, (und damit auch zu tun), als wäre es so noch nicht gesagt worden. Es ist aber natürlich alles schon längst gesagt! Nicht einmal der Mann kann alles neu sagen. Daher verwende ich ja oft die Montage-technik, um das was andre gesagt haben, auch noch einmal selbst zu sagen. Denn ich möchte ja alles zu meiner Verfügung haben [...] es als eine Art neuen Anfangs, eine Illusion natürlich, aufheben und auf meinen Gegenstand dialektisch zurückwirken lassen, damit der Gegenstand des Schreibens auch wieder neu wird, als könnte man das, was da ist, mittels Sprache vollkommen neu sehen.⁸¹

"Das, was da ist, mittels Sprache neu [zu] sehen" macht eine große Anziehungskraft der Texte Jelineks aus. Gerade der Roman *Die Kinder der Toten* fordert zur Hinterfragung des eigenen Standpunktes, ja wenn nicht gar zur Bereitschaft, sich einer wahren Umstülpung der eigenen Gedanken zu unterziehen. Jelinek bietet keine neuen Fakten, auch keine Richtigstellung der Tatsachen, sie bietet eine grundlegend 'andere' Art, die bekannten Dinge zu betrachten, woraus sich der im obigen Zitat herausgestellte Neuigkeitswert ergibt. Ausgangspunkt ihrer Aufforderung an das Denken sind dabei klare ästhetische Maßnahmen, welche die Autorin in ihren poetologischen Essays, in ihren Dramen und Romanen, sowie in Interviews beflissentlich beschrieben hat.

Betroffen von der Überwältigung durch den Roman und durch seine Aussagen über die Erinnerung der Shoah, die einerseits auf der Hand liegen, andererseits jedoch einen großen Berg an Fragen aufwerfen, habe ich mich zunächst über Jelineks ästhetische Aussagen dem Roman genähert. Die vielen Stimmen, die im Roman manchmal sogar innerhalb der Sätze vielfältig werden, leisten massiven Widerstand gegenüber der gewohnten Interpretation, das herauszukristallisieren, was 'die Autorin' gemeint haben könnte. Offensichtlich ist dagegen, dass der Roman seine Leser beschuldigt, Teil einer Verdrängungskultur zu sein. Ein schwerwiegender Vorwurf, dem man sich in Jelineks Werk nicht entziehen kann. Der Wunsch der Totenrückkehr hat mich fasziniert, allerdings in seiner sturen Nekrotik auch abgestoßen. Insofern war es nötig, die ästhetischen Grundlagen von Jelineks Totenanrufung herauszuarbeiten. Ihre poetologischen Essays hat Jelinek für die Kommunikation mit dem Theater konzipiert, von dem sie in einer Weiterführung der antikathartischen, verfremdenden Dramatiken Bert Brechts und Heiner Müllers eine radikale Umwendung hin zu einem angriffslustigen Diskurstheater fordert. Für ihre Romane hat Jelinek zwar keine eigene Ästhetik

⁸¹ **Jelinek, Elfriede:** Was fallen kann, das wird auch fallen. E-mail-Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Joachim Lux. In: Das Werk. Burgtheater Heft 77. Spielzeit 2002/ 2003. p. 21

geschrieben, wegen des werkinternen Austauschs, der Jelineks Schaffen zwischen Dramen, Romanen und Essays kennzeichnet, kann man die Theateressays jedoch auch auf *Die Kinder der Toten* anwenden. Jelinek arbeitet insofern ökonomisch, als sie Versatzstücke über mehrere Theaterstücke und Romane weiterführt und in der Variation weiterbearbeitet. Der Roman *Die Kinder der Toten* stellt in seiner Komplexität eine Plattform da, welche die vor, aber auch nach dem Roman publizierten Ideen versammelt. So trifft man im Roman ebenso eine gealterte Version des Mutter-Tochter-Doppelgeschöpfs aus *Die Klavierspielerin* an, wie Vampirinnen, welche die lesbischen Vampirinnen aus dem Drama *Krankheit oder moderne Frauen* radikalisieren. Die Beschäftigung mit dem deutschen Nationalismus, wie sie das Drama *Wolken.Heim* zeigt, führt der Roman weiter, wenn er den Fokus von der unmittelbaren Vergangenheit des RAF-Terrorismus in Deutschland auf das Gedenken der faschistischen Vergangenheit v.a. in Österreich konzentriert. In Ansätzen lassen sich im Roman Ideenbruchstücke für das spätere Großdrama *Ein Sportstück* erkennen, wenn neben dem unschuldigen Diskurs des Tourismus der Diskurs des Sports zum Plateau für die Wiederkehr der Toten mutiert. Untote Holocaust-Opfer treten im romaninternen Fußballspiel gegen die untoten Täter an.⁸² Insbesondere aber am Essay *Sinn egal. Körper zwecklos* lässt sich der werkinterne Austausch gut erkennen, denn in seinen Begrifflichkeiten greift er die Programmatik der Totenrückkehr des Romans, nämlich das Eintreten untoter Figuren in "eine andere Dimension",⁸³ auf, um sie mit den älteren ästhetischen Ansichten zu verbinden. Im diesem Kapitel werde ich anhand der Theateressays Jelineks Ästhetik der Untoten erarbeiten, um von dieser Basis ausgehend den Romankomplex in seinen Aussagen zu deuten. Auf eine chronologische Vorstellung der Essays habe ich aus den genannten Gründen des werkinternen Austauschs verzichtet. Es mag erstaunen, dass der Analyse eines Prosa-Texts die Erarbeitung theaterästhetischer Gesichtspunkte vorangestellt wird. Das hat mehrerlei Gründe: Zum einen zeichnet sich der Roman durch ein mehrstimmiges Sprechen aus, das die Gleichmäßigkeit narrativer Erzählung bricht und ihn eher in die Richtung eines Sprechtextes, einer "Rollenprosa",⁸⁴ rückt. Die theaterästhetischen Essays auf die Prosa anzuwenden, entspricht so Jelineks Binnenlogik einer "Genreindifferenz".⁸⁵ Zum anderen kommt in den Theateressays Jelineks antifetischistische Haltung zur Figurenkonzeption, aber

⁸² KdT, p. 93-94

⁸³ KdT, p. 57, 87, 105, 415, 429, 449, 643 Sinn egal. Körper zwecklos p. 9

⁸⁴ Schnell, Ralf (2000) p. 252

⁸⁵ Ebd.

auch ihre Ablehnung derjenigen Techniken, welche die Fiktion besonders 'echt' scheinen lassen, besonders gut zum Tragen.

2. Forderung eines „anderen Theaters“

Es ist eine gewisse Lebensfeindlichkeit, die mich zum Theater gebracht hat [...]. Den Wunsch, Leben zu erzeugen auf dem Theater, der fast alle Schriftsteller angezogen hat, lehne ich ab. Ich will genau das Entgegengesetzte: Unbelebtes erzeugen. Ich will dem Theater das Leben austreiben. -Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.⁸⁶

In ihren ästhetischen Auseinandersetzungen mit dem Theater und vor allem dem Schauspiel hat sich Elfriede Jelinek immer wieder gegen das Darstellen personaler Einheiten, gegen das Widerspiegeln von Wirklichkeit und gegen das illusionistische Erzeugen von realem Leben auf der Bühne ausgesprochen. Durchaus aggressiv kritisiert sie in ihren Essays *Ich möchte seicht sein* (1983),⁸⁷ *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* (1984)⁸⁸ und *Sinn egal. Körper zwecklos* (1997)⁸⁹ traditionelle schauspielerische Versuche, mit den Mitteln der Einfühlung das Publikum in Rührung oder sonstige illusionistische Emotionen zu versetzen. Im Einklang mit anderen Dramatikern wie Frank Wedekind, Bert Brecht und Heiner Müller wehrt sie sich vehement gegen mimetische Illusionstechniken und gegen das schauspielerische Einfühlen in die Rolle. Mit ihrer Forderung "Ich will kein Theater"⁹⁰ radikalisiert sie aber die dramatischen Konzepte ihrer Vorgänger. Und als wäre das nicht schon absurde Provokation genug, weigert sich die Dramatikerin, überhaupt *Leben* auf der Bühne darzustellen: "Leute sollen nicht etwas sagen und so tun, als ob sie lebten. Ich möchte nicht sehen, wie sich in Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens."⁹¹

Äußert Jelinek hier also nekrophile Ideen, die sich in ihren Theatertexten als verstörende Feindlichkeit gegenüber einer 'natürlichen' Lebendigkeit ausdrücken und die sich in ihrem Roman *Lust* als 'freudloser Ekel' gegenüber Sexualität im generellen niederschlagen? Um an dieser Stelle schlüssige Antworten zu erhalten, hilft es, einen von Jelineks theoretischen Ideengebern, nämlich Roland Barthes, herbeizuziehen. Anfang der 1980er Jahre hat sie in engem Rekurs auf Barthes' Buch *Das Reich der Zeichen* ihre Theaterästhetik des Unbelebten formuliert.

⁸⁶ **Jelinek, Elfriede:** "Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater". In: Roeder, Anke (Hg.): *Autorinnen Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt/Main 1989. p. 153

⁸⁷ **Dies.:** *Ich möchte seicht sein*. In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein*. Frankfurt/Main 1990.

⁸⁸ **Dies.:** *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*. In: *TheaterZeitschrift* 7. 1984.

⁸⁹ **Dies.:** *Sinn egal. Körper zwecklos*. In: Dies.: *Stecken, Stab und Stangl*. Reinbek bei Hamburg 2002.

⁹⁰ **Dies.:** *Ich möchte seicht sein*. (1990) p. 157

⁹¹ Ebd.

3. Bezugnahme auf Roland Barthes „Das Reich der Zeichen“

Im Westen ist der Spiegel ein in seinem Wesen narzisstischer Gegenstand: Der Mensch denkt den Spiegel allein als etwas, worin man sich selbst betrachtet. Im Osten dagegen scheint der Spiegel leer zu sein, ja, er ist gar Symbol für die Leere der Symbole.⁹²

Durch seine Begegnung mit dem Fernen Osten und insbesondere mit Japan hat Roland Barthes die Wahrnehmung einer gewissen *Differenz* als Möglichkeit begriffen, welche die Kritik an der eigenen abendländischen Kultur und deren Symbolsystemen stützen und verschärfen könnte. Im Vergleich mit der japanischen (Alltags-)Kultur als System, das dem Franzosen mit Signifikanten überladen scheint, unternimmt er eine kritische Analyse 'westlicher' Kultur hinsichtlich der hiesigen Symbol- und Zeichensysteme. Sein Anliegen von gesellschaftspolitischer Veränderung, die nach Barthes immer auch mit einer bewussten Veränderung der Sprache einhergehen muss, fasst er in seinem Buch *Das Reich der Zeichen* mit einem 'Traum':

Ein Traum: eine fremde (befremdliche) Sprache kennen und sie dennoch nicht verstehen: in ihr die Differenz wahrnehmen, ohne dass diese Differenz [...] eingeebnet würde; in einer neuen Sprache positiv gebrochen, die Unmöglichkeiten der unsrigen erkennen; die Systematik des Unbegreifbaren erlernen [...]; unerhörte Stellungen des Subjekts in der Äußerung entdecken [...]; mit einem Wort, ins Unübersetzbare hinabsteigen und dessen Erschütterungen empfinden, ohne es je abzuschwächen, bis der ganze Okzident in uns ins Wanken gerät und mit ihm die Rechte der Vatersprache, der Sprache, die wir von unseren Vätern erben und die uns wiederum zu Vätern und Besitzern einer Kultur macht, welche Geschichte gerade in "Natur" verwandelt.⁹³

Sein Traum formuliert also eine Anleitung zur gesellschaftlichen Veränderung, indem er beginnend bei der 'Muttersprache' letztendlich die 'Vatersprache', die Sprache des Logos, ins Wanken bringen möchte. Da sich gesellschaftliche Machtstrukturen, wie sie sich in der ökonomischen oder der geschlechtlichen Differenz ausdrücken, über die Sprache erhalten, müssten genau jene sprachlichen Grenzen (z. B. die Hierarchien der Syntax und der Stellung des Subjekts) ausgelotet und mit einer "fremden", "befremdlichen", also widerständigen Sprache grammatikalisch ausgehebelt werden: Auf diese Weise solle eine "Systematik des Unbegreifbaren" erlernbar werden.

So zeichne sich beispielsweise die japanische Grammatik weniger durch die Dominanz eines zentral organisierenden Subjekts aus. Aus europäischer Sicht werde das Subjekt durch eine "Überfülle an funktionalen Suffixen und der Komplexität der enklitischen Zeichen"⁹⁴ zu einer "großen leeren Sprachhülle"

⁹² Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt/ Main 1981. p. 109

⁹³ A.a.O. p. 17

⁹⁴ A.a.O. p. 20

zurückgedrängt, weswegen das Japanische als eine "bis zur Leere parzellierte, partikularisierte und zerstreute Sprache"⁹⁵ erscheine.

Diese utopisch scheinende Forderung nach einer 'fremdsprechenden' Sprache wird konkret, wenn Barthes japanische Erzähltechniken und Theaterpraktiken denen des Abendlandes gegenüberstellt. So werden in japanischen Erzählungen fiktive Figuren, da die japanische Sprache innerhalb des Bedeutungsfeldes des Verbs 'sein' zwischen 'Unbelebtem' und 'Belebtem' differenzieren kann, mit dem "Kennzeichen des Unbelebten"⁹⁶ versehen. Im Gegensatz zur westlichen Literatur, die ihr Ziel in weiten Bereichen darin sehe, ihre fiktiven Figuren möglichst 'lebendig' und 'wirklich' erscheinen zu lassen, führe das Japanische "schon aufgrund seiner Struktur diese Gestalten auf die Qualität von *Produkten* zurück."⁹⁷ Für Barthes sind die fernöstlichen literarischen Figuren also sprachlich mit dem Merkmal des Erfundenen oder Hergestellten signiert und als solche haben sie die "Qualität von Zeichen, die von ihrem referentiellen Alibi 'par excellence', dem der lebenden Sache, abgeschnitten sind."⁹⁸ Die Widerspiegelung von Wirklichkeit, d.h. die mimetische Illusion wird somit nicht erzeugt.

Auch im Puppentheater, dem *Bunraku*, sieht Barthes die Referenz zwischen Schauspiel, Puppe und dem "Alibi einer organischen Einheit",⁹⁹ nämlich dem 'Leben', unterbrochen. Durch die Sichtbarkeit der drei Menschen, die die unbelebte Puppe bewegen, wird die Verbindung von Belebtem und Unbelebtem im Spiel verhandelt. Was im westlichen Schauspiel also im Verborgenen der Identifikation mit der Rolle liegt, wird im *Bunraku* mitgezeigt: Sind im *Bunraku* das Unbelebte und das 'Verlebendigende' zugleich anwesend, so wird im westlichen Theater die Abwesenheit des Belebungsprozesses einer Rolle durch die Illusion der Verlebendigung der *dramatis personae* überspielt.

Damit liegt mit Barthes die Grundlage westlicher Schauspielkunst weniger in der Illusion von Realität, als vielmehr in der "Illusion von Totalität".¹⁰⁰ Können im *Bunraku* "die ausgeführte Gebärde, die ausführende Gebärde und die stimmliche Gebärde"¹⁰¹ getrennt voneinander 'gelesen' werden, so werden im westlichen Schauspiel Sprache und Geste in der Einheit der 'Person' verwoben, die der Schauspieler aus sich 'selbst' hervorbringt und durch seinen Körper ausdrückt. Für Barthes erscheint der Körper des westlichen Schauspielers deswegen als

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ A.a.O. p. 21

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ A.a.O. p. 81

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ A.a.O. p. 70

"totaler, total erschauender Körper",¹⁰² der doch nichts mehr ist als ein "gut gefetteter Muskel",¹⁰³ aber durch die Technik der Verlebendigung in der Einheit von Bewegung und Stimme als Idealselbst auftritt. Da jene Technik der Belebung eben im Verborgenen des Schauspielerkörpers von statten geht, bietet jener Körper "die Nahrung für unsere Phantasmen".¹⁰⁴ Stimme, Blick, Körperhaltung werden mit Barthes als Einzelstücke der 'Person' fetischisiert und erotisiert. Im japanischen Theater werde dagegen, durch die Sichtbarkeit des Belebungsprozesses, ähnlich dem Brecht'schen Verfremdungseffekt, die verborgene Innerlichkeit durch 'Arbeit' verbannt: "Auf eben diese Weise verwandelt er [der *Bunraku*] den Fetischkörper in einen liebenswerten Körper, weist er die Antinomie von Belebtem und Unbelebtem zurück und mit ihr die Vorstellung, die sich hinter aller 'Belebung' oder 'Beseelung' verbirgt, nämlich ganz einfach die "Seele".¹⁰⁵

4. Theaterästhetik

4.1. Gegen eine Fetischisierung der dramatischen Person

*Wie sollte ein Simulakrum des Zentralnervensystems – und das hieß ja einmal: der Seele – noch hinterfragbar sein?*¹⁰⁶

Im expliziten Anschluss an Roland Barthes' Kritik am westlichen Theater entwickelt Elfriede Jelinek nun eine eigene für die hiesige Theaterpraxis gedachte Ästhetik des Unbelebten: Seit den 1980er Jahren treten in ihren Theatertexten schlechterdings *untote* Figuren auf, die entsprechend ihrem textuellen Kontext mehr oder wenig abstrakt gehalten werden: Relativ konkret fassbar treten die Vampirinnen in *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987)¹⁰⁷ auf. Seit *Wolken.Heim* (1988)¹⁰⁸ schließlich verzichtet Jelinek in den meisten ihrer Stücke darauf, den Text nach Figuren aufzuteilen, vielmehr bleibt es der Inszenierung überlassen, die vielen Geisterstimmen der durchlaufenden Texte nach Rollen zu gliedern. Jelineks Regieanweisungen bleiben dabei so vage als möglich: *Wolken.Heim* beispielsweise gibt überhaupt keine Auskunft über mögliche figurale Zuweisungen seines wiedererwachten "Wirs". In *er nicht als er* (1998) beschränkt sich die Anweisung auf den Hinweis: "Mehrere, aber durchaus

¹⁰² A.a.O. p. 82

¹⁰³ A.a.O. p. 81

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ A.a.O. p. 83

¹⁰⁶ Kittler, Friedrich: *Draculas Vermächtnis*. Leipzig 1993. p. 100

¹⁰⁷ Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder Moderne Frauen*. (1987) In: Dies.: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg 1997.

¹⁰⁸ Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim*. In: Dies.: *Neue Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg 2002².

gutmütig zueinander"¹⁰⁹ und der Text in *Das Werk* (2002) soll von "etlichen Geißenpetern" und von 'beliebig vielen' "Heidis" gesprochen werden: "Wie Sie das machen, ist mir inzwischen bekanntlich so was von egal",¹¹⁰ merkt die Autorin in der für sie typischen Ironie an. – Ob es Jelinek mittlerweile tatsächlich "so was von egal" ist, wie ihre Stücke gespielt werden, mag dahin gestellt sein, vielleicht hat sie letztendlich einfach in Jossi Wieler, Einar Schleef (†), Christoph Schlingensief und Nicolaus Stemmann die 'richtigen' Regisseure gefunden und letztendlich trifft sich ihre Anforderung an das Theater mit dem derzeitigen, diskursiven Regietheater.¹¹¹ Tatsächlich hat die Autorin in ihren Theateressays allerdings vehement an der Theaterpraxis Kritik geübt.

Provokant-aggressiv greift sie in *Ich möchte seicht sein* Regisseure und Schauspieler an, die ein bürgerlich-idealistisches Theater weiterbetreiben. In spitzer Pointierung führt sie dabei Roland Barthes' Kritik am Theater als 'Verdunklungsanstalt' weiter, wenn sie ankündigt, dem Theater, seiner (illusionistischen) Sinnproduktion und insbesondere dem Schauspiel die Sakralität auszutreiben: "Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. [...] ich will keinen sakralen Geschmack von göttlichem zum Leben Erwecken auf der Bühne haben. Ich will kein Theater."¹¹²

Damit umfasst sie mit Barthes als Problem des abendländischen Theaters jene Totalisierung, die durch eine gewisse Täuschung im Theater erzeugt wird. Während es nämlich Aufgabe des Theaters sei, Verborgenes (z. B. Konflikte) zu enthüllen, würden die Mittel der Inszenierung, die "Maschine",¹¹³ verborgen werden und damit mit der Aura des Geheimen umgeben. Für Jelinek nun korrespondieren mit diesem Täuschungsmechanismus zwei wesentliche Aspekte: die Produktion eines höheren Sinns durch den Regisseur und die Produktion eines höheren Selbsts (Seele), in Form der oben beschriebenen Verlebendigung der Person im Schauspiel. Diese Huldigung der Idee einer höheren Einheit, an der sich dann das (verdunkelte) Publikum erbauen kann, verurteilt Jelinek aber als eine Technik der Sakralisierung. Gerade durch die Verdunklung

¹⁰⁹ **Jelinek, Elfriede:** er nicht als er. Frankfurt/Main 1998. p. 7

¹¹⁰ **Dies.:** In den Alpen. *Das Werk*. Berlin 2002. p. 91

¹¹¹ Der Regisseur René Pollesch macht ein Theater, das dem der Elfriede Jelinek sehr nahe steht. Er erarbeitet in Eigenproduktionen an der Berliner Volksbühne wie *Insourcing des Zuhauses. Menschen in Scheiß Hotels* (2002) oder in *L'affaire Martin! Occupe-toi de Sophie. Par la fenêtre, Caroline! Le mariage de Spengler. Christine est en avance* (2006) (eine satirische Antwort auf den Film *Das Leben der Anderen*, 2006, Regie: Florian Henckel von Donnersmarck) Montagen aus Theorietexten wie Donna Haraway, Michel Foucault u.a.. Im Vergleich kann man gut die Unterschiede studieren: Wo Pollesch montiert, schraubt Jelinek ihren eigenen ironischen Sprachüberzug zwischen die Diskursfetzen. Wo Pollesch unpersönliche Figuren als Diskursträger zeigt, erscheint bei Jelinek das Phantasma, die Dichtung und die Spannung der Untoten.

¹¹² **Jelinek, Elfriede:** Ich möchte seicht sein. (1990) p. 157

¹¹³ Ebd.

ihrer Herstellung werden nämlich der Sinn und das Selbst mit einem "Schein"¹¹⁴ umgeben, sie werden zu Idealen geheiligt und entziehen sich somit dem aufklärenden Einflussbereich des Theaters. In diesem Falle wird das Theater eben zur Sinnstiftungs- und Selbst-Reproduktionsmaschine, die sich auf die illusionistische Technik der Verlebendigung stützt:

Und plötzlich bedeutet das Bedeutungslose was! Wenn der Herr Regisseur in die Ewigkeit hineingreift und etwas Zappelndes herausholt. Dann ermordet er alles, was war, und seine Inszenierung, die doch ihrerseits auf Wiederholung begründet ist, wird zum einzigen, das sein kann. Er verleugnet das Vergangene und zensiert gleichzeitig (Mode!) das Zukünftige, [...]. Das Zukünftige wird gezähmt, das Neue geregelt, bevor es eingetreten ist.¹¹⁵

Für Jelinek hat das Theater aber gerade "den Sinn, ohne Inhalt zu sein, aber die Macht der Spielleiter vorzuführen, die die Maschine in Gang halten."¹¹⁶ Und mit der "Macht der Spielleiter" meint sie natürlich nicht allein die Macht der Regisseure auf der Bühne, sondern zuallererst die Machtprozesse der aktuellen spätkapitalistischen Informationsgesellschaft. Beseelung und die Inanspruchnahme des 'Lebens' als sinnstiftendes Element brandmarkt sie deswegen als "Lügen"¹¹⁷ und darüber hinaus als "Gefährdung",¹¹⁸ da sie eben die tatsächliche Wirklichkeit und das tatsächliche Leben nicht nur verfehlen müssen, sondern die (sakralisierte) Fiktion über die Wirklichkeit stellen. Insofern erscheint der Inszenierungseffekt als Realität selbst. Diese Kritik übt Jelinek besonders stark am Schauspiel, das diesen Prozess ja geradezu verkörpert.

4.2. Untote Figuren als Forderung einer enpersonifizierten Darstellungsweise

*Hat das Unwirkliche einen Zeugungsakt begangen, mit dem gleichzeitig das Leben dieser Verschwundenen verabschiedet wurde? Eine Zeremonie, die zur Stunde noch anhält?*¹¹⁹

Um einer 'Sakralisierung' der dramatischen Figur keinen Vorschub mehr zu leisten, wehrt sich Jelinek, wie gezeigt, gegen die sinnstiftende Technik der Verlebendigung, da diese gerade das *Leben*, also die außertheatralische Wirklichkeit eigentlich abwesend mache. Jelinek beruft sich nunmehr auf eine Ästhetik des Unbelebten, die sich nicht gegen das Leben als solches, sondern gegen seinen Einsatz als sinnstiftendes Element stellt. Praktisch setzt Jelinek ihre Ästhetik um, wenn sie auf figurale Einheiten verzichtet und zunächst eine Vervielfachung der Figuren betreibt:

¹¹⁴ **Dies.**: Sinn egal. Körper zwecklos. (2002) p. 10

¹¹⁵ **Dies.**: Ich möchte seicht sein. (1990) p. 159

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ A.a.O. p. 161 siehe auch **Barthes, Roland** (1981) p. 80

¹¹⁸ **Dies.**: Sinn egal. Körper zwecklos. (2002) p. 1

¹¹⁹ **KdT**, p. 15.

Ich und der, der ich sein soll, wir werden nicht mehr auftreten. Weder einzeln noch gemeinsam. Sehen Sie mich genau an! Sie werden mich nie wieder sehen! Bedauern Sie es! Bedauern Sie es jetzt. Heilig heilig heilig. Wer kann schon sagen, welche Figuren im Theater ein Sprechen vollziehen sollen? Ich lasse beliebig viele gegeneinander antreten, aber wer ist wer? Ich kenne diese Leute ja nicht! Jeder kann ein anderer sein und von einem Dritten dargestellt werden, der mit einem Vierten identisch ist, ohne dass es jemandem auffiele. Sagt ein Mann. Sagt eine Frau. Kommt ein Pferd zum Zahnarzt und erzählt einen Witz. Ich will Sie nicht kennenlernen. Auf Wiedersehn.¹²⁰

Der Prozess der "platten Identifikation"¹²¹ zwischen Zuschauern und dargestellter Rolle, aber auch zwischen dem Schauspieler selbst und seiner Rolle soll damit durchbrochen werden. Darüber hinaus verlangt sie den Schauspielern eine eigene verfremdete Spieltechnik ab, die den "gefährdenden" Prozess der Verlebendigung beständig im Bewusstsein hält, um ihn "gesteuert"¹²² zu unterlaufen. Als bloßen "Schein"¹²³ oder als "verschwommene Gespenster"¹²⁴ bezeichnet Jelinek die Schauspieler und fordert sie auf, den Schein nicht zu erhöhen, sondern als (mächtige) Hohlform darzustellen: Die Schauspieler sollen sich nicht einer psychologisierenden Spielweise bedienen, sie sollen lieber Typen darstellen, die das Theaterspielen eher als "Arbeit"¹²⁵ oder als "Tätigkeit"¹²⁶ zeigen, so dass ein idealer Sinn die Bezugnahme auf "seichte", also niedere Bereiche (der Kunst, der Gesellschaft) nicht verwehrt und sich im 'Seichten' sodann auflöst:

Vielleicht will ich einmal nur Tätigkeiten ausstellen, [...] um etwas darzustellen, aber ohne höheren Sinn. Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt, denn es ist ja nicht Leben. [...] Zivilisten sollen etwas auf einer Bühne sprechen! Vielleicht eine Modeschau, bei der die Frauen in ihren Kleidern Sätze sprechen. Ich möchte seicht sein! Modeschau deswegen, weil man die Kleider auch alleine vorschicken könnte.¹²⁷

Jelinek formuliert somit eine Programmatik der Seichtheit, die mit der räumlichen und der metaphorischen Semantik des "Reizwortes"¹²⁸ 'seicht' einhergeht. Im etymologischen Sinn¹²⁹ bezieht es sich auf flache, sumpfige Gewässer, z. B. auf Pfützen, Teiche oder in *Die Kinder der Toten* auf das Betonbecken und Flussufer. Seine metaphorische Verwendung aber, die eine 'geringe' Bewertung geistiger Aussagekraft benennt, stellt die Kehrseite einer Phänomenologie der Tiefe und des vertikalen Aufstrebens zur Höhe dar. 'Seicht' bezeichnet all jene

¹²⁰ **Dies.:** Ich möchte seicht sein. (1990) p. 158; dasselbe Zitat in: Dies.: Krankheit oder Moderne Frauen (1992). p. 225- 226

¹²¹ **Dies.:** Sinn egal. Körper zwecklos. (2002) p. 2

¹²² A.a.O. p. 13

¹²³ A.a.O. p. 10

¹²⁴ **Dies.:** Ich möchte seicht sein. (1990) p. 158

¹²⁵ A.a.O. p. 157

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd. Bei den Salzburger Festspielen 1998, die Ivan Nagel zusammen mit Elfriede Jelinek plante, hat so eine Modenschau dann tatsächlich stattgefunden.

¹²⁸ **Schnell, Ralf** (2000). p. 250

¹²⁹ Vgl. Schnells etymologische Herleitung von <seicht>, a.a.O. p. 250

Äußerungen, die dem hohen Anspruch geistiger Durchdringungskraft nicht genügen, weil sie oberflächlich im Zwischenbereich zwischen 'hoch' und 'tief' verharren.

Oberflächlichkeit, Seichtheit, Geschwätzigkeit statt profunder Ideengebung sind auch Reizworte zur Zurücksetzung der Frauen, denen von 'Natur' aus die Horizontalität zugeschrieben ist und die aus einem Diskurs der Vertikalität von der Tiefe zur Höhe ausgeschlossen sind. Jelinek nutzt also das angriffslustige Potential des pejorativen Begriffs, nutzt einen Bereich, der phallisch noch nicht besetzt ist und somit von ihr als Literatin ohne Gefahr einer Konkurrenz mit den alten Meistern innovativ als Betätigungsfeld weiblichen, aggressiven Sprechens genutzt werden kann. "Ich möchte seicht sein" ist dabei eine Programmatik mit der Jelinek den "höheren Sinn" verabschiedet, um ganz dicht an den Worten, den semantischen Bedeutungen und den vielen metaphorischen Bildern der Sprache dranzubleiben: sie fordert eine Phänomenologie der Oberfläche,¹³⁰ wie Ralf Schnell sie treffend nennt.

Für das Theater betont Jelinek dabei eine gewisse Flächigkeit¹³¹ des Schauspiels, indem der gesprochene Text nicht in ein verinnerlichtes oder gar empfindendes Spiel der Schauspieler einfließen soll: Bewegung und Stimme sollen "nicht zusammenpassen".¹³² Die Schauspieler sollen dabei "Sprachschablonen"¹³³ sein, die Jelineks Texte sprechen, die aber keine Person aus sich "hervorholen" oder zum "Vorscheinen bringen".¹³⁴

Jelinek fasst die Flächigkeit des Schauspiels im Bild des Kleides, in welchem sie Form und Inhalt als Kategorien vertauscht. So sollen die Schauspielerkörper gewissermaßen als Form die sprechenden 'Schablonen' für den eigentlichen Inhalt, des Schauspiels, nämlich den Text sein:

Weg mit den Menschen, die eine systematische Beziehung zu einer ersonnenen Figur herstellen könnten! Wie die Kleidung, hören Sie, die besitzt ja auch keine eigene Form, sie muß um den Menschen gegossen werden, der ihre Form IST.¹³⁵

Jelinek stellt einen flirrenden Vergleich zwischen der Kleidung als Hülle und dem Menschen als Form her, der die Kleidung trägt. Trugschlüssig sei nach Jelinek die Annahme, der Theatertext sei ein "Mantel aus Sprache",¹³⁶ den die Schauspieler sich als 'Rolle' überstreifen und mit ihrer Selbsterfahrung beseelen, also mit eigenem Inhalt füllen. Nach Jelinek soll das Verhältnis zwischen Schauspieler und Theatertext aber wie das Verhältnis zwischen Hülle und Form

¹³⁰ A.a.O. p. 257

¹³¹ **Jelinek, Elfriede:** Ich möchte seicht sein. (1990) p. 160

¹³² A.a.O. p. 157

¹³³ Jelinek, Elfriede in: Roeder, Anke (1989) p. 143

¹³⁴ Beide aus **Jelinek, Elfriede:** Sinn egal. Körper zwecklos. p. 13

¹³⁵ **Dies.:** Ich möchte seicht sein. (1990) p. 158

¹³⁶ **Dies.:** Sinn egal. Körper zwecklos. (2002) p. 1

geradegerückt werden, denn sie möchte die Ebene des sogenannten Menschlichen sowie die 'Rolle' aus dem Schauspiel streichen. Sie benutzt die 'seichte' Kenntnis der Mode für diesen Gedankengang. Wohlgemerkt: In der Mode spielen die Psychen der Model-Leiber keine Rolle. Models haben die Aufgabe Kleidung zu tragen, und das ist ihr eigentlicher 'Inhalt': "Seit längerem verlacht, werfe ich mich, ein akkurat an den Brustfalten abgenähter Überzug (Inhalt), in meine (Form), die beste, in welche die Bestehenden, diese Behenden, mich hineinlassen",¹³⁷ so spricht in "Begierde & Fahrerlaubnis" die weibliche Perspektive des Textes selbst, von einer Figur im eigentlichen Sinne kann nicht die Rede sein.

In *Sinn egal. Körper zwecklos* präzisiert Jelinek das 'seichte' flächige Schauspiel in ihrem Bild des Kleides. Die Sprache solle kein Ornament oder eine schlaffe Hülle sein, "sondern unter dem Kleid" bleiben. Dieses Kleid vergleicht sie mit einem "Pflaster" unter dem "die nie heilende Wunde Sprache"¹³⁸ jederzeit aufbrechen kann. Man kann diese Denkfigur besser verstehen, wenn man ein Drittes zu Inhalt und Form dazufügt: einen Zwischenbereich. Jelinek hat dafür die Untoten erdacht, die als Grenzgänger zwischen Sprache (Tod) und Schauspielerkörper (Leben) vermitteln und welche die Idee des seelisch aufgeladenen Menschen in der Imagination von Literatur und Theater streichen sollen.

Jelineks Ärger um das herkömmliche Schauspiel rührt demnach aus dessen 'fahrlässigem' Umgang mit der Sprache und dem Theatertext her, weil dieser die Idee einer Rolle fetischisiere, d.h. heiligend belebe. Der Schauspieler begreife sich als Inhalt und werfe sich in das Kleid seiner Rolle, d.h. er hole 'die Rolle' aus sich selbst hervor. Diesen Prozess der Selbsterzeugung lehnt Jelinek aber vehement ab, da sie das Innenleben des Schauspielers nicht in ihren Texten haben möchte. In *Sinn egal. Körper zwecklos* macht sie ihre Kritik konkret: Ein Schauspieler, der seine Darstellkraft aus dem Erleben des eigenen Seins beziehe, könne nämlich nicht "die Sprache", also Jelineks textuell geschaffene Sprache, 'transportieren'. Jelinek macht hier klar, dass sie den Schauspieler als Sprachrohr sieht, der ihre Texte, die sich ja durch eine dem alltäglichen Sprachgebrauch stark widersetzende Sprache auszeichnen, durch den Prozess des Theaters hindurchführen soll.

Um eine Verstörung des realen Geschehens durch das Medium Theater überhaupt noch erreichen zu können, um eine "Übereinstimmung"¹³⁹ zwischen Theater und idealem Sein zu verhindern, müsse die "gefährdende"

¹³⁷ Dies.: Begierde & Fahrerlaubnis. In: Alms, Barbara: Blauer Streusand. Frankfurt / M. 1987. p. 95

¹³⁸ Dies.: Sinn egal. Körper zwecklos. (2002) p. 8

¹³⁹ Dies.: Sinn egal. Körper zwecklos. (2002) p. 8.

Selbstbegegnung (zwischen fiktiver Rolle und tatsächlichem Sein) im Schauspiel unbedingt vermieden werden. Die Schauspieler sollen deswegen das sein, was sie auf der Bühne eigentlich 'sind': mit Roland Barthes "gut gefettete Muskeln", mit Jelinek "Fleisch",¹⁴⁰ kein höheres Dasein. In ihrer 'seichten', irdischen Fleischlichkeit sollen die Schauspieler sodann Jelineks Sprache sprechen und damit in einem quasi zonalen Bereich "die Wirklichkeit herausfordern":¹⁴¹

Das Allerschlimmste ist, wenn sie was sie da werden sollen mit dem in Übereinstimmung zu bringen suchen, was sie bereits sind. Die Herausforderung besteht vielmehr darin, dass sie wie fleischfarbene Schinken, die nicht nur nach Fleisch aussehen, sondern Fleisch auch sind, aufgehängt in der Räucherammer, im Schacht einer anderen Dimension, die nicht Wirklichkeit, aber auch nicht Theater ist, uns etwas bestellen sollen, eine Nachricht die Anfänger, eine Botschaft die Fortgeschrittenen.¹⁴²

Im "Schacht einer anderen Dimension", die nicht Wirklichkeit und auch nicht Drama ist, sollen die Schauspieler durch ihr verfremdetes Schauspiel eine "Nachricht" oder gar "Botschaft" bestellen. Sprich, die Schauspieler sollen bei Jelinek eine nicht-personifizierte Mittlerrolle einnehmen zwischen der Bühne und dem Publikum, zwischen dem Text und der Realität, schließlich aber auch zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, zwischen dem Diesseits und dem Jenseits. Diese Rolle des Mediums ist in Jelineks Ästhetik, wie gezeigt, nicht lebendig, sie ist aber auch nicht tot. Es sind also jene ominösen Untoten, die in Jelineks Dramen, sowie in ihrem Roman *Die Kinder der Toten* die Rolle eines künstlerischen Mediums einnehmen und durch den Prozess "einer anderen Dimension" führen. In Jelineks Ästhetik des Unbelebten sind die Untoten also nicht eine bloße Allegorie auf die Absage an den sinnstiftenden Gebrauch des 'Lebens'. Sie bilden vielmehr einen großen Verfremdungseffekt, der auf dem Theater, wie auch in der Prosa gleichermaßen wirkt: Das Lebendige bildet schlechterdings nicht die Technik der Imagination, vielmehr wird an den Tod sowie gleichermaßen an das Leben erinnert. Durch das Medium untoter Figuren wird die geschichtliche Vergangenheit, aber auch das körperliche Leben in den Texten und auf dem Theater "vergegenwärtigt".¹⁴³ Als medienästhetisches Phänomen besetzen die Untoten den Grenzbereich zwischen Inhalt und Form, um beides in einer Sprach-Oberfläche, einer Sprachfläche, zusammenzufassen.

¹⁴⁰ A.a.O. p. 9

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² A.a.O. p. 8-9

¹⁴³ **Annuß, Evelyn:** Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks. Text+Kritik. Elfriede Jelinek. Heft 117/ 1999. p. 46

5. Mediale Totenbeschwörung als Mittel der literarischen Erinnerung

5. 1. Intertextualität

*Auf einmal, völlig zwecklos, ist die Vergangenheit wieder da, unmöglich, sie zu lieben.*¹⁴⁴

Jelineks Untote bilden kein Unikum in der Geschichte der Fiktion. In Bezug auf das Theater haben Schatten, Geister und Gespenster seit der Antike ihre eigene Bedeutung.¹⁴⁵ In einem Interview von 1988 sieht Heiner Müller die Aufgabe des Theaters und der Tragödie in der "Totenbeschwörung".¹⁴⁶ Je mehr die Toten und ihre Geschichte verdrängt worden seien, desto mehr würden sie als "sperrige"¹⁴⁷ Überreste wieder auftauchen. Das Theater ist für ihn somit der Ort, an dem eine geschichtliche Aufarbeitung stattzufinden habe, und so rät er:

Es ist an der Zeit die Toten unter dem Teppich hervorzuholen und sie auf die Bühne zu bringen. Das kann in der Art der alten Griechen geschehen, die in der Tragödie die Bühne mit Toten bevölkerten, ihre Gesichter mit Masken bedeckt. Ich glaube aber, das braucht man nicht mehr.¹⁴⁸

Elfriede Jelinek hat mit ihrer Ästhetik des Unbelebten eine Technik gefunden, die es ihr erlaubt, auf die Masken zu verzichten, aber trotzdem unbeseelte Figuren auf die Bühne (der Sprache) treten zu lassen. Die Masken des Todes sind bei ihren Untoten quasi auf semantischem Wege in die 'Figuren' hineingestülpt worden, so dass Hülle und Verhülltes als untote, aber flächige Text-Figur erscheinen, die man tatsächlich im eigentlichen Wortsinn von *persona*, nämlich Maske, deuten könnte. Durch die Phänomenologie der Oberfläche nimmt Jelinek die Metaphern wörtlich und lässt den Überbau der übertragenen Bedeutung ins Leere laufen: Literarische Personen sind im Ursprung ihrer Bedeutung nicht-lebendige Masken. Nur in diesem Sinne können Jelineks Untote als *Allegorien* bezeichnet werden: Die Untoten sind Sprachschablonen, in denen die Maske der Person inbegriffen ist und in denen die vorgesprochene Sprache, die untoten Zitate, wiederholt werden. Die Untoten sprechen somit mit den vielen Stimmen, durch welche die sprachlichen Diskurse geprägt werden. Das Verfahren der Allegorie liegt in der literarischen Textur selbst, wenn sprachliche Metaphern zum handlungsantreibenden Moment für die Aktionen der Untoten werden.

Man könnte dieser Argumentation vorwerfen, sie beschreibe die Technik der Allegorie mit anderen Begriffen: Was sind die Untoten anderes als mit Hegel gesprochen das "Mannequin" ihrer Bedeutung?¹⁴⁹ Tatsächlich benutzt Jelinek

¹⁴⁴ KdT, p.15

¹⁴⁵ **Annuß, Evelyn:** Im Jenseits des Dramas.(1999) p. 47 f.

¹⁴⁶ "Für ein Theater, das an die Geschichte glaubt", Gespräch mit Flavia Foradini. In: **Müller, Heiner:** Gesammelte Irrtümer 2. Frankfurt/Main 1990. p. 136

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Vgl. Friedrich Hegel in: **Menke, Bettine:** Allegorie, Personifikation, Prosopopöie. In: Eva Horn (Hg.): Allegorie - zwischen Bedeutung und Materialität. Opladen 1998. p. 54

das eigentlich "entseelte"¹⁵⁰ Wesen der Allegorie, verabschiedet aber die Vorstellung, dass in den hohlen, eigentlich lebendigen Körper die Bedeutung eingefüllt werde und der Körper dadurch unlebendig, der Begriff aber personifiziert würde. Ihre Untoten sind wie gezeigt, flächig imaginiert, da Inhalt und Form ineinander diffundieren. Die Kategorie des Lebens, die in der traditionellen Auffassung der Allegorie durch die Allegorisierung der Person ausgelöscht wird, lässt sie von vornherein außen vor.¹⁵¹ Was Jelinek dabei interessiert ist, wie die vorangesprochene Sprache, also die Stimmen der vielen Toten, durch die Figur der *Prosopopöie* in die Gegenwart geholt werden kann. Die untoten Grenzfiguren sind dabei die Mittler.

"Es spukt in ihren Texten",¹⁵² konstatiert dementsprechend Evelyn Annuß, d.h. allorts kehren bei Jelinek die 'sperrigen Überreste' der Vergangenheit wieder: als untote Figuren, aber auch als untote Zitatfragmente, nicht nur der hohen "E-Literatur"¹⁵³ entstammend, sondern eben gerade auch aus dem ganzen "Medien- und Trivialquatsch",¹⁵⁴ d.h. aus der Sprache des Alltags.

Jelinek selbst hat in mehreren Interviews über ihre Auffassung von Geschichte Auskunft gegeben. So sieht sie gerade in der deutschen und österreichischen Geschichte "etwas Vampirhaftes",¹⁵⁵ da sie immer wieder auftaucht (wie z.B. im Phänomen Jörg Haider), obschon sie auch immer wieder verdrängt und abgewehrt wird. Im Anschluss an Oskar Negt und Alexander Kluge¹⁵⁶ nimmt sie das Grimmsche Märchen vom *Eigensinnigen Kind* als Allegorie für das deutsche Abwehrtrauma einer kollektiven Schuld.¹⁵⁷ Wie dem Kind wächst der Geschichte, die "nie ganz tot ist",¹⁵⁸ immer wieder die Hand aus dem Grab und die Mutter schlägt solange auf die Hand, bis sie die tote Hand ganz einfach abschneidet und das Kind Ruh' gibt. Die Toten werden also in Gedenkfeiern, Mahnmalen abgeschirmt, Bewältigungsversuche, die Heiner Müller eine "staatliche Besetzung"¹⁵⁹ der Toten nennt.

¹⁵⁰ Vgl. Walter Benjamin in: A.a.O. p. 55

¹⁵¹ Jelineks allegorisches Verfahren schließt somit an der barocken Technik der Allegorie an. Wichtig ist aber mitzudenken, dass die Epoche des Barock vor dem Dispositiv des Lebens, mit Michel Foucault gesprochen, vor der 'Entdeckung des Lebens' als Funktion anzusiedeln ist. Jelinek schreibt aber mitten im Zeitalter, das durch die Funktion des Lebens generiert wird. s. IV. Kapitel.

¹⁵² Annuß, Evelyn: Im Jenseits des Dramas. (1999) p. 45.

¹⁵³ Kittler, Friedrich: Draculas Vermächtnis. Leipzig 1993. p. 91

¹⁵⁴ Joachim Lux in: Jelinek, Elfriede: Was fallen kann, das wird auch fallen. (2002/ 2003) p. 18

¹⁵⁵ Ebd. p. 10

¹⁵⁶ Kluge, Alexander u. Negt, Oskar: Geschichte und Eigensinn. Frankfurt/ Main 1982. p. 765 ff.

¹⁵⁷ Jelinek, Elfriede: Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Stefanie Carp im Gespräch mit Elfriede Jelinek. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fstab.htm>; und Annuß, Evelyn: Zwangslieben und Schweigen in Elfriede Jelineks "Wolken.Heim". In: Sprache im technischen Zeitalter. 153/ April 2000. Bd.1. p. 41

¹⁵⁸ Jelinek, Elfriede: Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. A.a.O., Vgl. auch KdT, p. 286

¹⁵⁹ Kluge, Alexander / Müller, Heiner: "Ich schulde der Welt einen Toten." Hamburg 1996. p. 106

Ein Theater oder eine Literatur, "die an die Geschichte glaubt",¹⁶⁰ muss folglich darum bemüht sein, den gesellschaftlichen Abarbeitungsprozess an der Vergangenheit weiterzuführen. Sie muss darum bemüht sein, die Toten der staatlichen oder medialen 'Besetzung' zu entwinden, um in der Deterritorialisierung so etwas wie die 'Lehren der Geschichte' freimachen zu können. Jelinek spricht bei diesem Unternehmen von einer gewissen "Besessenheit",¹⁶¹ die aber gerade in Bezug auf die Sprache notwendig sei: So führen in der Sprache die historischen Traumata, die Widersprüche und Katastrophen in all ihrer Schuldigkeit ein gewisses Nachleben und werden auf der Ebene politischer, medialer Macht naturgemäß auch instrumentalisiert. Jelineks Anliegen ist es nun, sprachlich durch ihr Zitierv erfahren jene Macht aufzuzeigen und brüchig werden zu lassen. Ihre untoten Figuren werden somit zu Zwischenwesen, die sich dem Zugriff der kulturell codierten Verfügbarkeit über die Toten entziehen; sie verbleiben nicht im angestammten Totenraum, sondern unterminieren die festgeschriebenen Diskursgrenzen. Mit Jelinek werden sie zu Störfaktoren, "die die Macht wie einen Fetzen hinter sich herschleppen, und wenn der Fetzen bis ins kleinste noch weiter zerfetzt ist, zerfetzt sich die Macht irgendwann selbst."¹⁶²

Im Essay *Sinn egal. Körper zwecklos* zeigt Jelinek, wie ihr Zitierv erfahren funktioniert. Ganz im Sinne der "fremden (befremdlichen) Sprache"¹⁶³ bei Roland Barthes entwickelt sie eine syntaktisch verschraubte, wild assoziierende Schreibweise der Ironie, die im Spiel mit den Bedeutungen und Mehrdeutigkeiten den 'Dienst am Signifikanten'¹⁶⁴ verweigert. Ihren Figuren schiebt sie ein "fremdes Sagen"¹⁶⁵ unter, das das Bewusstsein über "die nie heilende Wunde Sprache"¹⁶⁶ mit sich führt. Das folgende Zitat möge Jelineks Verfahren veranschaulichen:

Jedem das Seine, mir aber alles, so, jetzt habe ich mir selbst, eine Doppel-, eine Mehrgängerin von mir, unter das Bürzel geschoben, ohne es gemerkt zu haben. So einfach geht das, wenn man auf einem Ei sitzt, das gelegt werden soll, und nicht herauskann aus dem Dunkel der vielen Stimmen, die bereits vorgesprochen haben und in den Abtritt gekommen sind.¹⁶⁷

Das Schlagwort "Jedem das Seine" bildet den Kern ihrer Aussage: Vom römischen Recht (dem *suum cuique*) bis in die heutigen Werbeslogans lässt sich der Spruch verfolgen. Den sprachlichen Riss in der Geschichte dieses

¹⁶⁰ Müller, Heiner in "Für ein Theater, das an die Geschichte glaubt", Gespräch mit Flavia Foradini. In: Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer* 2. Frankfurt/Main 1990. p. 130

¹⁶¹ Jelinek, Elfriede: Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. A.a.O. p. 4

¹⁶² Jelinek, Elfriede: In Mediengewittern. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fblitz.htm> [11.3.2008]

¹⁶³ Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt/Main 1981. p. 17

¹⁶⁴ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main 1999. p. 163

¹⁶⁵ Jelinek, Elfriede: *Sinn egal. Körper zwecklos*. (2002) p. 9

¹⁶⁶ A.a.O. p. 8

¹⁶⁷ A.a.O. p. 9

Schlagworts bildet aber seine propagandistisch-ätzende Verwendung im Nationalsozialismus, denn bekanntlich war es auf das Tor des KZ Buchenwald geschrieben, um die Häftlinge zu verhöhnen. Seither ist das Schlagwort im deutschen Sprachraum also nicht mehr in seiner 'unschuldigen' Bedeutung zu verwenden und zu lesen, was jedoch immer wieder (siehe Werbung) unterlaufen wird und zu politisch-moralischen Auseinandersetzungen führt. Jelinek zeigt in ihrer Verwendung dieses Spruchs somit, wie sich in ihrem "fremden Sagen" die Geschichte sprachlich plötzlich als untot auftut; sie wird 'bodenlos', brüchig, und aus der dunklen Vergangenheit tritt das Gespenst des Holocaust sprachlich hervor.

5.2. Literarische Bezugnahme auf das Fernsehen

*Hell schlagen Kieferknochen aufeinander, Augen rollen aus den Höhlen, sie wollen einmal ein anderes Programm sehen und mitwählen, wer Auto des Jahres wird.*¹⁶⁸

"Das Totenreich ist eben so groß wie die Speicher- und Sendemöglichkeiten einer Kultur",¹⁶⁹ so Friedrich Kittler in seinem Buch *Grammophon, Film, Typewriter*. Ein Theater, das sich also als "Totenbeschwörung"¹⁷⁰ oder als ein Ort des Aufarbeitens von Geschichte begreift, muss folglich in allen kulturellen Speicher- und Sendemöglichkeiten nach den verdrängten Toten suchen. Und das sind neben der Literatur das Radio, der Film, mittlerweile auch das Internet, und vor allem das Fernsehen.

Elfriede Jelinek nun bezieht sehr intensiv das Fernseherlebnis, aber auch das Fernsehsprechen in ihre Texte ein. Auch im Roman *Die Kinder der Toten* tummeln sich die Fernseheindrücke neben den 'üblichen' literarischen Vorgängern Jelineks: u.a. neben den "Fetzen von Heidegger, Shakespeare, Kleist",¹⁷¹ neben Robert Walser, Walter Benjamin oder Ernst Jünger, neben Ingeborg Bachmann, Christa Wolf und Elfriede Gerstl. Es ergibt sich ein "fremdes Sprachgewirr, Fetzen von Zeitungsartikeln, Werbeplakaten, volkstümlichen Sprichwörtern, philosophischen Diskursen etc. etc."¹⁷² Insbesondere die 'Werbeblöcke' zerreißen auch bei Jelinek immer wieder den Fluss des Textes: Werbungen für Nudeln, Slipereinlagen oder Waschmittel zerklüften in *Die Kinder der Toten* pathetische wie triviale Bilder, "Sprache (und Bewusstsein) werden

¹⁶⁸ KdT p. 44

¹⁶⁹ Kittler, Friedrich: *Grammophon – Film – Typewriter*. Berlin 1986. p. 24

¹⁷⁰ Müller, Heiner in "Für ein Theater, das an die Geschichte glaubt", Gespräch mit Flavia Foradini.

In: Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer 2*. Frankfurt/Main 1990. p. 130

¹⁷¹ Dies.: *Sinn egal. Körper zwecklos*. (2002) p. 8

¹⁷² Jelinek, Elfriede: *Was fallen kann, das wird auch fallen*. (2002/ 2003) p. 20

verschrottet und zu barock-bizarren Sprachmüllcollagen aufgetürmt."¹⁷³ So wird Jelineks 'Nachhall' von Walter Benjamins "Engel der Geschichte" in ihrem Roman nicht mehr von einem Sturm namens Fortschritt davon abgehalten, den Trümmern und Toten der Vergangenheit ordnend beizustehen oder die Vergangenheit von ihrer Katastrophe zu erlösen. Ihr *Angelus Novus* versinkt vielmehr in einer "Schutthalde"¹⁷⁴ des Leerlaufs von Werbung, Blut und Weichspüler:

Kinder machen, Kinder abschaffen – alles dasselbe. Die Massen drängen zum weißgedeckten Auto-Psitisch, gehen lebhaft hin und her, blinzeln eitel in die nächste Dimension, in die Dimension der vielen Tausender, die sie bereits erklommen oder ausgegeben haben, die Geschichte läuft immer schneller rückwärts, der Engel watet mit in Blut eingeweichtem vor der Kamera mit Ariel Ultra gewaschendem Gewand vorwärts, und wir Sieger mustern einander mit frisch gewaschenen, weichgespülten Blicken, wie zum ersten Mal.¹⁷⁵

Jelineks "Engel der Geschichte" heißt denn auch flott "Ariel Ultra", was ihr als Waschmittelname den Vorwurf einer Verunglimpfung des ernstesten historischen Kontextes einbringen könnte. Jelineks Bild des Engels Ariel ist aber ganz eng und seicht um die Bedeutung des reinigenden Waschmittels gestrickt: So ist das Waschpulver deswegen nach einem Engel benannt, weil sein Ergebnis einer sauberen, reinen Wäsche im metaphorischen (Werbe-)Bild des reinen Engels besonders gut übertragen wird: "Ariel. Wäscht nicht nur sauber, sondern rein",¹⁷⁶ so heißt der markeneigene Werbeslogan, der Generationen im deutschen Sprachraum bis in die Gegenwart prägt. Jelineks "Ariel Ultra" verspricht aber nicht doppelte Waschkraft, denn sein Gewand ist nicht blütenweiß, sondern in Blut getränkt. Ein störrischer gleitender Signifikant, ein Rechtschreibfehler, ein Buchstabe zu viel im "gewaschendem Gewand" liefert den finalen Hinweis, dass man gut hinschauen soll auf die Buchstaben, auf die bedeutenden Zeichen. Und so wird aus einem wüsten Werbeblock einer Waschmittelwerbung mit dem weißen *Ariel* die Anklage an den weißen *Arier*, der seine Wäsche nicht mehr sauber halten kann. Jelinek verzieht also die Ideologie der Reinheit im Bild der weißen Wäsche, indem sie das Blut, dem die Ideologie der Reinheit ja gilt, die Kleider beschmutzen lässt. Mit dem Blut, das der Arier zur Reinhaltung seines eigenen vergossen hat, ist er nun beschmutzt. Während die Geschichte rückwärts läuft, schreitet Jelineks Arier-Engel der Geschichte bedrohlich vorwärts, aber die "Sieger" der Gegenwart, also die Kinder der Toten, sind von der "Medienmedizin"¹⁷⁷ des Fernsehens zu sehr "weichgespült" als dass sie mehr als

¹⁷³ Joachim Lux in: **Jelinek, Elfriede**: Was fallen kann, das wird auch fallen. (2002/2003). p. 18

¹⁷⁴ Jelinek in: A.a.O. p. 21

¹⁷⁵ KdT, p. 643

¹⁷⁶ <http://www.ariel.de/> [10.12.2007]

¹⁷⁷ KdT, p. 67

eine beobachtende Konsumentenrolle einnehmen. Auch sie wollen das Programm "Ariel Ultras", eine Fortführung der reinen Homogenität unter dem Deckmantel der Unschuld, nicht ändern. Der Nachsatz macht den Gedankengang deutlicher, im Zeitalter künstlicher Befruchtung ist das Thema der 'unreinen' Gene wieder aktuell, die unreine Mutterschaft kann vermieden werden:

Ob wir wohl von rein deutschblütigen Menschen empfangen wurden? oder, als zweitbestes, ob unsre Mütter bereits verstorben waren, als wir, ihre Kinder, geboren wurden? Ja, auch diese Option können Sie bei uns wählen!¹⁷⁸

Ihre Bezugnahme auf das Fernsehen begründet Jelinek mit der enormen, globalen Macht, die es verkörpere und die von ihm ausgehe.¹⁷⁹ In *Die Kinder der Toten* gibt sie in einer Adaption von Platons *Höhlengleichnis* zu bedenken, wer denn nun eigentlich bei der Maschine Fernsehen noch als 'sehendes' Subjekt gilt – sind die Fernsehzuschauer doch bereits die gleichen 'Produkte', die auch den Bildschirm beleben. Schein und Wirklichkeit implodieren beim Fernsehen: "wie sagt der Dichter? Du schaust nicht ins Fernsehen, das Fernsehen schaut auf dich!"¹⁸⁰

Friedrich Kittler siedelt jene allumfassende Macht im Medium des Films als solchem an. Hatte einst die Literatur (welche er dem Lacanschen Symbolischen zuordnet) das Monopol über den "Zauberspiegel"¹⁸¹ der Technik der Verlebendigung, so wird dieser "Zauberspiegel" durch den Film (im Lacanschen Imaginären) maschinell nachgeahmt. "Erinnerungen und Träume, Tote und Gespenster"¹⁸² werden tatsächlich technisch reproduzierbar. Im Film muss man sich die Schatten und Gespenster nicht einmal vorstellen, denn man sieht sie ja fortwährend. Da der Film den Zuschauern (technisch und imaginär), nicht etwa wie die Literatur Ordnungen des Symbolischen, sondern ihren eigenen Wahrnehmungsprozess sendet, tritt mit Kittler durch den Film ein neues Machtdispositiv auf: "How to do things without words."¹⁸³ Der Film und damit auch das medial verwandte Fernsehen repräsentiert die "totale Macht",¹⁸⁴ gerade weil der Film sich selbst noch einmal ausstellt. D.h. es kann aufgrund der Verbindung von Auge-Netzhaut-Leinwand-Projektor kein filmisches Außen geben. Insofern fordert Kittler geradezu eine Literatur, die sich in direkte "Medienkonkurrenz"¹⁸⁵ zum Film begibt – und das könne nur eine "Phantastik [sein], die nichts mit Hoffmann oder

¹⁷⁸ KdT, p. 643

¹⁷⁹ Jelinek, Elfriede: In Mediengewittern. [11.3.2008]

¹⁸⁰ KdT p. 411

¹⁸¹ Kittler, Friedrich: *Draculas Vermächtnis*. Technische Schriften. Leipzig 1993. p. 91

¹⁸² Ders.: *Grammophon – Film – Typewriter*. Berlin 1986. p. 20

¹⁸³ Ders.: *Draculas Vermächtnis*. Technische Schriften. Leipzig 1993. p. 98

¹⁸⁴ A.a.O. p. 100

¹⁸⁵ Ebd.

Chamisso und alles mit Film zu tun hat."¹⁸⁶ Ein Beispiel dafür sei Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow*, und man darf ergänzen: *Die Kinder der Toten* ebenso.

Jelinek selbst gibt an, beim Fernsehen mitzuschreiben, sozusagen um ihre Leser und Zuschauer nicht 'entkommen' zu lassen, damit sie die Bilder noch einmal in verfremdeter und sprachlicher Form zu hören oder lesen bekommen.¹⁸⁷ Eine Ordnung will sie aber nicht in den 'Schutt' der Informationen und Fernsehbilder bringen. Vielmehr sollen die Leute wiederum unter einer "Geröllhalde von Sprache",¹⁸⁸ sowie unter einer "Geröllhalde von nicht zusammenpassenden Ichs"¹⁸⁹ verschüttet werden, "nur damit sie überhaupt nichts mehr glauben und wenigstens verunsichert werden in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit".¹⁹⁰ Jelineks Antwort auf das Machtdispositiv des Films könnte somit in der Formel 'How to do TV-screens with words' liegen: Verschriftlichung von sprachlicher Bildhaftigkeit.

5.3. Zwischenfazit

*Wo haben wir das alles her? Es lodert aus bunten Heften, dieser Sphäre des Leuchtens, und unsere Augen werfen das Echo zurück [...]*¹⁹¹

In einem vorläufigen Fazit lässt sich nun zusammenfassen, dass Jelinek in ihrer dramatischen und literarischen Kunst eine Ästhetik der Untoten praktiziert, die sich an Roland Barthes' Thesen orientiert, die sich jedoch durchaus auf die mediale Auseinandersetzung mit den Machtdispositiven der heutigen Zeit versteht. Die Chiffre der Untoten überträgt Jelinek dabei auf ihre Theaterästhetik, auf ihre Bearbeitung der Sprache und auf die Geschichte als kulturelle Bewältigung des Vergangenen. Die untoten Figuren und ihre untote Sprache, die sich aus der medialen Vielstimmigkeit speist, werden dabei zu Mittlern in einem quasi zonalen Grenzbereich, in dem sich Fiktion und Wirklichkeit in diffuser, ironischer Überspitzung treffen. Die Untoten können somit als mediale Entscheidung angesehen werden, die es ermöglicht, Schwellenphänomene zwischen Wirklichkeit, Imagination und Selbst-Reproduktion, wie sie für die elektronischen Medien, also das Fernsehen, aber auch die Virtuelle Realität der Computersimulation, kennzeichnend sind, literarisch anzugreifen und zu hinterfragen.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Jelinek, Elfriede: In Mediengewittern. [11.3.2008]

¹⁸⁸ Jelinek, Elfriede: Was fallen kann, das wird auch fallen. (2002/2003) p. 21

¹⁸⁹ KdT p. 96

¹⁹⁰ Jelinek, Elfriede: Was fallen kann, das wird auch fallen. (2002/2003) p. 21

¹⁹¹ KdT p. 45

Die Untoten widersetzen sich dabei einer Kunstästhetik der Verlebendigung und der Spiegelung. Gespenster erscheinen bekanntlich nicht im Spiegel und man kann sich auch selbst nicht in ihnen spiegeln, denn sie sind bloßer Schein, verzerrte 'verlorene' Spiegelbilder. Sie sind, um mit Roland Barthes zu sprechen, 'leere' Zeichen, "die von ihrem referentiellen Alibi, dem der lebenden Sache, abgeschnitten sind."¹⁹² Sie sind "Zeichen für nichts"¹⁹³ wie es in *Die Kinder der Toten* heißt.

Die Zitate in Jelineks Sprache darf man dabei nicht als 'reine' Zitate missverstehen. Sie bilden eher eine Art "Nachscheinen",¹⁹⁴ einen Nachhall des vorgängerischen Sprechens: Jelinek ist sich dabei als Schriftstellerin in Zeiten der Postmoderne durchaus bewusst, dass eine authentische, selbst-schöpferische, 'neue' Sprache nicht mehr möglich ist: Es ist alles schon gesagt. Darum bleibt, um die narzisstische Selbstbespiegelung der elektronischen Medien überhaupt noch brechen zu können, die Verzerrung des "Stimmengewirrs"¹⁹⁵ im Echo, im Sprach-Sampler. Das bereits Geschriebene und Gesprochene hallt in ihren Texten nach, wobei sie stets ein 'Mehr' produziert, so dass sie eine Pointierung oder ein schlichtes 'Fehlen' erzeugt. Diskursfetzen werden so zu einem Gestränge zusammengeflochten und verwoben, "um etwas zu ergeben oder halt: nichts."¹⁹⁶

Die antike Nymphe Echo war von Hera damit gestraft worden, die Rufe anderer 'nachzuschwätzen'. Jelinek, stets bemüht, ihre künstlerischen Verfahrensweisen zu erklären, benennt ihre Sprachkunst denn auch als 'Schwätzen', in dem jedoch wie in der Begegnung von Echo mit Narkissos im Wald das Abwesende (Narkissos fehlende Liebe) ausbricht:

Und in diesem unaufhörlichen Sprechen, Spielen, das sicher oft nur ein Plappern ist, ein Schwätzen, ein schnippisches, vorlautes Daherreden, erscheint bei mir dann irgendwann unweigerlich auch das stets Abwesende, das Verdrängte, das Vergessene. Und das will ich haben, das fixiere ich dann, [...] weil es immer das ist, was fehlt, was ausgelassen wird, ohne je ausgelassen sein zu dürfen.¹⁹⁷

6. Vampirinnen – Kritik am Paradigma des ewigen Lebens

*Nur kein Verzicht auf falsche Freiheit! Auch die Toten sollen leben!*¹⁹⁸

Die Untoten sind, wie gezeigt, zuvorderst eine Denkfigur, abstrakte Handlungsanleitung, die Jelineks Ästhetik des Unbelebten und die Phänomenologie der

¹⁹² Barthes, Roland (1981). p. 21

¹⁹³ KdT, p. 415

¹⁹⁴ Dies.: Sinn egal. Körper zwecklos. (2002) p. 13

¹⁹⁵ Jelinek, Elfriede: Was fallen kann, das wird auch fallen. (2002/2003) p. 20

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ KdT, p. 173

Seichtheit als Form im Inhalt vermittelt und eine andere Rezeption sowie ein anderes Schauspiel fordern. Jelineks "Herausforderung"¹⁹⁹ an das Theater und seine Leser besteht darin, die kulturell determinierten Techniken der Verlebendigung, die Fetischisierung in der Selbst-Reproduktion, also die Stereotypisierungen in der Begegnung mit Fiktionen zu unterbrechen. Die Untoten sind in den Dramen und besonders im Roman *Die Kinder der Toten* entpersonalisierte, diskursive Sprachflächen, die sich aus ihrem Sagen konstituieren und die sich unter bestimmten Namen verwesender Körper gruppieren: "Kadaver aus Sprache".²⁰⁰ Wenn die Namen nicht einfach Typen benennen (Kind, alte Frau, junge Frau, Mann, mehrere), dann haben die Namen häufig Verweischarakter und benennen außerliterarische Diskurse – zu diesem Aspekt mehr im vierten Kapitel, wenn die Sprachflächen einiger Untoter analysiert werden. Die literaturwissenschaftliche Interpretation kann deswegen den Untoten eigentlich keine Handlungen zuschreiben, deren Motor sie selbst wären, denn sie sind passivisch, d.h. sie wohnen "erstaunt" oder 'erschrocken'²⁰¹ ihrer eigenen Erzählung bei.

Im Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* und im Roman *Die Kinder der Toten* setzt Jelinek für die weiblichen Untoten Vampirinnen ein, die auch als Mänaden bezeichnet werden. Die Vampirinnen nehmen in Jelineks Ästhetik der Untoten eine besondere Stellung ein, denn sie benutzen das bereits vorhandene Phantasma des weiblichen Vampirs, wie es historische Legenden und die literarische Fiktion vorgeben, und variieren es in ironischer Übertreibung. Sie sind im Gegensatz zur Chiffre der Untoten zunächst sehr konkret: Sie sind lesbisch, verkehren die Mutterschaft in ihr Negativ, wenn sie ihre eigenen Kinder aussaugen oder abstruse Missgestalten gebären. Sie eignen sich teilweise den Phallus an, wenn sie tätig werden im Morden und Schlachten. In beiden Werken werden die Vampirinnen letztendlich jedoch zu monströsen Doppelgeschöpfen, die sich stumpf dem kannibalistischen Fressen ergeben und den Männern ausgeliefert sind. Gudrun und Karin, eine Weiterführung vom stumpfen Doppelgeschöpf aus *Krankheit oder Moderne Frauen* allerdings brauchen keine kieferorthopädisch eregierbargemachten Ausfahrzähne mehr, wenn ihre Brustwarzen "Lanzetten"²⁰² sind, die ihren toten Opfern das Blut aussaugen. Die Vampirinnen aus dem Roman sind, wie alle Romanuntoten, sprechunfähig, alles was ihren Mündern entkommt, ist der für den Roman bestimmende Laut des "Schreis einer

¹⁹⁹ Dies.: Sinn egal. Körper zwecklos. (2002) p. 10

²⁰⁰ KdT, p. 117; Barthes, Roland: Die Mythen des Alltags. Frankfurt/Main 1964. Vgl. p. 117

²⁰¹ beide KdT, p. 161

²⁰² KdT, p. 361

unartikulierten Sprache".²⁰³ Gudrun und Karin suchen nicht wie die Vampirinnen aus dem Drama in einer Aneignung der Sprache nach dem Phallus, sondern in der Erhaltung ihres unlebendigen Zustands durch das Fressen anderer Toter und in der Selbstreproduktion ihrer "ungewordenen"²⁰⁴ Persönlichkeitsstrukturen durch Vervielfältigung. Karin befruchtet sich selbst mit Hilfe ihrer Klone und gebiert einen Haufen "starrgefrorener Körperäste".²⁰⁵ Gudrun ist in einer sexuellen Tötungsorgie mit dem männlichen Untoten Edgar Gstranz befangen, unbefruchtet taucht sie aber in einen Geschichtsraum ein, indem sie sich in einer Adaption des Grimmschen Märchens vom *Eigensinnigen Kind* ihre tote Hand schließlich selbst abschneidet.²⁰⁶

Die Vampirinnen tragen demnach ein dystopisches Element in sich, denn sie zeigen keinen Ausweg aus den Repressionen der symbolischen Geschlechterdifferenz, sie sind aber eine Figur der kritischen Auseinandersetzung mit dem bestehenden Machtdiskurs. Die Autorin bietet damit keine Lösung an, sondern entwirft ein überzeichnetes Bild vielfältiger Wirklichkeit.

6.1. Die "Ortlosigkeit" der Vampirin

An den Vampirinnen hebt Jelinek nun den Diskurs der weiblichen Ortlosigkeit hervor. Es ist dabei bemerkenswert, wie Jelinek ihre Kritik an der symbolischen Ungleichheit in der Geschlechterdifferenz über die Vampirin an einer Kritik des Christentums festmacht. Für Jelinek ist es zunächst wichtig, "in aller Härte"²⁰⁷ festzuhalten, dass die Frauen in der symbolischen Gesellschaftsordnung keinen Ort haben und dass ihnen aus dieser Objektposition heraus der Phallus zum Sprechen fehlt. Das Herausbilden einer zur männlichen Ordnungsmacht in Opposition stehenden Identität, wie es den Frauen als einzige Möglichkeit offen steht, sieht Jelinek denn auch nicht als Utopie.²⁰⁸ In der Vampirfigur findet Jelinek nun einen weiteren Bereich der Ortlosigkeit, der im Irgendwo zwischen Tod und Leben, zwischen Kultur und Natur, zwischen Technik und Mensch, zwischen Sprache und Schweigen zur Umschreibung des Status der Frau passt.²⁰⁹ Die Vampirinnen sind Grenzgängerinnen zwischen den symbolischen Fronten und können, da der Vampir von jeher ein blasphemisches Phantasma des Unterlaufens der christlichen Ordnung war, ohne Opposition in Konkurrenz zur männlich konnotierten Ordnung treten. So verspricht in *Krankheit oder Moderne*

²⁰³ KdT, p. 87, 89, 149, 154, 237, 303, 388, 389, 479, 483

²⁰⁴ KdT, p. 350

²⁰⁵ KdT, p. 331

²⁰⁶ KdT, p. 426

²⁰⁷ Jelinek, Elfriede in: Roeder, Anke (1989) p. 148

²⁰⁸ Vgl. Jelinek, Elfriede in: Roeder, Anke (1989) p. 148

²⁰⁹ Vgl. a.a.O. p. 143

Frauen die Vampirin Emily ihrer Freundin Carmilla, dass sie ihr mit dem Vampirbiss den Eintritt in das Leben der unabhängigen, ewig lebenden Untoten verschaffen könne und setzt sich somit in Konkurrenz zu Christus selbst. Das nährenden und opfernden Prinzip des Christentums verkehrt sie freilich in sein Negativ: "Ich bin der Anfang und das Ende. Von dem ich esse, der wird ewig leben. Ich bin hier und dort. Niemand segnet mich mehr nicht einmal das Zeitliche."²¹⁰

Mit der Ortlosigkeit der Vampirin fasst Jelinek den 'geisterhaften' Umstand der anwesenden Abwesenheit der 'Frau' in der abendländischen Kulturgeschichte.²¹¹

Als Objekt der patriarchalen Symboltextur ist die Frau zwar körperlich präsent, ihr Körper dient aber nur als Projektionsfläche und zur Repräsentation höherer Ideen. In jungfräulicher Reinheit repräsentiert der weibliche Symbolkörper u.a. Philosophie, Wissenschaft oder auch die Poesie, aber gerade wegen ihrer realen, gebärfähigen Körper, sind die Frauen aus diesen Diskursen, die dem Logos der Sprache angehören, ausgeschlossen worden. In *Die Kinder der Toten* wird nun im Einklang mit Jelineks Phänomenologie der Seichtheit die Erhöhung geistiger Inhalte durch die Abwertung des lebendigen Körpers kritisiert:

Hilfe! Die Menschheit hat ja ihre Körper vergessen! [...] Die Frau sieht an sich herab und erkennt ihren Körper. Der Mann tut im Prinzip dasselbe, doch er erkennt in sich seinen Geist: eine wahre Gespenstergeschichte!²¹²

Im seichten Sinne des Kalauers meint das Zitat: Sieht die Frau an sich herab, so sieht sie ihre Sexualorgane, die 'nur' Körperliches bedeuten. Wenn der Mann an seinem Körper herabsieht, dann erkennt er in seiner Erektion den eigenen vergeistigten Phallus. Jelinek stellt also der Gespenstergeschichte der Frau, die in der Kulturgeschichte durch ihr 'unvollkommenes Verschwinden'²¹³ gekennzeichnet ist, diejenige des sich vergeistigenden Mannes im Phallus gegenüber. Dabei wird der Phallus nicht allein geistig, sondern mit dem männlichen Geschlecht auch körperlich gedacht. Jelinek führt diese Doppeldeutigkeit des Phallus, die mit einer Aufwertung der männlichen Geschlechtlichkeit in der Idee der Zeugung und einer Abwertung der weiblichen Geschlechtlichkeit durch ihre Fähigkeit zu gebären einhergeht, auf die patriarchale Symbolordnung in der christlichen Lehre zurück. Wenn die untote Romanfigur Edgar Gstranz in einer Vervielfältigung als Gas-Selbstmörder erscheint und wegen des Erstickungstods eine Dauererektion hat, so wird die Figur Edgars als untoter Christus imaginiert:

An seinem täglichen Arbeitsplatz richtet sich das Glied des Mannes [Edgar] auf, ein Pfahl aus faulendem Holz [...]. Durch das Dunkel der längst zu Humus

²¹⁰ Jelinek, Elfriede: Krankheit oder moderne Frauen. (1997) p. 210

²¹¹ A.a.O. p. 199

²¹² KdT, p. 370

²¹³ Meyer, Eva zitiert in: Jelinek, Elfriede: Krankheit oder moderne Frauen. (1997) p. 192

gewordenen Dreieinigkeit dieses männl. Geschlechts [...], erhebt sich der immer noch gut durchblutete Kopf des Gekreuzigten, eines selbstbewußten Christus [...]. Seine Seele, die in einem prallen Stück Fleisch am Ende eines Schlauchs eingeschlossen ist, will endlich heraus und sich umschaun, ob sie nicht vielleicht hier schon bleiben möchte.²¹⁴

An Edgars Erektion wird das Metaphernfeld der sublimierten männlichen Zeugung durchgespielt. Der vergeistigte Same hebt sich aus der Tiefe als Seele oder Idee vertikal in die Höhe und 'inseminiert' die Erkenntnis. Edgars Glied wird im Zitat selbst der auferstehende Christus, d.h. Christus ist der Phallus selbst. Jelinek verlegt hier nicht die Auferstehung Christi in die Erektion von Edgar, um damit eine oberflächliche Diffamie an der christlichen Religion zu betreiben, sondern lässt die Säkularisierung christlicher Metaphern – mit derber Obszönität – quasi rückwärts laufen. So ist es mit Christina von Braun gerade die "Paradoxie"²¹⁵ der christlichen Lehre, dass sie im Glauben an die leibliche Auferstehung und die Fleischwerdung Gottes in seinem Sohn Christus bereits den



Abb. 3 „Erektive“ Auferstehung
Lucas Cranach d.Ä.,
Heilige Dreieinigkeit, ca. 1515-18

Grundstein für den Säkularisierungsprozess gelegt hat. Der Glaube an ein ewiges Leben und die Vergöttlichung des Logos haben sich so – bis heute – in die modernen Wissenschaften, z.B. in die Medizin und die Gentechnik, eingeschrieben:

D.h. die Durchsetzung – oder "Realisation" – des Glaubens beinhaltet, daß die Religion immer weniger als *Glaubens*religion in Erscheinung treten kann und immer stärker Anspruch darauf erheben muß, weltliche Wirklichkeit darzustellen. [...] Säkularisierung bedeutet für das Christentum weniger die Überwindung der Religion, als die Verweltlichung christlicher Metaphern.²¹⁶

Jelinek führt in *Die Kinder der Toten* die säkularisierten Metaphern zurück zu ihren abendländischen Ursprungsmythen, d.h. zur christlichen Lehre der Auferstehung und zum Aufstieg zur Erkenntnis wie ihn Platons Höhlengleichnis imaginiert. Jelineks Adaption von Platons Höhlengleichnis werde ich im vierten

²¹⁴ KdT, p. 174

²¹⁵ **von Braun, Christina:** Blut und Blutschande. Zur Bedeutung des Blutes in der antisemitischen Denkwelt. In: Schlör, Joachim (Hg.), Antisemitismus. Stereotypen und Mythen. München 1995.p. 85

²¹⁶ Ebd.

Kapitel besprechen. Selbst wenn ihre Untoten kannibalistisch sich selbst und die anderen auffressen, hat man es mit einer übertreibenden Verbildlichung des christlichen Glaubens zu tun.

6.2. Kritik am Christentum

Die christlichen Metaphern entspringen dem Glauben an den *corpus christi mysticum*, durch welchen die diesseitige Welt transzendiert wird. Der Akt des Transzendenterwerdens selbst wird jedoch am Leib Christi im Modus der Realität anschaulich gemacht: Im menschlichen Körper Jesu Christi ist das Wort Gottes Fleisch geworden, er ist der fleischgewordene Logos. In der Auferstehung zu Gott opfert sich Christus als Sohn nun für die gläubigen Christen und verspricht ihnen das ewige Leben. In der Eucharistiefeier wird dieser Akt des sich opfernden Gottes erinnernd wiederholt und sein letztes Abendmahl vor dem Kreuzigungstod ins Gedächtnisgerufen. Höhepunkt der Messe ist die Wandlung, die Konsekration von Hostie und Wein in den realen Leib Christi. Mit der physischen Aufnahme der Hostie erhalten die Gläubigen das Versprechen, auch mit ihrem Tod in ein ewiges Leben einzutreten. Wichtig an der christlichen Lehre ist, dass die Wandlung von Brot und Wein in den Körper Christi seit dem IV. Laterankonzil von 1215 nicht symbolisch als Akt einer Repräsentation gedacht wird, sondern dass sich die irdische Materie tatsächlich magisch in heilige Materie verwandelt.²¹⁷

Jelineks Rückübersetzung sublimierender Metaphern in christliche Metaphern, wie sie sie in ihrer Phänomenologie der Seichtheit betreibt, bleibt dementsprechend eng an den vorgegebenen Bildern, die das Christentum liefert. Bereits in der Renaissance, jener Epoche, die ganz im Geiste der Wiederbelebung steht, wurde die leibliche Auferstehung Christi als phallische Auferstehung des Logos im Bild der Erektion bildlich dargestellt (siehe Abb.3). Im Roman wird die phallische Auferstehung freilich parodiert, wenn Edgar als Christus tatsächlich physisch 'untot' ist und sein erigiertes Glied verwesend zerfällt. Jelinek kehrt die säkularisierte, christliche Metaphorik um, da sie am Produkt der christlichen Auferstehung, an den unsterblichen, untoten Körpern festhält und nur mehr *fleischliche* Untote und Vampire zeigt, die ihre Körper essen. In einer Abkehr des Symbolsystems einer Transzendierung durch die Sakralisierung macht sie den letzten Schritt christlicher Metaphern nicht mit und versagt ihren untoten Figuren die Verlebendigung, sie bleibt bei der blasphemischen Figur der Vampirin:

²¹⁷ A.a.O. p. 81

Carmilla: Dieses Christentum ist Vampir wie wir. Sogar noch mehr! Es lebt nicht, und tot ist es auch nicht. Betrachte es in einem Fernsehgerät und lerne es kennen! Es ist verbilligt. Es soll gefälligst endlich ein ehrlicher Toter werden.²¹⁸

Historisch ist die Vampirfigur bereits als phantastische Umkehrfigur zur Idee der Eucharistie entstanden.²¹⁹ Das Phantasma des Vampirs, der nie ganz tot wird, und das Blut *aller* Menschen saugen darf, ist das Gegenstück zum Glauben an die Auserwähltheit durch die christliche Auferstehung. Jelinek benutzt also die Vampirin deswegen, weil sie mit der bereits bestehenden Figur einer Umkehrung christlicher Ordnung eine Kritik am Patriarchat lancieren kann, ohne in den Zwängen der Symbolordnung von männlich konnotiertem Subjekt und weiblich konnotiertem Objekt agieren zu müssen. Ihre Kritik richtet sich dabei nicht nur auf die Bevollmächtigung eines Phallus, der körperlich und geistig angelegt ist, sondern auch auf die Sakralisierung vergeistigten Ideenguts. Mit dem Glauben an die Auferstehung der toten Körper hin zu einem ewigen Leben ist mit Jelinek das Fundament fetischisierender Prozesse gelegt, die tote Materie in verlebendigte Materie wandeln und als Leben erscheinen lassen. Diese Fetischisierung toter Materie stellt für Jelinek das Produktionsparadigma abendländischer Kultur dar, wie es den Faschismus angetrieben hat, aber auch gegenwärtig Agens der kapitalistischen Konsum- und Informationsgesellschaft ist. Die Huldigung ewiger, unsterblicher Ideen brandmarkt die Autorin damit als eigentliche Huldigung des Todes:

Und das Wort ist wie das Fleisch geworden, leicht verderblich, eine weitgereiste Konserve, deren einziger Konsens mit der Wirklichkeit der Tod zu sein scheint.²²⁰

[Die drei Wanderer] wünschen sich Edgar selbst! Da haben sie einen, der gestorben, aber wiederauferstanden ist [...]. Und auf einmal weiß Edgar: Er ist ein Zwischenlager für etwas, das da noch kommen wird, um endgültig den Tod in die Welt einzuführen.²²¹

Jelineks Vampirinnen und Untote stellen folglich obsessiv die Fetischisierung des Todes durch die Huldigung des ewigen Lebens in der abendländischen Kultur aus, eine Kritik, welche die Autorin an der christlichen Haltung zum Tod generell festmacht. Im oben erwähnten Zitat, das Christentum solle "endlich ein ehrlicher Toter" werden, verbirgt sich dementsprechend noch eine weitere Kritik Jelineks am Christentum, die sie in *Die Kinder der Toten* aufscheinen lässt: die am rassistischen Antisemitismus, wie er sich am Glauben an das reine, christliche Blut festmacht.

²¹⁸ Jelinek, Elfriede: Krankheit oder moderne Frauen. (1997) p. 235

²¹⁹ Klaniczay, Gábor: Der Niedergang der Hexen und der Aufstieg der Vampire im Habsburgerreich des achtzehnten Jahrhunderts. In Ders.: Heilige, Hexen, Vampire. Vom Nutzen des Übernatürlichen. Berlin 1991. p. 89

²²⁰ A.a.O. p. 119

²²¹ KdT, p. 205

6.3. Kritik am Antisemitismus

Mit der Verlagerung des Romangeschehens in die österreichische Wallfahrtskirche Maria Zell, die sog. *mater austriae*, verknüpft Jelinek ein intensives Sprachgemisch jener Diskurse, die den Antisemitismus historisch begleitet haben. Maria Zell ist in seiner Funktion als Nationalheiligtum – hier wurden die österreichischen Kaiser vermählt – jener Ort, an dem die Autorin ihre Kritik an den katholisch-judenfeindlichen Wurzeln Österreichs festmachen kann. Als Hauptanklagepunkte des christlichen Antijudaismus nennt sie die Feindbilder vom Juden im Streit zwischen Ecclesia und Synagoga²²² sowie die Ritualmordlegende vom Anderle von Rinn,²²³ ein 1462 in Tirol ermordetes Kind, dessen Tod den Juden angelastet wurde. Die Ritualmordlügen kamen mit der Transsubstantiationslehre im Mittelalter auf und beschuldigten die Juden, in Ermangelung eigenen geheiligten Blutes, kleine Christenjungen zu 'schächten', um deren Blut für eigene sakrale Zwecke zu verwenden. Vom 12. bis ins 20. Jahrhundert wurden ganze jüdische Gemeinden wegen diesem Anschuldigungsgrund in Pogromen ermordet.²²⁴ Bis zum Verbot von 1994 wurde das Anderle als Märtyrer kultisch in Fronleichnamsprozessionen, Judenspielen und Wallfahrten verehrt.²²⁵ Im Katholizismus wurde damit der Antisemitismus nicht bewusst, also "unsichtbar"²²⁶ vollzogen.

Wenn Jelinek im Roman den Tod eines kleinen Jungen im Wiener Amalienbad schließlich als "Ritualmord"²²⁷ bezeichnet, der von den Vampirinnen Gudrun/Karin verübt wurde, überkreuzt sie die Legende vom blutsaugenden Vampir mit der Legende von den Juden, die kleine Christenkinder schlachten, um am Christenblut parasitär teilzuhaben. Das Blut in seiner Symbollastigkeit, die von der Reinheit der Christen über die Unreinheit der weiblichen Geschlechtlichkeit bis zur rassistischen Reinheit der Arier reicht ("Ariel Ultra"), wird im Roman mit der rückläufigen Verjüngung der Figur Karin Frenzels in den sprachlichen Diskurst Teppich eingewoben. Wenn Karin ihre monatliche Blutung wiederbekommt, dann schießt das Blut durch die Ritzen und Wände, es schiebt sich mit einer Haar-masse durch den Roman.²²⁸

Mit Christina von Braun spielen die Bilder der Blutschändung, wie sie in den antisemitischen Judenbildern auftauchen, eine erhebliche Rolle in der Konstituierung

²²² KdT, p. 365

²²³ KdT, p. 374

²²⁴ **Fresacher, Bernhard:** Anderl von Rinn. Ritualmordkult und Neuorientierung in Judenstein 1945 – 1995. Innsbruck, Wien 1998. p. 17: das letzte auf das Gerücht des Ritualmords folgende Pogrom an Juden ereignete sich 1946 in Kielce, Polen.

²²⁵ Vgl. a.a.O. p. 128

²²⁶ A.a.O. p. 141

²²⁷ KdT, p. 400

²²⁸ KdT, p. 404

des Christentums. Das christliche Blut imaginiert seine geweihte Herkunft denn auch von Jesus Christus selbst, da es durch die Eucharistie seinen Leib in sich aufnimmt. Die Juden, denen es durch ihre Ritualgesetze verboten ist, Blut zu trinken und die ein Leben nach dem Tod nicht kennen, wurden bereits im Mittelalter wegen dieser Differenz zum Christentum verfolgt. Es ist gerade so, dass das Christentum die Juden als das symbolisch Andere imaginiert hat und dadurch als Kollektivkörper konstituiert hat. Das unchristliche Blut wurde früh als unrein klassifiziert, weswegen in Spanien bereits im Zeitalter der Renaissance die Juden wegen ihres *Blutes* verfolgt wurden, d.h. die Juden wurden gerade durch die christliche Lehre der Hl. Kommunion, die die christliche Blutsgemeinschaft erzeugt, bereits körperlich stigmatisiert.²²⁹

Wenn Jelinek die Ritualmordlegende also mit dem Phantasma der blut-saugenden Vampirin überkreuzt, so lässt sie sich vom Diskurs der Reinheit des Christenblutes lenken, der von der christlichen Heilsbotschaft über seine Säkularisierung direkt in den Antisemitismus der Faschisten geführt hat.

Die Vampirin ist als Figur also eine Kritik am patriarchalen Ordnungssystem, das sich aus der christlichen Botschaft einer phallischen Auserwähltheit erzeugt. Die Mittel des Zusammenhalts der christlichen Glaubensgemeinschaft liegen in der kollektiven Aufnahme des Leibs Christi und in der Reinhaltung des Gemeinkörpers durch Ausgrenzung des symbolischen Anderen: Das sind die Frauen und die Juden.

6.4. Fazit – „Monströse Versprechen“²³⁰

Jelineks Ästhetik der Untoten ist zusammenfassend um den Riss in der Geschichte konzipiert, der sich mit dem Holocaust aufgetan hat, dessen Ursachen sie aber in der abendländischen Symbolordnung ausmacht. Die Ausgrenzung der Frau und der Juden aus der abendländischen Kultur wie sie durch den christlichen Glauben, aber auch durch den Faschismus bewirkt wurden, sind Kernziele ihrer Kritik. Ihre Kritik übersetzt Jelinek in eine Ästhetik, die sich durch die beschriebene Phänomenologie der Seichtheit und einer Abkehr von den Techniken der figuralen Verlebendigung in der Fiktion medial umsetzt. In der Ästhetik der Untoten sucht die Autorin eine Sprache, in der das kulturelle Andere, z. B. die Frauen oder das Judentum, nicht zum Zielpunkt etwaiger Ängste wird (also nicht Objekt ist), sondern in die Position eines Sprechens gelangt – ohne Subjekt zu sein:

²²⁹ von Braun, Christina (1995), p. 88 ff.

²³⁰ Haraway, Donna: Monströse Versprechen. Hamburg 1995.

Die Untoten widersetzen sich damit einer Tradition der Verlebendigung des Geistes, die mit der Idee des ewigen Lebens einhergeht. Die untoten, monströsen Grenzwesen stellen eine wirkungsvolle Kritik dar, indem sie den Inhalt ihrer Kritik, also das Dispositiv des reinen, ewigen Lebens, zum konstituierenden Element ihrer eigenen Form machen. Diese ist allerdings schuldbehaftet, denn das 'Handeln' der Untoten, d.h. das Morden und stumpfsinnige Fressen, ist ethisch als kriminell zu verurteilen. Diese Praxis, symbolische Ordnungsmacht durch parodistische Umkehrung zu unterlaufen, hat Donna Haraway ebenfalls 1995 in der Figur der Cyborgs beschrieben. Als Grenzwesen zwischen Technik und Mensch unterlaufen sie die Trennungen kultureller Ordnung und bringen deren Deutungshoheit in Bedrängnis. Ebenfalls als hybride Denkfigur entwickelt, erlauben die Cyborgs Haraway eine neue Lesart der Naturwissenschaften, die jene gegen den Strich liest und die patriarchale Macht in den Wissenschaften als solche aufdeckt:

Die transzendente Autorität der Interpretation geht verloren und mit ihr die Ontologie, die die Epistemologie des Westens begründet hat.²³¹

Die "Tradition der Reproduktion des Selbst durch die Reflexion im Anderen",²³² wie sie für die Rezeption wissenschaftlicher und, in Jelineks Fall, literarischer Texte wesentlich ist, wird durch die Denkfiguren der Vampirinnen und Cyborgs unterwandert: Sie sorgen für eine Dekonstruierung symbolisch determinierter Bewusstseinsordnung, indem sie an die Stelle der Praktiken der Repräsentation und der Identität, Prozesse der Affinität setzen.²³³ Beide Figuren leisten gerade durch dieses Vagehalten der Grenzen eine Vergegenwärtigung von denjenigen Bereichen, die in der gegebenen symbolischen Ordnung zunehmend ins Hintertreffen geraten. So erinnern die Vampirinnen und die Cyborgs gerade das, was sie selbst negativieren: das Leben und die körperlich und seelisch empfindsamen Körper der Menschen. Mit Evelyn Annuß bringen sie in eine Denktradition, die sich nur auf eine scheinbare Anwesenheit des Lebens bezieht, den "sterblichen, verletzbaren, quälbaren Körper im Akt der Vergegenwärtigung des Abwesenden"²³⁴ zurück.

²³¹ **Haraway, Donna:** Ein Manifest für Cyborgs. In: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt/ Main 1995. p. 38

²³² A.a.O. p. 34-35

²³³ A.a.O. p. 41

²³⁴ **Evelyn Annuß:** Im Jenseits des Dramas. In: Text+Kritik. Elfriede Jelinek. Heft 117/ 1999. p. 48

III. Der Roman *Die Kinder der Toten*: Die Mesusa

1. Form und Inhalt

*Achtung, ducken Sie sich, es beginnt der vorliegende Text. Er rutscht unter Ihren Händen weg, aber das macht nichts, muß mich halt ein anderer zur Vollendung tragen, ein Bergführer, nicht Sie!*²³⁵

Elfriede Jelineks Roman *Die Kinder der Toten* kann als groß angelegte literarische Ausformulierung dessen stehen, was unter dem Begriff der Ästhetik des Unbelebten herausgearbeitet wurde. Das Erinnern einer schuldbeladenen Vergangenheit, aber ebenso das Verdrängen, das diesem Prozess innewohnt,²³⁶ bilden Ausgangs- und Zielpunkt der Romanaussagen. Das Thema der Abwehr der faschistischen Vergangenheit wird dabei beinahe in jedem Satz assoziativ mit der Kritik an der Gegenwart verknüpft. Es ist dies ein Verfahren, das Jelinek auch in ihrem Roman *Lust* angewendet hat, wenn sie in den sexuellen Geschlechterbeziehungen stets eine begriffliche Kritik am Kapitalismus betreibt. Wie in *Lust* ist in *Die Kinder der Toten* die Handlung, trotz der inhaltlichen Fülle und der Länge des Romans, reduziert, da durch die Verknüpfung von Sprachflächen 'Räume' der Aussage entstehen und nicht durch die Entwicklungen einer Geschichte. Um Einblicke in das Kaleidoskop der Romanerzählung zu gewinnen, soll nun der Roman nach Form und Inhalt erfasst werden. Die Analyse orientiert sich dabei an dem im vorangestellten Zitat gegebenen Begriff des "Bergführers": Das Textgebirge soll erkundet werden, indem die 'gefährlichen' Stellen – scharfkantige Anklagen und dialektische Unschärfen – markiert und interpretiert werden.

Eine inhaltliche, lineare Wiedergabe im einfachen Sinne ist dabei mit Sicherheit nicht möglich und würde wohl auch der Intention des Romanprojekts zuwiderlaufen. Denn sein Anliegen ist es, reine Möglichkeiten an Handlungen oder Figurenkonstellationen in einer unübersichtlichen Vielfältigkeit erscheinen zu lassen und die Idee der Wahrheit als ein Konstrukt aus Tatsache, Geschichts-Erzählung, aber auch individuellem Erleben und Erinnern im Splitterwerk der verschiedenen Positionen einzufangen. Im Fokus seiner Erzähltechniken stehen das Vergessen und der Erinnerungsprozess der Shoah durch die Nachgeborenen. Die Erinnerung selbst wird dabei zum eigentlich strukturierenden Mittel des Romans, wird er doch durch sprunghafte Assoziationen vorangetrieben, die sich durch ihre Missachtung der Grenzen von Raum und Zeit den Festschreibungen der Logik entziehen. Der Roman kann deswegen als ein

²³⁵ KdT, p. 15

²³⁶ Darauf weist auch Evelyn Annuß hin, wenn sie anmerkt, der Text eröffne "die Frage nach der Notwendigkeit und Unmöglichkeit eines angemessenen Gedenkens" **Evelyn Annuß** (1999), p. 48

Versuch gedeutet werden, die historisch und politisch nicht erklärbaren Anteile an der Wahrheit des Holocaust, wie sie im Gedenken aufscheinen (beispielsweise die Verarbeitung oder eben Verdrängung der Schuld über mehrere Generationen hinweg, aber auch der 'Horror des Bösen', der im Massenmord liegt) in Erinnerung zu bringen, ohne sie zu repräsentieren oder in festen Begrifflichkeiten zu benennen.²³⁷ Dies erreicht er sprachlich über eine Störung der referentiellen Bezüge zwischen Zeichen und Ding und erzähltechnisch durch eine Demontage der Dichotomie von geistiger, aber auch topologischer Höhe und Tiefe zugunsten einer Phänomenologie der Oberfläche. Um trotz seiner alogischen Strukturen einen Einblick in den Erzählkomplex zu gewinnen, soll deswegen versucht werden, den Roman nach seinen formellen Kriterien zu erfassen. So wurden in der bisherigen Forschung die formalen Kompositionsprinzipien des Romans vernachlässigt,²³⁸ da vor allem daran gearbeitet wurde, die überbordende Vielfalt an inhaltlichen Themen zu interpretieren. Es wird sich aber zeigen, dass gerade auch bei diesem Roman die Analyse der Form ein eigenes Urteil zur Romankomposition sowie zu Jelineks ästhetischem Konzept möglich macht. Bei allem "Irrsinn"²³⁹ den Jelinek mit Mitteln der Redundanz, des Umwegs, des Abbruchs und des abrupten Neuanfangs in ihrer Erzählweise erzeugt, erstaunt deswegen zunächst ein strikter Romanaufbau, der durch eine bemerkenswerte Klarheit das Textchaos einfasst. So ist der Textcorpus gegliedert in 35 Kapitel, die von einer Grafik sowie dem Prolog und dem Epilog eingerahmt werden.

In einer ersten Grobbetrachtung des Romanaufbaus lässt sich eine Komposition erkennen, die man klassischerweise mit der Einführung eines Themas (Wiederkehr der Erinnerung an den Holocaust; Prolog), seiner Durchführung (Vorstellung und Vervielfältigung aller untoten Figuren bis zu Karins Missgeburt; Kapitel 1-17) und seiner Variation (Adaption des Höhlengleichnisses: Abstieg von Gudrun und Edgar zu den Untoten und Aufstieg der Untoten durch die Kleider Gudruns und Edgars; Kapitel 18-26) bis zum exzessiven Infernale das den ersten Romanteil in stark fragmentierter Weise wiederholt (Heraufströmen der NS-Toten, die Mure; Kapitel 27-Epilog) beschreiben könnte. Das Thema ist freilich komplex: Es geht um das vage Auftauchen von Erinnerungen an Szenerien des Holocaust in gegenwärtigen Unfällen, Selbstmorden und Mordverbrechen und damit

²³⁷ Vgl. das Problem der Darstellung des Holocaust in den Künsten: **Lyotard, Jean-François:** Heidegger und die "Juden". Wien/Paris 2005. p. 37ff.

²³⁸ Eine Ausnahme bildet der Aufsatz Sylvia Weilers (2002), die den Roman aus einer Analyse seiner Form deutet. Leider hat sie sich – wegen ihrem Ziel, zwischen dem Roman und Weiss' *Ästhetik des Widerstands* sowie Dantes *Divina Commedia* strukturelle Parallelen zu ziehen – in der Kapitelanzahl verzählt. Sie zählt 33 Kapitel, obschon es 35 sind.

²³⁹ KdT. p. 100

einhergehend um die physische Wiederkehr der vergessenen Leichen aus der Vergangenheit in eine untote Gegenwart. Tatsächlich leistet die semantische Überfülle der Erzählstränge erfolgreichen Widerstand gegenüber einer chronologischen Wiedergabe des Inhalts. Für ein besseres Verständnis möchte ich aber kurz einige Einblicke in die Spannungsbögen des Romans geben:

Ausgangspunkt des Romangeschehens bildet im Prolog ein Busunfall in den Bergen. Die auktoriale Beschreibung des Unfallgeschehens lässt ausgerechnet die Unfallursache, die Kollision zweier Busse, aus und widmet sich ausführlich dem traumatisierten Szenario nach dem Unfall. Mit der Beobachtung der Beseitigung der Unfalltrümmer assoziiert die Erzähler-Instanz das emotionslose Wegschaffen der Leichenberge (im Holocaust) – nach ihrer Ermordung. Damit ist im Prolog das Thema gesetzt: Die Nachbereitung der Katastrophe rührt die Ursache nicht mehr an, sondern beschäftigt sich nur mehr mit den 'Aufräumarbeiten'. Der Roman ist demnach eine Anklage an das Vergessen der Ursache des Massenmordens (im Nationalsozialismus) und formuliert ein phantastisches Erinnerungsprojekt, das einen Einlass der ursächlichen Vergangenheit wünscht. Der Roman spielt, wie beinahe die gesamte Literatur Jelineks, in der Steiermark und in Wien. Schauplätze seiner Erzählungen sind in der Steiermark die Pension "Alpenrose", die Wallfahrtskirche Maria Zell, die grasbewachsenen, geologisch "gefalteten" Berge, Talschluchten und ein Betonbecken im Wald. In Wien lokalisiert sich der Roman am Zentralfriedhof, einigen Altbauwohnungen und in den Kellern von Krankenhäusern und der Psychiatrie "Am Spiegelgrund", Euthanasieanstalt von 1940-1945.²⁴⁰

Mit zunehmendem Verlauf verändern sich die zunächst realistisch beschriebenen Orte aber auf phantastische Weise, wie man sie aus romantischen Schauergeschichten kennt, und bilden keinen festen Orientierungspunkt mehr. Die Pension Alpenrose rutscht in eine andere Raum- und Zeitordnung, der Roman nennt sie einen geschlechtlichen "Geschichtsraum".²⁴¹ Im letzten Roman-drittel strömen die toten NS-Opfer in die Pension. Die altertümlichen Koffer stapeln sich, auf den Treppen hört man das Stimmengewirr und Fußgetrappel. Im Speisesaal schließlich aber wächst auf dem Mobiliar Menschenhaar, auf den Fensterbänken wachsen Menschennägel. In Momentaufnahmen werden in Wien rauhe Handwäscherinnen, der Abtransport jüdischer Menschen, oder sogenannte Mannequinschülerinnen gezeigt, daneben die vor dem Fernseher gestorbene Mumie eines alten Mannes: Die Zeiten gehen von den 1940er über

²⁴⁰ KdT, p. 457; In der sog. "Aktion T4" wurden hier behinderte Kinder und Jugendliche, viele jüdischer Herkunft Experimenten unterzogen, ermordet, zwangssterilisiert oder nach Schloß Hartheim bei Linz verbracht, um dort durch Giftgas getötet zu werden.

²⁴¹ KdT, p. 288

die 1950er Jahre in die aktuelle Gegenwart über. Topographie und Zeitlichkeit des Romans geraten in Bewegung, die untoten Figuren vervielfachen sich, werden so durch die Zeiten gezerrt. Manchmal sind ihre Bewegungen im Zeitraffer gefangen und fürchterlich schnell. Dann wiederum werden die Figuren Opfer von Vergewaltigungen und Morden, denen sie beobachtend beiwohnen. In wiederkehrender Obsession masturbieren die Figuren, zwingen einander zum Oralsex oder penetrieren den Anderen gewaltsam.

Diese phantastische, zugleich obszön-brutale Art einer Öffnung der Gegenwart für die Vergangenheit durch ein Zulassen von traumatisierten Erinnerungen und umgekehrt einer Öffnung der Vergangenheit für die Gegenwart durch die Totenwiederkehr wird durch das Zitieren von mythischen Erzählungen des Aufdeckens von verborgener Wahrheit im diskursiven Kontrapunkt erzählerisch begleitet. So zitiert Jelinek diejenigen Varianten abendländischer Erzählung, die eine Erlösung sowie die Wahrheit im nekromantischen Abstieg zu den Toten und im Aufstieg zum Licht finden. Es wird die christliche Erlösung durch die leibliche Auferstehung der Toten zu Gott, der *descensus* von Orpheus in den Hades, der Aufstieg zum Licht der Erkenntnis wie es Platons Höhlengleichnis vorgibt, sowie das Aufdecken der Wahrheit im Modell der Apokalypse vor dem Hintergrund postmoderner, medialgesteuerter Gegenwart im ironischen Überzug Jelinekscher Kritik gezeigt. Die zitierten Erzählungen, die Sinnbilder abendländischer Erkenntnisfindung im Grenzgang zwischen Leben und Tod darstellen, benutzt der Roman, indem er sie mit seinem Erinnerungsprojekt kurzschließt.

Die 35 Kapitel werden dabei durchaus durch Spannungsbögen zusammengehalten, in welche die untoten Figuren eingebunden sind. Als Höhepunkte des Romans lassen sich die Eintritte der Untoten in eine andere Dimension begreifen, wenn sie einer neuerlichen Vervielfältigung erschrocken begegnen. Grausame Spannung bieten die Totensexkapitel zwischen Edgar und Gudrun, wenn die Figuren im Sex verwesend zerfallen. Die einzelnen Kapitel sind dabei in Absätze gegliedert, die einer Figur oder einem Figurenpaar zugeordnet sind. Die Erzählperspektive allerdings wechselt auch innerhalb eines Satzgefüges vom Auto-Kommentar einer Ich-Instanz, zum Kommentar eines Wir-Kollektivs zu einem auktorialen Erzählstil. Ein Kapitel hat meist einen diskursiven Schwerpunkt, der auf den Ebenen des metaphorischen Sprechens verbildlicht wird. (Karin Frenzel flattert beispielsweise mit Flügeln, wenn die Erzählung von der Nicht-Entfaltbarkeit gepanzerter Persönlichkeitsstrukturen handelt.²⁴² D.h. die Metaphorik der Sprache wird rückübersetzt und handlungsstiftend.) Diesem

²⁴² KdT. p. 101

Geschehen, das sich aus den – hier so genannten – 'Sprachflächen' ergibt, werden die Figuren und Schauplätze zugeordnet, was mit den Vervielfältigungen der Figuren und Orte einhergeht. Im letzten Romandrittel allerdings bestimmt ein stetiger Wechsel der Perspektiven und Sprachflächen die Folge der Absätze und Kapitel.

Einen Eindruck in die Kompositionsprinzipien des Romanaufbaus kann man zunächst durch die Inszenierung der in den Textcorpus einführenden Seiten gewinnen. Die Gestaltung der Eingangsseiten, insbesondere die Grafik, die dem Wunsch der Totenrückkehr gewidmet ist, kann als Inbegriff der Romankomposition gedeutet werden, weswegen sie nun im folgenden Kapitel ausführlich analysiert wird. In meiner Interpretation verwende ich die semiologische Mythenanalyse Roland Barthes'. Das hat den einen Grund, dass Jelinek, wie bereits erwähnt, Barthes' Konzept der Trivialmythen kennt und in ihre frühen ästhetischen Ansichten eingebaut hat. Ich möchte mit der Verwendung von Barthes' Mythenanalyse aber auch zeigen, wie weit man mit ihr in der Deutung von Jelineks Literatur tatsächlich kommt und an welchen Punkten Jelineks Verfahren die strukturalistische Denkfigur überschreitet.

2. Zeichen-Intro: Inszenierung des Romaneingangs

Jenseits des Textcorpus sticht eine Strukturierung des Romans auf grafischer Ebene hervor. Eine Grafik mit hebräischen Schriftzeichen und die irritierende Seitenüberschreitung der nummerierten Seitenanzahl vermitteln einen ersten Eindruck, dass zwischen den Buchdeckeln mit der Referenz der Zeichen und mit überfrachteten Symbolgehalten operiert wird. So umfasst der Roman eigentlich 667 Seiten, ist aber nur bis zur 666. Seite nummeriert. Nach Aussagen von Jelineks langjährigem Lektor Delf Schmidt trägt dies den eigentlichen Wünschen Jelineks Rechnung, den Roman auf 666 Seiten unterzubringen, was aber aus drucktechnischen Gründen nicht realisiert werden konnte.²⁴³ Damit will Jelinek den vielfach interpretierbaren Symbolgehalt der Zahl 666, der zwischen den apokalyptischen Implikationen der Offenbarung des Johannes und antisemitischen Verschwörungstheorien changiert, provozierend ihrem Roman anhängen.

²⁴³ **Schmidt, Delf:** "Ein Schreiben findet hier nicht statt." In: Landes, Brigitte (Hg.): Stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit. Arbeitsbuch 2006. Berlin 2006.

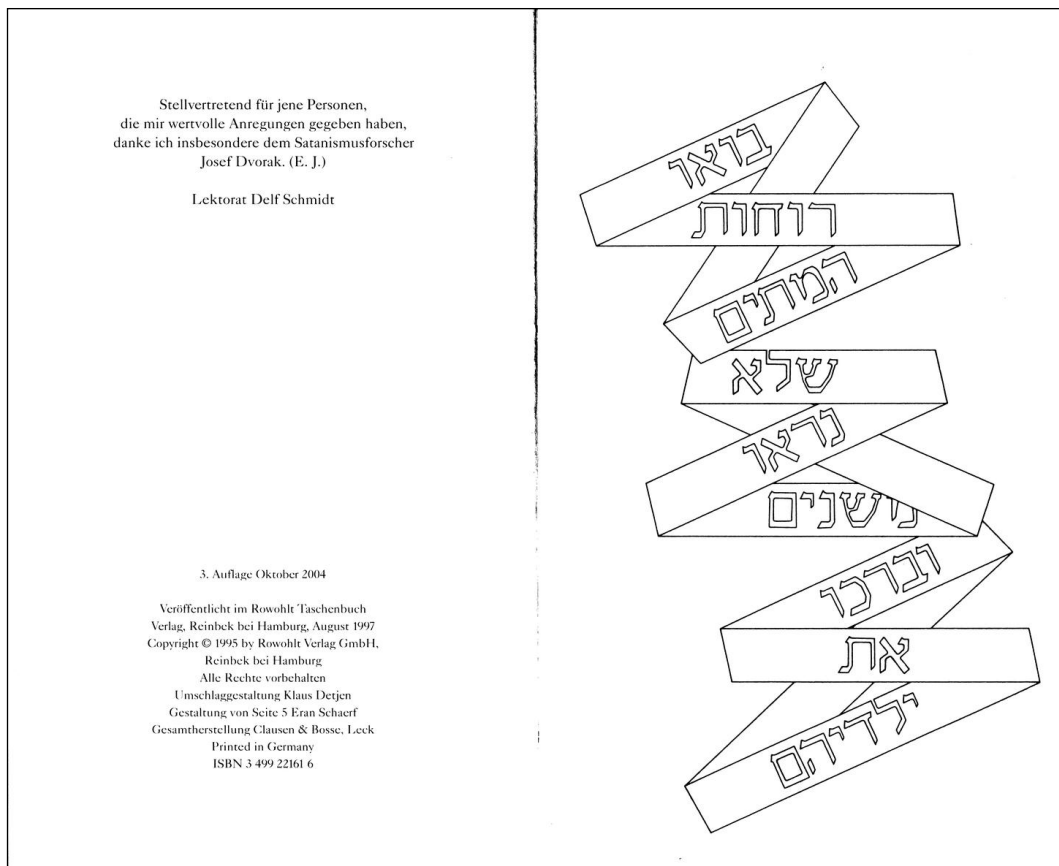


Abb. 4 Der Romananfang: Seite 4 und 5

Die beinahe abschreckende Platttheit des Verweisgehalts der Seitennummerierung (666 ist landläufig als 'die Zahl des Biests', des Antichrist bekannt) wird dagegen durch die kryptische Grafik am Eingang des Romans konterkariert. Sie besteht auf Seite 5 aus drei gefalteten Spruchbändern, die mit hebräischen Schriftzeichen versehen sind. Für den des Hebräischen nicht mächtigen Leser bleibt die Bedeutung zunächst im Dunkeln, denn eine Übersetzung wird nicht angeboten: In der Hardcover-Version des Buches erscheint zwar die Übersetzung im Klappentext, doch ist sie auch dort nicht als Zitat kenntlich gemacht, sondern in den Textfluss integriert. In der Taschenbuch-Ausgabe dagegen findet sich überhaupt kein Übersetzungshinweis, d.h. der Leseprozess der Grafik stellt für die allermeisten Leser im ersten Schritt ein reines Hingeben an die Zeichen, aber kein Erkennen der Schrift dar. Für die Interpretation der Spruchbänder möchte ich deswegen die Bedeutung der Worte im Deutschen im Zusammenhang mit dem sinnlich-visuellen Eindruck der hebräischen Letterngrafik dahin-

gehend interpretieren, als was die Grafik tatsächlich auch 'wirkt': nämlich mit Roland Barthes gesprochen als "gebietendes"²⁴⁴ Bild:

Weil alle Materialien des Mythos, seien sie darstellend oder graphisch, ein Bedeutung gebendes Bewusstsein voraussetzen, kann man unabhängig von ihrer Materie über sie reflektieren. Diese Materie ist nicht indifferent: die Abbildung ist gewiss gebietender als die Schrift, sie zwingt uns ihre Bedeutung mit einem Schlag auf, ohne sie zu analysieren, ohne sie zu zerstreuen. Doch dies ist kein konstitutiver Unterschied mehr. Das Bild wird in dem Augenblick, da es bedeutungsvoll wird, zu einer Schrift: es hat, wie die Schrift, den Charakter des Diktums.²⁴⁵

Nach Roland Barthes' semiologischer Mythenanalyse "zwingt" also die Abbildung den Betrachtern die Bedeutung "mit einem Schlag auf". Das heißt das Bild unterwandert mitunter die rationale Analyse und entfaltet seine 'mythische' Wirkung, die in ihrer scheinbar klaren 'Natürlichkeit' nicht hinterfragt wird, da sie schwer zu fassen ist. Es mag unter vielen anderen möglichen Gründen diesem mythentechnischen Umstand geschuldet sein, weswegen die Grafik in der Forschung bislang kaum beachtet worden ist.

2.1. Der Mesusa- 'Schmäh'²⁴⁶

Sucht man nach der Bedeutung der hebräischen Worte, dann stößt man z.B. auf die kurzen Übersetzungshinweise bei Ralf Schnell, Sieglinde Klettenhammer oder in der 2006 veröffentlichten Werk-Biografie von Verena Meyer und Roland Koberg.²⁴⁷ Zu Deutsch heißt der Spruch: "*Die Geister der Toten, die solange verschwunden waren, sollen kommen und ihre Kinder grüßen.*" Die Deutungen behaupten nun, es würde sich um eine "kabbalistische Beschwörung"²⁴⁸ handeln, oder gar um einen Thoraspruch. Es kann einem bei der Annahme, eine ansonsten religionskritische Schriftstellerin würde nunmehr devot ihren Roman einem religiösen Zitat unterstellen, mulmig werden.

Nachweise für die Kabbala-These finden sich freilich nicht, und so stellt sich die Frage, woher die AutorInnen ihr Wissen beziehen²⁴⁹ oder ob sie gar einem ausgeklügelten Bildarrangement, das der vorangestellten Grafik zugrunde liegt, 'aufgesessen' sind – denn warum sollte die Totenbeschwörung wirklich heilig und nicht satirisch gemeint sein?

Tatsächlich handelt es sich bei der Gestaltung des hebräischen Spruchbands um einen medienmythischen Coup, sozusagen einen 'Schmäh', den Jelinek als

²⁴⁴ Barthes, Roland: Die Mythen des Alltags. Frankfurt/ Main 1964. p. 87

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Österreichisch "Schmäh": erfinderische Erzählung; etymologisch von jiddisch "schmouh".

²⁴⁷ Schnell, Ralf (2000); Klettenhammer, Sieglinde (1998); Meyer, Verena u. Koberg, Roland: elfriede jelinek. Ein Portrait. Reinbek bei Hamburg 2006.

²⁴⁸ Klettenhammer, Sieglinde (1998) p. 322

²⁴⁹ Es scheint in den angegebenen Aufsätzen gerade so, als ob das unbekannte Feld der Kabbala, aber auch das undurchsichtige Romanprojekt der Totenrückkehr der 'Weihung' der eigenen Thesen der AutorInnen dienen.

maßgebende Irritation ihrem Roman vorangestellt hat. Dass dieser Coup bislang als solcher in der Literaturwissenschaft noch nicht beschrieben worden ist, zeigt, wie gut er tatsächlich wirkt. Entgegen aller Annahmen, Jelinek arbeite mythenzerstörend, kann man an der Grafik und ihrer Wirkungsweise erkennen, dass Jelinek sehr wohl mit der Klaviatur des Mythos arbeitet, aber vielmehr indem sie einen eigenen Mythos kreiert: Elf Jahre nach der Veröffentlichung des Romans hat nun Jelineks Lektor Delf Schmidt anlässlich ihres 60. Geburtstages Einblicke in die Inszenierung der Grafik gegeben.

In *Ein Schreiben findet hier nicht statt*²⁵⁰ von 2006 schreibt Schmidt, die Annahme, es handle sich bei der hebräischen Formel um einen Satz aus der Thora, sei eine journalistische Erfindung. Tatsächlich habe Jelinek ihren eigenen Satz ins Hebräische übersetzen und vom Künstler Eran Schaerf als Schriftrollenskizze gestalten lassen. Der Satz habe, so Schmidt, für Jelinek die Funktion einer *Mesusa*, also einer kleinen metallbehüllten Schriftrolle, die am rechten Türstock angebracht das jüdische Haus schützt und weiht. Die drei Spruchbänder sollen also, angebracht auf der ersten rechten Seite nach dem Titelblatt, der Seite 5, das Romanhaus Jelineks 'schützen' und 'weihen'. Dazu Delf Schmidt:

Und es ist kein Satz aus der Thora, sondern Dein Satz, den Du ins Hebräische hattest übersetzen lassen. Und er schützt Dein Haus, Dein großartiges Hauptwerk, das Du Dir mit den "Kindern der Toten" geschaffen hast!²⁵¹

Von Thora oder Kabbala kann bei der Geisterbeschwörung also mitnichten die Rede sein. Warum scheint nun aber die Kabbala als sinnstiftende Zitatquelle zumindest für die deutschsprachige Leserschaft so naheliegend, dass sie unhinterfragt angenommen wurde? Delf Schmidt gibt in seiner Anekdote zum Mesusa-Spruch Andeutungen über den Pressekontakt, nachdem die ersten Rezensionsexemplare verschickt worden waren. Nach Schmidt hätten Reporter vom *Stern* angefragt, woher der Satz stamme. Die Übersetzung, also der deutsche Originaltext, wurde nicht preisgegeben, allein die angebliche Bedeutung der Grafik wurde den Journalisten offensichtlich mitgeteilt, dass es sich nämlich um eine *Mesusa* handle, die den Text schütze. Die Rezensenten meinten, nach Schmidt, damit nun der Schutz funktioniere, müsse der Satz aus der Thora stammen,²⁵² wodurch sich ein Gerücht gebildet haben mag, das, wie

²⁵⁰ **Schmidt, Delf:** "Ein Schreiben findet hier nicht statt." In: Landes, Brigitte (Hg.): Stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit. Arbeitsbuch 2006. Berlin 2006. "Ein Schreiben findet hier nicht statt" ist Schmidts Antwort auf Jelineks Dankessätze anlässlich seines eigenen 60. Geburtstages. Jelinek hatte lobend über Schmidts zurückhaltende Lektortätigkeit geschrieben: "ein Lektorat findet hier nicht statt, hier lese ich selbst, und was ich schreibe wird nicht gegengelesen". Ebd.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd.

es bei Mythenbildungen Usus ist, unhinterfragt und ohne Quellenangabe weitergeschrieben wurde.

Nun stellt sich an die Jelinek-Rezeption aber die dringliche Frage, inwieweit man diese Inszenierung als *Mesusa* tatsächlich als esoterische oder mystische Handlung begreifen darf oder ob an dieser Stelle bereits ein weiteres Missverständnis beginnen kann, das am 'seichten' Witz der Autorin vorbeigleitet. Anders herum gefragt: Soll man tatsächlich glauben, eine Autorin, die im diskursanalytischen Verbund mit Roland Barthes und Friedrich Kittler steht,²⁵³ die Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* zu den *Enden der Parabeln* übersetzte, die dekonstruktivistisch gegen den aktuellen Rechtsradikalismus (*Stecken, Stab und Stangl*) agitiert, die in ihren neuesten Stücken ironische Kommentare zum Irakkrieg und zur unermüdlichen RAF-Mythisierung vorlegt, würde an Zauberkräfte von Schrift und Zeichen, also an eine übergeordnete Macht des Fetischs glauben? Soll man glauben, dass Jelinek tatsächlich die Toten 'zu Hilfe ruft', um ihr Romanvorhaben zu unterstützen, nämlich einen Appell an die 'Kinder' der Toten zu schreiben? Wie funktionieren der Schutz und die Weihung der Roman-Mesusa, die Delf Schmidt als Bedeutung der hebräischen Spruchbänder angibt, tatsächlich?

2.2. Die Grafik: Seite 5 – Die Faltung der Schriftrollenbänder

Um diese Fragen zu beantworten, bietet es sich an, Eran Schaerfs Grafik und die von Jelinek produzierte *Mesusa* semiologisch aufzuschlüsseln und mit der Romananalyse abzugleichen.

Eran Schaerf wird in den Quellenangaben des Buches als Gestalter der Seite 5 genannt. Er ist 1962 in Tel Aviv geboren und ist seit den 1980er Jahren auch in Deutschland kunstschaaffend. Er arbeitet mit der Literaturwissenschaftlerin und Künstlerin Eva Meyer zusammen, wobei der Diskurs der Erinnerung in ihren coproduktiven Filmen, Videos und Texten und in seinen Skulpturen als übergreifendes Sujet gelten kann. Beide haben mit Elfriede Jelinek weitere Kunstprojekte realisiert: In einem Video von 2004, betitelt *Flashforward*, spielt Jelinek selbst mit.²⁵⁴ Das Theaterstück *Krankheit oder moderne Frauen* hat Jelinek Eva Meyer zugeeignet und zitiert sie an exponierter Stelle.²⁵⁵

Die Grafik ist auf Seite 5, auf der ersten rechten Seite nach dem Titelblatt platziert und hat damit eine dominante Stellung im Roman, da an dieser Stelle

²⁵³ Vgl. **Berka, Sigrid**: Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Modern Austrian Literature. Volume 26/

No 2/ 1993. p. 150

²⁵⁴ <http://kuenstlerdatenbank.ifa.de>, <http://www.hamburger-kunsthalle.de/start/start.html> [9.11.2007]

²⁵⁵ **Jelinek, Elfriede.**: *Krankheit oder Moderne Frauen*. (1997) p. 191-192

gewöhnlicherweise der eigentliche Text beginnt. Die Grafik umfasst drei gefaltete Bänder, die viermal gefaltet sind, so dass vier Teilstücke entstehen. An den Falzen sind die Bänder derart gegeneinander geknickt, dass sie sich überkreuzen und an ihren Enden zusammentreffen. Dabei sind auf die drei sichtbaren Teilstücke hebräische Zeichenkomplexe gedruckt.

Kernidee der Falttechnik ist, dass die Bänder weder gedanklich noch im Modell 'entknickt' werden können ohne sie zu zertrennen. Die 'Faltungen' wurden dementsprechend nicht mit Ringbändern, also z.B. mit gefalteten und gegenläufig verdrehten Armreifen, veranstaltet, sondern mit Streifen, die gefaltet, ineinander verdreht und dann an ihren Enden zusammengesetzt wurden. Im Gedankenspiel können die drei Schriftbänder also nicht zu knickfreien Ringen entfaltet werden, sie bleiben inversiv 'verrenkt'. Folgt man den Teilstücken der gefalteten Bänder, so gelangt man an den Falzstellen an *Kehrtwenden*: ist man mit den Blicken an der Innenseite des Bandes entlang gegliitten, so gerät man auf seine Außenseite und vice versa. Die in der Grafik dargestellten, inversiv verrenkten Faltungen, das Spiel mit dem Vertauschen von Innen- und Außenseite und die Kombination von Dreiergruppen sind dabei für die Strukturierung des Romans vorausweisend: Eine Vielzahl an Untoten erscheint unter den drei Namen der vervielfältigten Untoten Gudrun Bichler, Edgar Gstranz und Karin Frenzel, und der Roman lässt sich bei Analyse seiner Erzählbewegungen in drei Teile gliedern: Durchführung, Variation und Reprise.

Das semantische Wortfeld der *Entlarvung* und der *Faltung* wird im erzählerischen Versuch, sich dem Feld der Erinnerung der Vergangenheit und historischer Wahrheit zu nähern durchgespielt. So kann sich die untote Figur Karin Frenzel nicht entfalten, denn sie bleibt im "diskreten Panzer"²⁵⁶ ihrer unausgebildeten psychischen Verfassung stecken. Der Begriff einer Entlarvung wird wörtlich in die Fiktion übertragen, wenn die Insektenmetamorphose auf die Vervielfältigung der Figuren bezogen wird²⁵⁷ und ein frisch entpuppter Schwarm geflügelter Ameisen durch das Romangeschehen zieht.²⁵⁸ Auch die Romanfigur Edgar Gstranz ist, da ganz 'ober-flächig' imaginiert, "eingekniffen", wenn ihr "Falz der Erinnerung ein wenig umgeschlagen worden ist".²⁵⁹ Die erektive Auferstehung der Figur wird in semantischer Nähe zur christlichen Dreifaltigkeit als Entfaltung beschrieben, doch ihr Geschlecht ist wurmstichig und zerfällt.²⁶⁰ Kennzeichnend ist für das

²⁵⁶ KdT. p. 260

²⁵⁷ KdT, p. 461, p. 93

²⁵⁸ KdT. p. 415

²⁵⁹ KdT, p. 172

²⁶⁰ KdT, p. 175, p. 119: "Mit der sicheren Entfaltung des Fleisches durch diesen Einfältigen (der kennt den Kniff!) ist in Kürze zu rechnen."

semantische Spiel mit dem Begriff der Entfaltung, dass der Prozess selbst zu keinem Ziel führt, d.h. er scheitert oder wird nicht zu Ende erzählt.²⁶¹ Der verunmöglichte Akt einer Entfaltung, wie er in der Grafik vorgeführt wird, setzt sich somit im Romangeschehen fort. Erhellende Konzepte einer Wahrheitsfindung (oder einer *Mythenentlarvung*) werden deswegen auf einer begrifflich-semantischen Ebene erfasst, jedoch weder rhetorisch noch erzählerisch zum Ziel sinnvoller Enthüllung gebracht.

Die Technik des Faltens wird aber auch strukturell als roter Faden die Romanerzählung steuern. So hat es den Anschein, dass im Roman das Erzähl-Paradigma des Schnitts,²⁶² wie es z.B. in der *Klavierspielerin* angewendet wird, von dem der Faltung abgelöst wird. Das redundante Verharren ohne zeitliches Vorankommen der Erzählstränge, aber auch ihr stetiger Wechsel kann als die vielfache Faltung eines Textgewebes beschrieben werden, dessen Oberfläche "gefurcht wie ein Acker"²⁶³ ist, aber auch an "Falzstellen"²⁶⁴ der Sichtbarkeit entzogen wird. So findet sich die Untote Gudrun Bichler in einem Raum wieder, den sie zwar als ihr ehemaliges Pensionszimmer erkennen kann, in welchem jedoch die Gegenstände nicht mehr vollständig da sind: Ein Pullover z.B. bricht in der Mitte ab, einem Kinderkleidchen fehlt "eine Ecke", die Dinge hören "einfach auf zu sein". Die Erzähl-Instanz betont aber, die Gegenstände seien nicht abgeschnitten, sondern "in einer schnurgeraden Linie, [...] an einer Falzstelle umgeknickt worden": "na prost! [...] Keine Schnittstelle."²⁶⁵

Die Erzählstränge werden somit eher durch Faltungen wiederholt und gekreuzt, sowie durch Knicke unterbrochen und fortgeführt. Frühere Textstellen werden in den nachfolgenden Romankapiteln wortwörtlich aufgegriffen, und insbesondere das letzte Romandrittel 'rafft' die Textur des ersten Romandrittels zu einem Textgebilde, das von Absatz zu Absatz andere Erzählstränge aufscheinen lässt.²⁶⁶

Zusammenfassend verhindert die Gestaltung der Grafik einen direkten, geraden Einstieg in den Textkörper des Romans, denn der geneigte Blick verheddert sich an den Kehrtwenden, sucht nach der Fortsetzung seiner Geraden und nach dem Sinn. Es ist gerade so, als wolle der Roman seinen Zugang durch eine kryptische

²⁶¹ KdT, p. 101

²⁶² Zum Schnitt als Stilmittel der Moderne z.B. bei Jelinek und Valie Export vgl.: **Vogel, Juliane**: CUTTING. Schnittmuster weiblicher Avantgarde. In: Eder, Thomas und Kastberger, Klaus: Schluß mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Wien 2000. In ihrem Aufsatz "Keine Leere der Unterbrechung..." weist Juliane Vogel daraufhin, dass in KdT die Messer aus Gummi sind, vgl.: **Dies.**: "Keine Leere der Unterbrechung" (2006)

²⁶³ KdT p. 57

²⁶⁴ KdT, p. 152

²⁶⁵ alle Zitate aus: KdT, p. 151-152

²⁶⁶ Siehe dazu den Romanübersicht im Anhang.

Abbildung versperren, zumindest aber seine Besucher durch die Grafik auf das Kommende einstimmen.²⁶⁷

3. Mythifizierung

Wie beschrieben, bleibt dem Gros der Leserschaft die Bedeutung der hebräischen Zeichen verborgen und mehr noch: Es ist Teil der Inszenierung, dass die Bedeutung der Worte und ihre Übersetzung absichtlich im Verborgenen gehalten wurden, da Jelinek eine Aufklärung ablehnte. Auf diese Weise entfalten die hebräischen Zeichen eine Bedeutung auf der bildlichen Ebene der Buchstaben. Sicherlich ist diese Wirkung nicht von der Inszenierung der Grafik 'gemacht', man kann aber davon ausgehen, dass die Inszenierung diese Wirkung als eine mögliche Leseoperation einkalkuliert hat.

Der Sinn der Buchstaben, Sprache in Zeichen zu fassen, tritt in der Grafik also in den Hintergrund und es ereignet sich ein Prozess, den man nach Barthes' Mythenanalyse als den Akt der Mythologisierung, als den Wechsel von einem primären Bedeutungssystem in ein sekundäres System beschreiben kann:

Es geht hier eine paradoxe Vertauschung der Leseoperationen vor sich, eine anomale Regression vom Sinn zur Form, vom linguistischen Zeichen zum mythischen Bedeutenden.²⁶⁸

Besteht das sprachliche Wissen allein darin, dass die Buchstaben Zeichen der hebräischen Sprache sind, so werden die Buchstaben, enthoben ihres Sinns hebräische Worte zu bilden, zu bildlichen Repräsentationen des Hebräischen. Darüber hinaus repräsentieren in der abendländischen Darstellung des Judentums die hebräischen Buchstaben selbst das Judentum, d.h. sie werden mit dem Bild des Judentums identifiziert.

Gerade durch die Trennung der Buchstaben von ihrer Bedeutung, die hebräische Sprache zu verschriftlichen, 'lebt' das Signifikat 'jüdische Sprache' weiter. Barthes beschreibt diesen Effekt im Prozess der Mythisierung mit den Metaphern des

²⁶⁷ Einzig auf der Ebene der Zahlensymbolik lässt sich auf der Zeichenebene ein 'Sinn' erkennen. Alle gebotenen Zahlen (3 und 4) und ihre Multiplikationen (9 und 12) bedeuten in der jüdisch/christlich/antiken Symbolik Vollkommenheit und Vollendung: Jeweils drei hebräische Zeichenkomplexe stehen auf einem Band. 3 Bänder à 4 Faltungen, 3 Bänder und 3 hebräische Zeicheneinheiten. Da steht die Triade neben dem Quadrat. In der christlichen Symbolik ist die Drei die Zahl der Vollkommenheit, die im dreieinigen Gott (Gottvater, Sohn Christus und dem Hl.Geist) seine Versinnbildlichung findet. Daneben steht die Vier, die Zahl, die als Quadrat die Weltordnung seit der antiken Philosophie vorgibt. Von den Jahreszeiten über die Temperamentenlehre über den Satz des Pythagoras erklärte die Zahl die Zusammengehörigkeit des Kosmos.

Ein Zahlenspiel könnte wie folgt aussehen: Die Multiplikation von drei und vier ergibt 12, die von drei und drei Neun. Drei und Neun bedeuten Vollkommenheit, die 4 Weltordnung und die 12 steht für die Vollendung (12 Monate, 12 Stämme Israels, 12 Apostel). Die Bedeutung der Zahlen hieße demnach schlicht, *Vollkommene Vollendung*. Angesichts Jelineks Ästhetik einer seichten, indifferenten, fragmenthaften Literatur, kann die Zahlensymbolik aber nur ein ironischer 'Schmäh' auf eine authentische Erzählweise darstellen, die nach dem perfekten Vollkommenen sprachlichen Ausdruck sucht.

²⁶⁸ Barthes, Roland (1964) p. 97

Weiterlebens von den untoten Anteilen in der Sprache: "Man glaubt, der Sinn stirbt, aber es ist ein aufgeschobener Tod. Der Sinn verliert seinen Wert, aber er bleibt am Leben, und die Form des Mythos nährt sich davon."²⁶⁹

Insofern löst der Mythisierungsvorgang, der in der Leseoperation der Grafik angelegt ist, die 'untoten' Bedeutungsanteile der hebräischen Buchstaben aus: Erinnerungen an die Zuschreibungen an die jüdische Kultur, an die Bilder vom Judentum. Die Verborgtheit der Buchstabenbedeutung macht aber gerade den Repräsentationsakt der Schrift als Bild deutlich, wenn die Gleichsetzung der Buchstaben mit dem 'Judentum' den Akt der Identifizierung im eigenen Lesevorgang erscheinen lässt.

Dieser Vorgang wird in der Grafik durch die Wahl des Schrifttypus und durch die besondere Bedeutung der Schrift im Judentum unterstützt. Die einzelnen Buchstaben sind dabei nicht 'fett', sondern mit einem leeren inneren Kern gedruckt; in der Grafik werden die nicht gefüllten Buchstaben gewählt, wenn der Eindruck erweckt werden soll, die Buchstaben seien eigentlich in die papierne Fläche reliefartig hineingesetzt. Es mag dieser grafischen Darstellungsweise des Reliefs geschuldet sein, warum die Grafik bereits den Charakter eines Denkmals entfaltet, bevor man den Inhalt der Worte kennt, und Assoziationen an ein (altertümliches) Judentum weckt. Die Grafik würde ohne Kenntnis der Worte zur Aussage haben, dass es schlichtweg um ein Denkmal für das Jüdische geht. Da der Roman diesem Eindruck unterstellt ist, wird er von einer Assoziationskette, die um das imaginierte Jüdische kreist, umschlossen: Das Zeichen des Antichrist, die Zahl "666", beendet und ein Denkmal an das imaginierte Judentum eröffnet den Roman.

Zusammenfassend lässt sich folgern, dass die Grafik der Seite 5 mit der Unkenntnis der Signifikanten (Kenntnis und Unkenntnis der hebräischen Schrift) und der Brisanz der Signifikate (Assoziationen und Zuschreibungen an das Judentum, Repräsentationen des imaginierten Judentums) spielt. Sie löst den der Repräsentation innewohnenden Prozess der Identifikation aus. Gleichzeitig wird aber durch den unbekannten Spruch die Referenz vage gehalten: Bei Unkenntnis der hebräischen Worte ergibt sich an dieser Stelle eine Leerstelle in der Bedeutung, die gegebenenfalls durch Mythifizierungsprozesse besetzt werden kann (Kabbala) oder einfach als Erkenntnis der Lücke stehenbleibt. Bei Kenntnis der hebräischen Worte bleibt zumindest die Quelle (Jelinek) unbekannt, wodurch sich auch eine Bedeutungsleere ergibt: Was hat die spezielle Faltechnik mit dem inhaltlichen Gehalt des Spruches zu tun? Die Grafik wirft aufgrund

²⁶⁹ Ebd.

dieser Inszenierung also Fragen nach der Referenz der Zeichen und Fragen zur Repräsentation in der Zuschreibung von Identitäten auf.

Die Grafik operiert mit einem medialen Set, das auch den Roman prägt. Als Materialien verwendet sie die Schrift, den Druck, das Papierband und die beschriebene, inverse Faltechnik. Sie erzeugt durch die Rätselhaftigkeit des Arrangements und durch den Einsatz von Identifizierungs-Zeichen, die stellvertretend für das 'fremde Judentum' stehen, die Grundlage für einen Mythisierungsprozess.

3.1. Die Danksagung auf Seite 4

Gegen den einfachen Sinn sperrt sich auch die Widmung auf der den Spruchbändern gegenüberliegenden Buchseite 4:

Stellvertretend für jene Personen,
die mir wertvolle Anregungen gegeben haben,
danke ich insbesondere dem Satanismusforscher

Josef Dvorak. (E.J.)²⁷⁰

Das Autoren-Ich Jelineks dankt auf der linken Buchseite dem sog. "Satanismusforscher"²⁷¹ Josef Dvorak. Dieser war Mitbegründer des Wiener Aktionismus, ist Theologe und Psychoanalytiker. Nach einem LSD-Trip, während dem er Satan 'begegnete', hielt er Anfang der 1980er Jahre satanistische Messen ab, die im Fernsehen ausgestrahlt wurden.²⁷² Aus dieser Kenntnis heraus veröffentlichte Dvorak 1989 sein bekanntes Buch *Satanismus*,²⁷³ das im Übrigen flächendeckend in Bibliotheken oder Buchläden verfügbar ist. Es stellt eine grundlegende, populärwissenschaftliche Einführung in das weite, historische und zeitgenössische Feld des Satanismus dar und agiert im Grenzbereich zwischen Forschung und Praxis. Wer nun meint, der Hinweis sei ein Fingerzeig der Autorin auf die Lösung für ihr kryptisches Romanprojekt, dem begegnet bei der Lektüre Dvoraks eine Enttäuschung. Das Buch Dvoraks hilft nur wenig weiter im Textverständnis von *Die Kinder der Toten*, denn im Roman selbst gibt es keine Teufelsanbetereien oder satanistisches Ritualspiel. Sicherlich könnte die Autorin dort einige Inspiration für all die ekelerregenden Morde an den Untoten, vom Pfählen über das Zerhacken zum kannibalistischen Fressen, bezogen haben. Doch solch ein Kompendium des quälenden Mordens könnte sie auch bei De Sade oder in der *Kronenzeitung* gefunden haben. Einen besonderen Schlüssel zum Verständnis bildet der Dankhinweis auf Dvorak jedenfalls nicht.

²⁷⁰ KdT, p. 4

²⁷¹ Ebd.

²⁷² <http://basicinstinct.twoday.net/stories/4190351/> [12.11.2007]

²⁷³ **Dvorak, Josef:** *Satanismus*. Frankfurt/ Main 1989.

Der Verweis auf Dvorak führt damit wiederum ins Leere – versteht man ihn als Literaturhinweis.

In den Eingangsseiten werden demnach eine Menge Fährten gelegt, die sich, wenn nicht als Finten, so doch als ziellos erweisen. In die Referenz scheint ein Störsender eingebaut und die Signifikanten erweisen sich als widerspenstige Relikte aus Kontexten, die verborgen, aber doch anwesend sind: Satanismus links, – hebräische Schriftzeichen rechts – inversiv gefaltete Sprachbänder, die das Innere zum Äußeren und das Äußere zum Inneren machen? Der Satanismushinweis und die Zahl des 'Bösen' in der Seitennummerierung stellen den Roman rätselhafter Weise in den fragwürdigen Kontext der Teufelsmagie, was durch die räumliche Zusammenführung mit den zackig gefalteten und gekreuzten Schriftrollen mit hebräischen Schriftzeichen begleitet wird. Handelt es sich gar doch um eine literarisch verfügte, dämonische, 'jüdische' Zauberformel, die den Roman vollenden soll?

In der Bildbeschreibung der Doppelseite stößt folglich die harte Gegenüberstellung vom Hinweis auf den Satanismus und dem Hinweis auf das Judentum durch die hebräischen Schriftzeichen auf. Die Konfrontation gibt eine *Bedeutungsleere* auf, die gegebenenfalls durch die Unkenntnis der hebräischen Buchstaben und durch ihre Fremdheit – unkontrollierbar – verstärkt wird.

3.2. Das malifizierte Judentum

Gerade durch die räumliche Zusammenführung eines Dankhinweises auf den Satanismusforscher und der hebräischen Buchstaben entsteht die ungute Aussage, dass es zwischen Judentum und Satanismus eine Verbindung gäbe. In der christlich-abendländischen Bildtradition ist diese Aussage Grundlage der Judenbilder im christlichen Antisemitismus. Der Verweis auf den Satanismus in seiner Engführung mit hebräischen Schriftzeichen ruft somit eine bildliche Assoziationskette²⁷⁴ auf, die das Muster antisemitischer Verunglimpfung des Judentums aufruft, indem es seine zwei Kernbegriffe nennt: Jude, Satan.

Delf Schmidt hat über diesen Aspekt der Inszenierung der Eingangsseiten keine Hintergrundinformationen veröffentlicht. Die Forschung spart den merkwürdigen Dank an Dvorak wie die Grafik aus ihrer Deutung des Romans aus. Für eine Annäherung an diesen vagen Punkt werde ich beim Anschauungsmaterial, nämlich der Doppelseite 4 und 5 bleiben und die Wirkung einer begrifflichen Engführung von Satanismus und Judentum unter Einbezug der Feindbilder des Antisemitismus erläutern

Die Gestalt des Satans als das personifizierte Böse ist eine Figur des Christentums, die in den anderen Weltreligionen oder in den hellenistisch-babylonischen Riten in seiner Funktion als einer Macht außerhalb der göttlichen Wirkungsmacht unbekannt ist.²⁷⁵ Bereits in mittelalterlichen Darstellungen erscheinen gehörnte Juden mit dem Teufelsbocksfuß, um deutlich zu machen, dass die Juden, die Jesus nicht als den Messias anerkennen und die Idee der Auferstehung nicht kennen, böse und des Teufels seien. In den bereits rassistischen Darstellungen der Judensau ab dem 12. Jahrhundert, die interessanterweise vorwiegend im deutschsprachigen Kulturraum aufgetreten sind, werden Juden, gerade da das Schwein im jüdischen Brauch als unreines Tier gilt, als Abkömmlinge des Schweins und als Teufel im 'Rabbi-Kostüm' dargestellt, wie sie die Fäkalien der Sau begierig essen.²⁷⁶ Die Verbindung von Schwein und Teufel ist vermutlich vielfältig, erinnert sei nur an Lukas VIII, 32-26, wo Jesus einem Menschen den Teufel austreibt: "Da fuhren die Teufel aus von dem Menschen und fuhren in die Säue."²⁷⁷

Die christliche Bildergeschichte ist bestimmt von der Diffamierung der Juden durch die Zuschreibung der Teufelsattribute. Auch im 20. Jahrhundert operieren

²⁷⁴ Siehe die Abbildungen im Anhang.

²⁷⁵ **Messadié, Gerald:** Teufel, Satan, Luzifer. Universalgeschichte des Bösen. Frankfurt/Main 1995 p. 10ff.

²⁷⁶ Vgl. **Shachar, Isaiah:** The 'Judensau'. A medieval Anti-Jewish Motif and its History. London 1974. Pl. 36 ff. (Bildanhang des Buches)

²⁷⁷ **Die Bibel.** Übersetzung D. Martin Luther. Nürnberg 1896. Lukas VIII, 32-36

antisemitische Darstellungen mit dem gehörnten Satans-Judenkopf, führen aber als Erweiterung der ikonografischen Verleumdung der Juden den jüdischen Vampir ein. Der Vampir steht hierbei für den jüdischen Kapitalisten wie er das zirkulierende Kapital parasitär aussaugt.²⁷⁸

Der weitere Romanverlauf bestätigt denn auch den Verdacht, im Romaneingang würden den Lesern diskursive Brocken des Antisemitismus entgegengehalten: Im Romankontext wird der Diskurs des Antisemitismus vor dem Hintergrund der Erinnerung des Holocaust historisch aufgemacht, wenn Jelinek eine satirische Kritik am Christentum als Grundlage ihres gesamten Romans geltend macht und immer wieder auf die Differenz zwischen Christentum und Judentum eingeht. Diese macht sie an der kulturgeschichtlichen Haltung der beiden Religionen zum Tod fest, also am Glauben oder Nicht-Glauben an die Auferstehung der Toten und das Leben nach dem Tod:

Irgendwas muß ja auch vor zweitausend Jahren ca. mit Christus böse geworden sein und seinen Tod bewirkt haben, damit er seitdem unter uns weile, untot wie seine ganze Religion, die nicht ehrlich tot werden will.²⁷⁹

'Was' da "böse geworden" ist und Christus ermordet hat, das sind nach christlicher Diffamierung 'die Juden' gewesen. Den Glauben an die Unsterblichkeit kritisiert Jelinek als Huldigung des Untoten und man kann hinzufügen, im Gegensatz zum jüdischen Glauben seien die christlichen Toten "nicht ehrlich tot". Sie stellt diese Perspektive in direkten Zusammenhang mit der christlichen Verunglimpfung der Juden als das kulturelle Andere, als deren Ursache sie den Nicht-Glauben der Juden an das Ewige Leben und damit verbunden deren Zweifel an der christlichen Lehre ausmacht.

Als Eckpfeiler der historischen Wurzeln des Antisemitismus erscheinen im Roman die Auferstehung Christi und die Transsubstantiationslehre,²⁸⁰ der ikonografisch repräsentierte Streit zwischen Ecclesia und Synagoga²⁸¹ in der Betrachtung des österreichischen Nationalheiligtums Maria Zell²⁸² sowie die Tiroler Legende vom Ritualmord am Anderle vom Rinn.²⁸³ Schließlich erscheint im fragmentarischen Anreißen antisemitischer Mythenbildung neben der Auferstehung in der Eucharistie das Nationalblut,²⁸⁴ das seine rassische Reinheit gegenüber dem kulturellen Anderen behauptet. Erzählt wird dieser Diskursbogen vor allem an der Vampirin Karin Frenzel, die im letzten Romandritzel auch als "die

²⁷⁸ Vgl. **von Braun, Christina**: Versuch über den Schwindel. Zürich 2000. p. 435 ff.

²⁷⁹ KdT, p. 245

²⁸⁰ KdT, p. 173 ff.

²⁸¹ KdT, p. 365, p. 585

²⁸² KdT, p. 365 ff.

²⁸³ KdT, p. 374, p. 633-635

²⁸⁴ KdT, Hl. Wandlung: p. 118, p. 167, Blut: p. 256, p. 446, p. 595, p. 628

weiße Frau" bezeichnet wird. An ihrer Sprachfläche wird somit die (untote) weibliche Geschlechtlichkeit zu den Bildern des Antisemitismus beige-steuert.²⁸⁵

In dieser Anderen Frau, die sie auch ist, will Karin das Andere doch überwinden und endlich sie selbst werden. Die Geschichte beweist ja, im Andren will man Heimat zerstören, nicht eine zweite dazugewinnen!²⁸⁶

Wie gezeigt, schwingt in Jelineks Ästhetik der Untoten stets die Differenz zwischen Christentum und Judentum mit, die sich auch in die säkularisierten Ideologien des rassistischen Judenhasses übertragen hat. In der Gestaltung der Doppelseite 4 und 5 von *Die Kinder der Toten* werden die Assoziationsketten zur bildlichen Malifizierung des Judentums wachgerufen, die im europäischen Kulturraum mentalitätsgeschichtlich den Judenbildern eingeschrieben sind.

Meine These ist demnach, dass Jelinek mit der konfrontativen Engführung ihres Dankes an den "Satanismusforscher", den hebräischen Lettern und der Geisterbeschwörung ein quasi mythisches Gemisch ansetzt, welches das Setting antisemitischer Stereotypenbildung in Einzelteilen nebeneinandersetzt.

Wenn Journalisten oder Literaturwissenschaftler also angenommen haben, der Satz müsse, um als *Mesusa* bestehen zu können aus der Thora stammen, dann ist das womöglich eine unartikulierte Reaktion auf die aufscheinende Fährte des Antisemitismus. Die Provokation, die ein Erinnern von tief verankerten Bildzusammenhängen auslösen will, wird mit einem Philosemitismus gelöscht. In der Inszenierung der Seite 4 und 5 zeigt sich Jelineks Verfahren, mit Mitteln der Kunst reine Anstöße für unkalkulierbare Prozesse zu geben: Die als philosemitisch interpretierbaren Reaktionen zeigen einen gewissen Handlungsnotstand auf, der sich rund um den Problemkomplex der Last des Antisemitismus auftut, wenn sie die Befremdung, welche die Inszenierung der beiden Eingangseiten hervorruft, mit der Fremdheit der Kabbala, aber auch mit der erhabenen Würde der Thora beschönigend erklären wollen. Die naheliegendste, weil 'seichteste' Deutung, dass es sich um eine handfeste Erfindung jüdischen Aberglaubens handeln könnte, wird vermieden.

Auffallend ist, dass die Eingangsinszenierung vom Gros der Rezensionen und der literaturwissenschaftlichen Interpretationen nicht einmal erwähnt wird. Stellt man einmal in Abrede, dass das Eingangsszenario schlichtweg übersehen oder überblättert wird, kann man auch diese fehlende Reaktion als Reaktion auf die Provokation deuten. Der von Jelinek und Schaerf angestoßene Prozess führt in ein ratloses, vielleicht vornehmes Schweigen, das seine Irritation nicht äußert.

4. Der Schutz der Mesusa

²⁸⁵ KdT, p. 257

²⁸⁶ KdT, p. 103

4.1. Die Mesusa im jüdischen Kontext

Delf Schmidts Angabe, die drei Spruchbänder erfüllten für Jelinek die Funktion einer Mesusa, ist Hintergrundwissen, das auch dem Leser, der mit den Riten des Judentums womöglich sogar vertraut ist, nicht unmittelbar erkennbar sein dürfte. Es ist aber ein wertvoller Hinweis darauf, welch' semiologisches Verständnis die Inszenierung angetrieben hat. Dafür soll nun die jüdische Mesusa als mythischer Zeichenkomplex erläutert werden.

Mesusa heißt hebräisch *m'susá*, 'Türpfosten'.²⁸⁷ Es ist eine schmale Metallhülse, in die ein besonderes, heiliges Schriftstück, nämlich das Hauptgebot der Thora, das *Sch'ma Jisrael* oder *Schema Jisrael*, zu deutsch *Höre Israel*, eingeschlossen ist. Diese Metallhülse wird auf Augenhöhe an der Innenseite des oberen Drittels des rechten Türstocks in einem 45° Winkel angebracht.²⁸⁸ Die Mesusa ist im jüdischen Glauben ein Zeichen für die ständige Erneuerung des Liebesbundes zwischen dem jüdischen Volk und Gott und sie ist gleichzeitig nach außen ein Zeichen dafür, dass im so markierten Hause Juden wohnen. Heutzutage ist die Mesusa für viele (nicht-orthodoxe) Juden einfach nur ein Glückszeichen.

Die Mesusa ist demnach ein Schutz für den jüdischen Gläubigen, der ihm durch die Bindung an Gott in der Vermittlung des Zeichens gewährt wird. Dabei ist die Mesusa eigentlich ein Medienverbund unterschiedlicher Zeichen: ein Verbund aus Behälter, Pergament, Schrift und biblischem Text. Der Schutz der Mesusa ergibt sich nur, wenn die Hülse richtig an der Tür angebracht ist, wenn das Pergament von einem bevollmächtigten Schreiber in der vorgeschriebenen Schreibtechnik beschriftet wurde, wenn die Buchstaben unbeschadet sind und v.a., wenn die Hülse das *Sch'ma Jisrael*, also Textstellen aus dem Deuteronomium (5. Buch Mose) 6, 4-9 oder 11, 13-21, beinhaltet.²⁸⁹ Das *Sch'ma Jisrael* ist das Hauptgebet der jüdischen Gläubigen, denn es wird täglich mehrmals wiederholt und kann auch kurz vor dem Tode gesprochen werden:

6,4 Höre, Israel, der Herr, unser Gott, ist ein einziger Herr.

6,5 Und du sollst den Herrn, deinen Gott, lieb haben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von allem Vermögen.

6,6 Und diese Worte, die ich dir heute gebiete, sollst du zu Herzen nehmen.

6,7 Und sollst sie deinen Kindern schärfen, und davon reden, wenn du in deinem Hause sitzt, oder auf dem Wege gehst, wenn du dich niederlegst, oder aufstehest;

6,8 Und sollst sie binden zum Zeichen auf deine Hand, und sollen dir ein Denkmal vor Augen sein;

²⁸⁷ Rosten, Leo: Jiddisch. Eine kleine Enzyklopädie. München 2007³. p. 402

²⁸⁸ Die Knickwinkel der Faltung der Schriftrollenbänder in der Grafik haben keine 45° Winkel.

²⁸⁹ http://www.chabad.org/multimedia/media_cdo/aid/392120/jewish/Mezuzah.htm[20.11.7]

6,9 Und sollst sie über deines Hauses Pfosten schreiben, und an die Thore.²⁹⁰

Die Inschrift der Mesusa ist die Verkündung des monotheistischen Glaubens und das Gebot, Gott zu lieben. Der Text ist auch eine Ermahnung, diese Kunde täglich und auf Reisen zu erinnern und an die nächste Generation weiterzugeben. Außerdem gibt der Text Anweisungen, mit welchen Mitteln die Erinnerung im Ritual praktiziert werden soll, nämlich durch das Anbinden des Textes an die Hand und zwischen die Augen sowie an die Türstöcke aller Eingangstüren. Die Mesusa gehört im jüdischen Brauchtum wie die Tefilin (*t'filn*),²⁹¹ Gebetsriemen aus Leder, die in kleinen Täschchen ebenfalls das *Sch'ma Jisrael* integriert haben, zu einer Gebetspraxis, die das Bekenntnis zu Gott während des ganzen Tages repetitiv erneuert. Die heiligen Textstücke schützen und weihen dabei, in Hüllen verpackt, die Gläubigen und ihre Wohnungen, d.h. sie machen sie 'jüdisch' in einem religiösen Sinn.²⁹²

Streng genommen ist die Grafik aus *Die Kinder der Toten* deswegen keine Mesusa. Der Text ist eine Eigenproduktion, was der Brauch verbietet und er ist unverhüllt, d.h. er ist sichtbar, wogegen die Schrift im Brauch gerade durch ihre unsichtbare Anwesenheit im Behälter göttliche Protektion verspricht. Wieso kann man aber doch mit Delf Schmidt von einer gewissen Schutzfunktion der Eingangsseiten sprechen?

4.2. Der Schutz von Jelineks Mesusa

Schaerf und Jelinek docken ihre Mesusa am springenden Punkt des jüdischen Mesusa-Komplexes an. Der Schutz der Mesusa im religiösen Brauch ergibt sich durch Spannungen zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, zwischen einem sichtbaren Außen und einem unsichtbaren Inneren, zwischen der eigentlichen Rolle der Schrift, Sprache sichtbar zu machen und der Verhüllung dieser Funktion im Mesusabehältnis, zwischen dem Gebot Gott zu lieben, aber seine Worte nicht zeigen zu dürfen.

Es obliegt dem Gläubigen, die Mesusa mit seiner Ehrlichkeit auszufüllen, denn schließlich gibt es niemanden außer dem Gläubigen und Gott, der wissen kann, ob der wahre Text in der Metallhülse eingeschlossen ist. Der verhüllte Text ist dabei kein geheimer Wunsch, sondern repräsentiert so etwas wie das jüdische Glaubensbekenntnis, d.h. er ist inhaltlich einer der deutlichsten Texte. Er ist eine Art Gebrauchsanweisung, direkt von Gott an Moses übertragen, die dem Volk Israels zeigt, was der monotheistische Liebesbund ist und wie er eingehalten

²⁹⁰ **Die Bibel.** Übersetzung D. Martin Luther. Nürnberg 1896. 5. Buch Moses, 6, 4-9

²⁹¹ **Rosten, Leo:** Jiddisch. Eine kleine Enzyklopädie. München 2007³. p. 606f.

²⁹² http://www.chabad.org/multimedia/media_cdo/aid/392120/jewish/Mezuzah.htm [20.11.7]

werden soll, nämlich durch Einhüllen und repetitive Erinnerung der göttlichen Worte. Die Bibelstelle gebraucht dafür auch den Begriff des "Denkmals": "Und diese Worte [...] sollen dir vor Augen ein Denkmal sein."²⁹³ Die Worte Gottes sollen den Juden zum Denkmal werden, indem die Schrift als Speichermedium der Worte in einem Behälter vor den Blicken verborgen ist. Die Gläubigen dagegen können im Gegensatz zu den Nicht-Juden das Denkmal als Zeichen erkennen, da sie um sein Inneres Bescheid wissen.

Sind die Mesusot Denkmäler, die dem Gläubigen seinen Bund mit Gott vergegenwärtigen, so sind sie auch Denkmäler, die diese Religionszugehörigkeit nach Außen zeigen. Die Denkmalfunktion der Mesusot stiftet auf diese Weise für die Glaubensgemeinschaft eine Identität, die sich durch einen sichtbaren und einen verborgenen Teil definiert. Unter der Berücksichtigung der 4000jährigen Geschichte des Judentums, das durch ein Leben in der Diaspora geprägt war, und dessen Identität stets durch Zuschreibungen und immer wieder durch antisemitische Gesetze zum Tragen von Abzeichen (Judenhut, Judenring, Judenfleck, Judenstern) von Außen bestimmt war, ist es also interessant, dass die jüdische Religion in der Mesusa seit Anbeginn ein ausgetüfteltes System gefunden hat, seine Identität medial in der verborgenen Sichtbarkeit zu wahren.

Schaerf und Jelinek schließen sich dieser Spannung des Mesusa-Denkmal zwischen der Sichtbarkeit der Schrift und der Unsichtbarkeit der Worte an. In der Grafik sind die hebräischen Schriftzeichen zwar sichtbar, aber für die Mehrzahl der Leser ist ihre Bedeutung unsichtbar und wie die Anekdote Delf Schmidts offenbart, sollte die Bedeutung der Worte auch bewusst versteckt und 'fremd' gehalten werden. Überfeinert könnte man auch sagen, die Worte sollten in ihrem jüdischen Kontext verschlossen bleiben und vor 'Fremden' verborgen bleiben.

In der Grafik wird somit das mythische System der Mesusa genutzt, indem der Inhalt des Mesusabehältnisses gezeigt und im gleichen Zuge nicht gezeigt wird. Jelinek und Schaerf stülpen das eigentlich verborgene, unsichtbare Innere nach Außen und schicken die Funktion des Behälters, nämlich zu verbergen, quasi nach innen. Die Schrift ist sichtbar und doch im Hebräischen verborgen. Die Falttechnik der Spruchbänder veranschaulicht auf abstrakte Weise die Inversion des Behälterprinzips der Mesusa, wenn die Bänder im Knick ihre Vorder- oder Außenseite vom Betrachter abwenden und die Rück- oder Innenseite sichtbar machen.

Schaerfs gewitztes Spiel mit dem Medium der Mesusa gibt somit Aufschlüsse über den Umgang von Juden mit ihrem heiligen Brauchtum, aber auch über

²⁹³ **Die Bibel.** Übersetzung D. Martin Luther. Nürnberg 1896. 5. Buch Moses, 6, 8

Jelineks Roman. Bei der Mesusa-Grafik trifft man auf eine ähnliche Praktik der Umkehrung, wie sie bereits an Jelineks Bild vom Kleid gezeigt wurde, bei dem der Mensch die Form des Kleides sei: Form, Inhalt und Behälter werden in einem gedacht.

Das Prinzip, sich eines bestehenden Mythos' oder auch Mediensystems zu bedienen, indem sein Prinzip invers gedacht, also umgestülpt wird, sein 'kritischer Punkt' ausgelassen und durch Eigenes ersetzt und besetzt wird, bestimmt die Romankomposition auf der Ebene der Figuren wie auf der Erzählebene. Wie bereits im zweiten Kapitel gezeigt, bedient sich Jelinek am Mythos der christlichen Auferstehung, nimmt sich ewig lebende Figuren, aber lässt am entscheidenden Punkt die Unsterblichen 'wirklich' körperlich untot sein.

Form, Inhalt und Körper in einem gedacht, sind die Untoten unlebendige Zwischenwesen. Sie haben keine feste Abgrenzung ihrer Innen- und Außen-seiten, lösen sich "auf unerklärliche Weise in ihre Umgebung hinein"²⁹⁴ auf, können sich in sich hineinstülpen,²⁹⁵ können "ineinander und durcheinander"²⁹⁶ gehen und verschlingen sich kannibalistisch selbst²⁹⁷ sowie andere.²⁹⁸ "Das Entsetzen darüber, mit allem vermengt, mit allem vermischt zu sein", von der "reinen unreinlichen Natur"²⁹⁹ nicht mehr abgegrenzt zu sein, bestimmt die untoten Figuren, die mit fortschreitendem Romanverlauf von einer "Inkontinenz im Anusbereich"³⁰⁰ mit ihren Körperausscheidungen beschmutzt werden.

Auf der Erzählebene wird im Roman eine Desorganisation von Raum und Zeit, aber auch der Körper und ihrer Reproduktionsweisen erzeugt. So befruchten sich die Untoten selbst durch ihre Vervielfältigungen ("dieses Geschlecht fickt sich selbst"³⁰¹), sie gebären Ungetüme mit drei männlichen "Geschlechtstrümmern",³⁰² während ihre Zeit rückwärts und zugleich vorwärts läuft.

Diese Denkstruktur, die Form und Inhalt nicht trennt und sich damit aus den Zwängen binärer Gegensätze löst, findet sich auch bei Walter Benjamin, wie Juliane Vogel in ihrem Aufsatz "*Keine Leere der Unterbrechung*" – "*Die Kinder der Toten*" oder der Schrecken der Falte³⁰³ vermerkt. In den Erinnerungen an

²⁹⁴ KdT, p. 600

²⁹⁵ KdT, p. 548

²⁹⁶ KdT, p. 322, p. 245

²⁹⁷ KdT, p. 206, p. 229

²⁹⁸ KdT, p. 361

²⁹⁹ KdT, p. 349

³⁰⁰ KdT, p. 543

³⁰¹ KdT, p. 385

³⁰² KdT, p. 337

³⁰³ **Vogel, Juliane:** "Keine Leere der Unterbrechung" – *Die Kinder der Toten* oder der Schrecken der Falte. (4.2.2006)

seine *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*³⁰⁴ beschreibt Benjamin, welches lustvolle Spannung ihm als Kind das Spiel mit aufgeräumten Socken bereitete, die in typischer Weise eingerollt und eingeschlagen waren. Beim Hineingreifen in die ineinander gestülpte Strumpf-"Tasche" entdeckte seine Hand das wollene "Mitgebrachte", eine verborgene "Masse" aus der Tiefe des Sockenknäuels. Die Enthüllung des gefühlten Inneren führte stets zu einem "bestürzenden"³⁰⁵ Ereignis: durch das Herausholen des "Mitgebrachten" verschwand die "Tasche", d.h. die Socken waren entrollt. Benjamin nimmt das kindliche Experiment als warnendes Sinnbild für die Suche nach der Wahrheit, die im dualistischen Denken eigentlich Zusammengehörendes gliedert und trennt:

Nicht oft genug konnte ich die Probe auf diesen Vorgang machen. Er lehrte mich, daß Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes dasselbe sind. Er leitete mich an, die Wahrheit so behutsam aus der Dichtung hervorzuziehen wie die Kinderhand den Strumpf aus "Der Tasche" holte.³⁰⁶

Übertragen auf den Roman lässt sich nun feststellen, dass Jelinek womöglich das "Mitgebrachte" gar nicht unbedingt aus der "Tasche" ziehen möchte, sondern vielmehr Inhalt und Form in einem dritten 'Dazwischen', in einem "Unwesen dritter Ordnung"³⁰⁷ belassen will. Ihre Untoten könnte man demzufolge als Grenzgänger beschreiben, die ihre Form, nämlich das ästhetische Konzept einer Ablehnung der fiktiven Verlebendigungstechniken, in sich gestülpt mit sich führen.

Im zitierten Aufsatz arbeitet Juliane Vogel die topologischen Aspekte in *Die Kinder der Toten* heraus. Ihre These ist, dass durch die Technik der Faltung, die sich an den untoten Figuren und an der Romanstruktur zeigt, "ein enzyklopädischer und aus gleichförmigen und zirkulären Bodenbewegungen bestehender Text [entstehe], der die Modulation und Variation des Gewebes gründlich, vollständig und mit graphischer Präzision"³⁰⁸ vorführe. Man kann hinzufügen, dass jene "graphische Präzision", die Vogel für die Gesamtkonzeptuierung des Romangewebes ausmacht, von Eran Schaerf und Elfriede Jelinek in der Grafik bildlich festgehalten worden ist.

4.3. Jelineks Mesusa als künstlicher Mythos

Welche Assoziationen die verborgenen Kontexte beinhalten, wurde bereits angedeutet. Die hebräischen Buchstaben werden durch die Unkenntnis der Bedeutung zu Repräsentationen für das Judentum. In der Einführung der Seite 4

³⁰⁴ Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Frankfurt/Main 1987. zitiert wird aus "Der Strumpf" p. 58

³⁰⁵ Alle aus a.a.O. p. 58

³⁰⁶ A.a.O. p. 58

³⁰⁷ KdT, p. 245

³⁰⁸ Vogel, Juliane (2006) p. 5

und 5 wird eine Verknüpfung zwischen Satanismus und Judentum angeregt, die auf das antisemitische Vorurteil vom bösen, christenhassenden Juden anspielt.

Was Jelinek also unternimmt ist, dass sie die Komponenten, die den Mesusa-Mythos bewirken (die rituelle Erneuerung des Liebesbundes mit Gott durch die verhüllenden Mesusa-Techniken) mit der mythischen Stereotypisierung im Antisemitismus 'kurzschließt'. Diese Praxis entspricht Roland Barthes' Vorschlag, den Mythos, anstatt ihn durch die strukturalistische Analyse zu destruieren, durch einen "künstlichen Mythos"³⁰⁹ zu mythifizieren. Mit anderen Worten mythifiziert Jelinek den Antisemitismus in der Gestaltung der Doppelseite.

Diese Technik sollte nun aber nicht als bloßes Aufgreifen der gegnerischen Position im vorausseilenden Gehorsam oder gar als reaktionäre Imitation missverstanden werden. Vielmehr bildet sie das Ergebnis der Umsetzung von radikal-kritischen Positionen gegenüber den Mythologisierungsprozessen aber auch zur Idee der Aufklärung einer Wahrheit.

Das Problem der Zerstörung des Mythos hat Roland Barthes in seinen *Mythologies* bekanntermaßen bereits selbst beschrieben, auch wenn er in seinen eigenen Analysen noch – ähnlich wie Adorno/Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* – derart vom aufklärerischen Ideal durchdrungen ist, dass er seine Kritik an der Aufklärung noch nicht in seine Analysetechniken einbauen konnte. Das Projekt, die dunkle Welt des Mythos durch das Licht der Erkenntnis zugunsten einer Läuterung der Welt zu erhellen, ist deswegen so problematisch, da gerade durch die analytische Methode das symbolische Andere vernichtet wird. Aufklärung schlägt um in Mythos und Barbarei, so hat es das 20. Jahrhundert bewiesen.³¹⁰ Barthes selbst hat dieses Problem in seinen *Mythologies* durchaus gesehen und es als Kernproblem der Mythenanalyse beschrieben: In ihrer Aufspaltung des Mythos in seine Zeichen- und Bedeutungsanteile vernichtet die Analyse den Mythos, allerdings indem sie ihr eigenes Wahrheitsgebäude an seine Stelle setzt. Das heißt, die Wissenschaft oder auch die Kunst, die Wahrheit erringen wollte, wird selbst zum Mythos. Sie stellt das Produkt ihres Analyseprozesses, also die Wahrheit, als naturgegebenes Unikat dar, das gefunden werden kann. Roland Barthes vermutet deswegen, dass es die einzige wirksame Methode ist, dem quasi naturgegebenen Selbstverständnis des Mythos' zu Leibe zu rücken, indem der Mythos selbst mit einem künstlichen Mythos mythifiziert wird:

Es scheint also außerordentlich schwierig, den Mythos von innen her zu reduzieren, denn die Bewegung, die man ausführt, um sich von ihm zu lösen, wird

³⁰⁹ Barthes, Roland (1964) p. 121

³¹⁰ Vgl. Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max: Die Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/Main 1998. p. 35 ff.

ihrerseits Opfer des Mythos. Der Mythos kann in letzter Instanz immer auch den Widerstand bedeuten, den man ihm entgegensetzt. Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen 'künstlichen Mythos' zu schaffen.³¹¹

Das Arrangement der Zeichen in der Inszenierung des Romaneingangs nährt sich aus diesem Wissen, der Mythenbildung nicht entkommen zu können und schafft künstliche Voraussetzungen, um den Mythos vom unbekannten Judentum und seiner Ursache, der Judenfeindschaft, zu mythifizieren. Dass es keine reibungslose Mythologisierung ist, dafür sprechen die Nennung des Namens Josef Dvoraks, der kein Antisemit ist, und die beschriebene Falttechnik. Beide sind Signifikanten, die ihren Dienst an der Bedeutung verweigern.

Die Rezeption und die bisherige Interpretation der Grafik als Thora-Spruch zeigen allerdings, dass das Konzept eines "künstlichen Mythos" nicht unbedingt zu einem Erkennen der Inszenierung führen muss. Schaerfs/Jelineks Gestaltung der Eingangsseiten benutzt zwar den Weg einer Artifizialisierung bestehender Mythen, aber ihre Störsender wurden nicht erkannt. Das ist in meinen Augen auch nicht besonders schlimm, denn avancierte Kunst braucht einen vagen, mehrdeutigen Restanteil, damit sie den Bereich der Imagination und des Symbolischen durchdringen kann, um in der Lektüre an den Bereich des Lacanschen realen Rauschens heranzukommen, dorthin, wo die Traumata im Verdrängten sitzen.

Die Interpretation der Grafik zeigt somit, dass mit dem Begriff der *Mythendestruktion*, wie er sich in der Jelinek-Forschung durchgesetzt hat,³¹² an den Techniken Jelineks vorbeiooperiert wird. Es ist bei einer genauen Interpretation schlichtweg nicht möglich, eine Praktik der Entmythologisierung zu finden, die von Jelinek ausginge, und nicht erst eigentliches Produkt der literaturwissenschaftlichen Deutung ist.

Was man in Jelineks/Schaerfs Gestaltung des Romaneingangs beobachten kann, ist das Umschlagen von reinen Zeichen in eine mythologisierende Kette von überfrachteten Bedeutungen. Die Doppelseite zu Beginn von *Die Kinder der Toten* verschließt den Text mit einem Rätsel, indem er die Techniken der religiösen Mesusa, also das Verbergen der sichtbaren (heiligen) Schrift zur Stiftung einer jüdischen Identität gewissermaßen 'umstülpt'. In einer Denkfigur, die weit von Roland Barthes' Mythenanalyse wegführt, gleiten in der Mesusa-Grafik Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes ineinander, so dass das Innere der Mesusa sichtbar gemacht und doch verborgen bleibt. Durch die Engführung der

³¹¹ Barthes, Roland (1964) p. 121

³¹² Siehe dazu meine Ausführungen im 1. Kapitel dieser Magisterarbeit, vgl.: Janz, Marlis (1995) u. (1997), Klettenhammer, Sieglinde (1998), Kyora, Sabine (2001), Weiler, Sylvia (2002).

Mesusa mit dem Dank an die Satanismusforschung wird deiktisch auf das Außen der Mesusa und ihres jüdischen Kontexts hingewiesen, nämlich auf die Feindschaft gegenüber den Juden. In der Inszenierung der Doppelseite wird der Antisemitismus durch die Leseoperation in die Mesusa verlagert. Konstituiert die Judenfeindschaft das Bild des Judentums, so wird sie in der Doppelseite in das Medium des Mesusa-Denkmal eingebaut, welches im *Sch'ma Jisrael* seine eigene jüdische Identität stiftet.

Der Schutz der Mesusa besteht bei Jelinek im Arrangement der Doppelseite. In der Verknüpfung mit einem deutschsprachigen Roman ruft das Arrangement der Doppelseite eine Symbolkette auf, die auf einer Jahrhunderte alten Mesalliance zwischen jüdischer und europäischer Kulturgeschichte und v.a. der gezielten Ausmerzung des Judentums in Europa fußt. Jelineks Romanauftakt ist demnach auf der Ebene der gesetzten Zeichen einer, der mit einer gewissen Dramatik den Mythos vom unbekannten Judentum einsetzt. Er holt Assoziationen an die katastrophale Position des Judentums in der europäisch/christlichen Kultur, genauer an den Antisemitismus auf deutschsprachigem Boden aus dem Pool des kollektiven Gedächtnisses hervor. Der Denkmal-Charakter der Grafikgestaltung fungiert damit gewissermaßen als Grabstein, der an die "Millionen Toten"³¹³ erinnert, die die Gegenwart bis heute belasten.

Der Schutz der Mesusa besteht in der Infragestellung von Verweissystemen, der Repräsentation und in der Mythifizierung des Antisemitismus. Einfachen Deutungen und Urteilen werden die Tore zum Verständnis nicht geöffnet. 'Fremde' Blicke sollen durch eine inversive und damit indirekte Technik des Verbergens abgewehrt werden. Eine feindliche Haltung gegenüber den als 'jüdisch' konnotierten Zeichen ist Thema der Mesusa. Die Bedeutung des Mesusa-Denkmal besteht damit in einer Protektion der Erinnerung an die Toten und auch in der Protektion des Romanprojekts selbst. Das Rätsel am Romaneingang ist auch, nachdem man es interpretiert hat, ein Schutz für den Roman, denn das 'Jüdische' gibt sich für den, der sehen will, bereits in der 'Türe' mit seiner Anklage des Antisemitismus zu erkennen.

Allerdings ist der Schutz der Roman-Mesusa auch von Außen, von seinen LeserInnen, gebildet. Dass es so leicht sei, ein 'Osterei' unfindbar zu verstecken, ist doch ein erstaunlicher Befund. Was hält einen davon ab, die Unkenntnis des Hebräischen tatsächlich zu überwinden und einfach hebräischsprechende Menschen zu befragen, was die Zeichen bedeuten könnten? Das peinliche Gefühl einer Blamage, das 'Jüdische' nicht zu kennen? – Ohne die Auflösung des

³¹³ KdT, p. 44

Experiments durch Delf Schmidt hätte auch ich es, trotz meiner Zweifel an einer 'echten' Kabbalazitierung, nicht gewagt, der Interpretation der Roman-Mesusa ein ganzes Kapitel zu widmen und sie als Schmäh-Erfindung zu bezeichnen.

4.4. Die Frage nach der Darstellbarkeit des Holocaust in der Literatur

*Lieber fahren wir jeden Tag nach A., um der Toten zu gedenken, als daß wir kein Gedicht mehr schreiben. Jedes fünfte, na sagen wir sechste Essen bei uns ist ja schon ein Gedicht! Und inzwischen gibt es mehr Gedichte als je zuvor, jede Seitenumwendung eine Überwindung für den Künstler, der es besser machen möchte als die andern.*³¹⁴

Der Schutz, den Jelineks Mesusa ihrem literarischen Erinnerungsprojekt verleiht, besteht auch darin, dass das Arrangement der Doppelseite so viele Fragen aufwirft, die sich um die Unerklärlichkeit und die Instabilität der Zeichensetzung drehen. Die Inszenierung der Doppelseite birgt in sich das Bekenntnis für einen unrepräsentierbaren Rest, einen Faktor X, der das Geschehen zwar maßgeblich prägt, jedoch abseits des Bereichs des Symbolischen und des Imaginären im Bereich des Realen nicht mehr erfasst werden kann und nicht darstellbar ist. Für die Thematik der Erinnerung des Holocaust im Roman kann somit das Arrangement der Eingangsseiten als abstrakter Verweis auf die Problematiken der Repräsentation des Gedenkens im gesellschaftlichen wie im literarischen Bereich verstanden werden. Theodor W. Adornos provokantes Diktum, nach Auschwitz komme das Schreiben von Lyrik einem barbarischen Akt gleich, schwingt in Jelineks Roman noch immer stark nach, wie das kapitелеinleitende Zitat zeigen möge, denn Auschwitz wird nie bei seinem vollen Namen genannt.³¹⁵ Alle rationalen Versuche, den Holocaust den Nachgeborenen historisch oder politisch erklären zu wollen, müssen sich damit abfinden, dass sie eines nicht vermitteln können, wie es zum reibungslosen, abgeklärten Ablauf des Massens mordens und zu seiner Faszination kam. Dazu der Politikwissenschaftler Anton Pelinka, der in der österreichischen Öffentlichkeit kritisch eine Aufarbeitung der Vergangenheit zur Stärkung einer demokratischen Zukunft einfordert:

Ich erkläre [...], dass ich etwas nicht erklären kann; dass die umfassenden Erklärungsversuche durchwegs zu kurz greifen; dass der Faktor X bleibt – der Faktor des Nicht-Erklärbaren, des Dunklen, das sich der Aufhellung, der Aufklärung entzieht.³¹⁶

Der Holocaust verdeutlicht vielmehr eine Kategorie, die sich im X-Faktor versteckt hält – die Kategorie des Bösen. [...] Doch das ist keine Erklärung – sondern

³¹⁴ KdT, p. 455

³¹⁵ Jelineks Respekt vor der Gefahr einer Abnützung des Schreckens der Shoah geht soweit, dass sie in ihrem Roman Auschwitz nicht beim Namen nennt, sondern nur abgekürzt als "A." oder als "History-Disneyland" bezeichnet. Damit lehnt sie die Gleichsetzung von Name und Historie ab.

³¹⁶ Halhuber, Max-Joseph; Pelinka, Anton; Ingruber, Daniela: 5 Fragen an 3 Generationen. Der Antisemitismus und wir heute. Wien 2002. p. 68-69.

Ausdruck der Ratlosigkeit. Die Erklärung des Holocaust besteht darin, dass alle Erklärungsversuche bestenfalls Stückwerk sind.³¹⁷

Der Roman *Die Kinder der Toten* kann nun als Projekt verstanden werden, seine ästhetischen Darstellungsweisen auf diese Ratlosigkeit zu beziehen, die im Erinnerungsprozess auch Verdrängung und Vergessen provozieren.

Im Bewusstsein, dass eigentlich 'alles' über den Holocaust bereits gesagt ist, dass die historische Wahrheit im Tatsachenbericht aufgedeckt ist, bemüht sich der Roman, eine literarische Sprache zu finden, die den Verdrängungsprozess kritisierend aufs Tableau bringt. Der Roman benennt dabei die mnemotechnischen Verfahren des Gedenkens, die staatlichen Gedenkfeiern, die rituellen Fahrten nach Auschwitz und das Aufstellen von Denkmälern. Mit einer gewissen Obsession sträubt er sich jedoch, dieses Denkmalgedächtnis als Erinnerungsleistung anzuerkennen, sondern sieht darin einen "Verdrängungswettbewerb",³¹⁸ der einem Vergessen der Opfer, v.a. aber der Täter Vorschub leiste.

Aus diesem Blickwinkel des Diskurses der Verdrängung in der Erinnerung ergibt sich noch eine weitere Deutung der Mesusa-Inszenierung der Eingangsseiten. In seinem Aufsatz *Die Katastrophe des Vergessens*³¹⁹ verweist Jan Assmann auf den Entstehungskontext des Deuteronomiums, wie er im *Sch'ma Jisrael* der Mesusa erinnert wird. So sei es primäre Aufgabe des Textes, dem Volk Israel auch nach dem Auszug ins Gelobte Land seine beschwerliche Vergangenheit zu Bewusstsein zu bringen. Das Deuteronomium sei folglich ein Erinnerungstext, der rituelle Handlungsanweisungen wider die Verlockungen des Vergessens bietet. Jan Assmann benennt als innewohnendes Prinzip des Textes eine Warnung der Gegenwart vor einer traumatischen Wiederholung vergangener Missstände:

Das Gestern setzt sich nicht im Heute fort, ganz im Gegenteil wird zwischen beiden der schärfste Trennungsstrich gezogen. Und trotzdem muß das Gestern im Heute erhalten bleiben. Nur wer seine Vergangenheit unablässig erinnert, ist davor bewahrt sie wiederholen zu müssen.³²⁰

Die Mesusa im Eingang des Romans weist, auch wenn sie einen fiktionalen Text an die Stelle des Deuteronomiums setzt, auf Jelineks Auseinandersetzung mit der Erinnerungskultur des Judentums hin. Deutlich wird das Gegeneinandersetzen des nationalen Gedenkens und des jüdischen Erinnerns, wenn Jelinek im 29. Romankapitel schließlich das *Sch'ma Jisrael*, d.h. den eigentlichen Inhalt der Mesusa, zitiert. Im letzten Romandritzel steigert sich ihre wütende Kritik an der

³¹⁷ A.a.O. p. 74.

³¹⁸ KdT, p. 455

³¹⁹ Assmann, Jan: Die Katastrophe des Vergessens. In: Assmann, Aleida(Hg.): Mnemosyne. Frankfurt/Main 1991.

³²⁰ A.a.O. p. 344

traumatischen Verdrängungskultur, die sich in einem Sumpf aus Fernseh-befriedigung, stumpfer Fressalienliebe, einer hörigen Haltung gegenüber der Kirche und einem nachtretenden Gejammere Österreichs gegenüber Deutschland eingenistet habe. Ins Rauschen eines klappernden Trivial-geschwätzes fügt der Erzählerkommentar immer wieder spitze Andeutungen über die Vernichtungspolitik in den Konzentrationslagern, zitiert Celans *Todesfuge*, die fast schon zu einem Denkmal eines lyrischen Sprechens nach Auschwitz geworden ist,³²¹ bis unvermittelt der Text des Deuteronomiums für eine Atempause sorgt:

Es sei an die Wahrheit erinnert: Diese schreiende Welt wird auf der neuesten Babywaage gewogen, doch wir, Deutsche! Ösis! Ötzis! nur wir, singen dazu, daß uns die Saiten krachen. Behäbige Gesichter hebigen zur Nacht hinauf, aus der wir die schwarze Milch von einem Dichter ansaugen und dann in unsre Glasln spucken, weil ein Schluck davon uns schon zuviel ist – eine Milch, die auch unser lockiges Kind Wahrheit zu ängstigen scheint [...].

"[...]Fidirallala fidirallala fidirallallallalla! Zunftler müssen abfahren, vielleicht sogar nach Dachau. Tschinda tschinda tschinda! Also Heinemann noch recht viel Waidmannsheil? Wie kapital war der Bock, ein wieviel-Ender? Und eins zwei drei! Und eins zwei drei! Viele Busserln Dein Schatz. magst a Kimmelweckerl, Heinemann, tamtam taram! gicks! u.a. Viertel Grinzinger? War scho guat bei der Hitz!" Höre Israel: Der Herr, unser Gott, ist Alleinherr, und du sollst den Herrn, deinen Gott, lieben aus deinem ganzen Herzen und aus deiner ganzen Seele und aus deinem ganzen Denken und aus deiner ganzen Kraft.³²²

In die für den Roman typische Überfülle, die beim Lesen Verdrängungs-mechanismen auslösen muss, ist das *Sch'ma Jisrael* als Warnung vor dem Vergessen des Holocaust und seiner jüdischen Leichen eingelassen. Freilich ist der Text parodistisch eingebettet und nimmt ironisch eine bigotte Ehrung des Alten Testaments durch die Christen aufs Korn, die es geschafft haben, die jüdischen Schriften, aber nicht die jüdischen Menschen zu ehren. Auch im Zitat behält das *Höre Israel* aber seine warnende Denkmalfunktion, allerdings erinnert es nicht mehr nur an die ägyptische Unterdrückung und den Auszug ins Gelobte Land, sondern warnt nunmehr auch vor einem Vergessen des Holocaust.

Zusammenfassend stehen im Zentrum des diskursiven Romangeflechts das Vergessen und der Verdrängungsprozess der Vergangenheit. Durch eine Amalgamierung jüdischer Mnemotechniken mit den Verfahren des

³²¹ Auf die Celan-Rezeption bei Jelinek kann in dieser Arbeit leider nicht eingegangen werden. In ihrem Theaterstück *Stecken, Stab und Stangl* wird Jelineks Celan-Zitation deutlich. Sie zitiert seine Gedichte nicht nur des Inhalts wegen, sondern um die Funktion einzufangen, die Celans Gedichte in der kollektiven Erinnerung des Holocaust einnehmen. Celans Gedichte repräsentieren in der Rezeption eine Art lyrischen Denkmals, das den Holocaust erinnert. Die Gefahr dabei ist ein Missbrauch der Gedichte, da durch die Zuschreibung eines Denkmalcharakters die Wirkkraft der Worte 'abgeschaltet' wird. Jelinek weist in ihrer Celan-Zitation auf eine Abnutzung oder eine Vernutzung der Celanschen Verse durch einen repräsentativen Gebrauch hin und betont gleichzeitig die Ausdruckskraft seiner Gedichte.

³²² KdT, p. 560-561

"Wiederholungszwangs"³²³ der Kritik am Verdrängen des Holocaust und dem Wunsch einer Totenrückkehr findet der Roman eine Sprache, die eine Warnung vor dem Vergessen formuliert. Das Ziel einer Repräsentation von Diskursen löst er dabei in einem komplexen Spiel mit *widerspenstigen* Signifikanten auf, wie die Inszenierung des Romaneingangs zeigt.

³²³ KdT, p. 189

IV. Die Aufgabe der Erinnerung

1. Das Erinnerungsprojekt der Totenrückkehr

*[...] aber jetzt ernsthaft: Erwachet, die ihr schlaft, und steht auf, denn ihr sollt erscheinen!
Seid wiederhergestellt! Messia oufareg namempsaimam chaldaian mosmedaea akfrani
pdaoua, Jesu Nazaria.³²⁴*

Die Mesusa-Grafik konfrontiert einen also am Romanbeginn mit dem Wunsch nach einer Erinnerung, die die vergessenen Toten wiederkehren und mit ihren Nachfahren in Kontakt treten lassen möchte. Der Roman bietet damit eine hybride Erinnerung, verlangt er doch von seinen Lesern das imaginäre Einreißen der kulturellen Trennlinie zwischen den Toten und den Lebenden und das Aktivwerden der Toten selbst. Die physische Wiederkehr der Toten wird denn auch im ganzen Roman beschworen und ist eigentlicher Antrieb der Erzählbewegungen. Allerdings wird dieser phantastische Kontakt zwischen Toten und Lebenden ironisiert, wenn im Roman, da alle Figuren bereits tot sind, die Begegnung nicht stattfindet: Sie kann also nur zwischen dem Romanaußen und dem Romantoten imaginiert werden. Diese hybride Erinnerung wird von einem eigenen Raum- und Zeitmodell begleitet, das in der bereits beschriebenen Topologie der gefalteten Oberfläche gefasst werden kann. "Eine Falte in der Zeit", so die Phantasie des Romans, werde durch den Eintritt der Vergangenheit in die Gegenwart "geglättet": So können im "Nichts" verschollene "Nachnahmepakete"³²⁵ als Botschaften oder einfach nur "Grüße"³²⁶ der faschistischen Vergangenheit angenommen werden.

Jelinek schließt mit ihrem Projekt einer Totenbegegnung an die Topoi der Erinnerung an, wie sie in der abendländischen Kulturgeschichte vorgegeben werden. Mit Aleida Assmann wird seit der Antike der Prozess der Erinnerung durch die Bilder vom Abstieg lebender Menschen zu den Toten veranschaulicht.³²⁷ Odysseus, Orpheus, Goethes Faust, aber auch Thomas Pynchons Romanheld Tyrone Slothrop treten abenteuerliche Reisen in die Tiefe an, um eine Kunde aus dem Reich der Anderen zu erfahren, die sich zwischen gegenwärtiger Wahrheit und einer Prophezeiung der Zukunft bewegt. Diese Art der bildhaften Erinnerung nimmt Jelinek auf, wenn sie das Untotenpaar Gudrun und Edgar in den Grund des Vergessens steigen lässt. Mit dem Aufstieg der Masse der Toten schließt sich Jelinek an einen weiteren Topos der Erinnerung an, an den erkenntnisbringenden Aufstieg aus dem Dunklen zum Hellen, wie es

³²⁴ KdT, p. 427

³²⁵ Alle Zitate aus KdT, p. 397

³²⁶ KdT, p. 148, 149,

³²⁷ Vgl. **Assmann, Aleida**: Erinnerungsräume. München 1999. p. 171f.

Platons Höhlengleichnis, aber auch die Idee der Wiederbelebung der Toten als Ewigelebende, als Gespenster und Geister vorgibt. Wie ich bereits in meinen Ausführungen zu Jelineks Adaption der christlichen Auferstehung und der Mesusa dargelegt habe, stellt Jelinek den Diskurs der Wiederbelebung der Untoten, der besonders das Zeitalter der Renaissance und der Romantik geprägt hat und heute im Geist moderner Technologien wieder aktuell ist, im Gegensatz zur jüdischen Erinnerungskultur auf: Deuteronomium 6 und 11, im Roman und in der variierten Form der Mesusa-Grafik zitiert, sendet direkt an das Volk Israel rituelle Gesetze, in denen es seine widrige Vergangenheit und seinen Bund zu Gott täglich erinnern soll, ohne diese Erinnerung allerdings darzustellen. Der Name Gottes darf nicht ausgesprochen werden und in der Mesusa sind die Schriftzeichen verborgen. Das Bilderverbot steht in der abendländischen Kultur neben dem Diktum, alles repräsentieren zu können.

Der Roman spielt somit die kulturellen und sprachlichen Formen abendländischer Erinnerung durch, denn die jüdische ist wie die christliche Kultur unabtrennbarer Teil westlicher Erinnerungskultur und transportiert die Erinnerungsformen in einer fragmenthaften, 'gefalteten' Schreibweise. Jelineks literarisches Projekt sucht damit nach der Erinnerung selbst, wie sie sich medial in den Kulturpraktiken, aber auch in der assoziativen Wahrnehmung ereignet, und es ist dieses Projekt, in welchem sich ein Erkenntnisgewinn durch den Roman abzeichnet. Der Roman unterwirft somit die Praxis der Wiederbelebung und der Verlebendigung einer Überprüfung. Was die Erinnerungskultur des jüdischen Volkes nämlich leistet, sein traumatisches Ereignis, d.h. die Auserwählung durch Gott, nicht zu vergessen, kommt in der modernen Repräsentation der Wiederbelebung nicht vor: durch das Auflebenlassen des Alten im Neuen kann die 'Unfall-Ursache' (wie im Prolog des Romans) oder das Trauma übergangen werden.³²⁸ Jelineks Projekt ist demnach eines, was in die verborgene "Masse"³²⁹ der in sich gestülpten Erinnerung eintauchen will. In diesem Kapitel soll deswegen Jelineks Erinnerungsprojekt analysiert werden. Fragestellungen sind dabei, wie der Wunsch der Totenrückkehr im Roman verhandelt wird, wie die Erinnerungen an den Faschismus auftauchen, welche Erinnerungsweise der Roman erzeugt und welche Aussagen oder Anklagen der Roman vertritt.

2. "Eine Falte in der Zeit" – topologische und zeitliche Erinnerung

³²⁸ Vgl. **Lyotard, Jean-François**: Heidegger und die "Juden". Wien/Paris 2005. p. 52ff., sowie **von Braun, Christina**: Versuch über den Schwindel. Zürich 2001. p. 266

³²⁹ **Benjamin, Walter**: Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Frankfurt/Main 1987. p. 58

*Welche Eigenschaften muß der Docht wohl haben, daß er immer noch, nach mehr als fünfzig Jahren, leise glimmt und etwas zu enthüllen entschlossen zu sein scheint, so, eine Tür ist jetzt, in diesem Moment aufgegangen, ein Hauch von Zugluft wird spürbar, Nachnahmepakete tauchen auf dem Postamt auf, die plötzlich abgeholt werden, obwohl sie längst verfallen sind und eigentlich hätten ans Nichts zurückgehen sollen: eine Falte in der Zeit, die auf einmal geglättet scheint.*³³⁰

Den "Falz der Erinnerung"³³¹ zu entknicken, den Zeitlauf zu "glätten", um an die Vergangenheit heranzukommen, bildet den einen Bereich der im räumlichen Bild erzählten Erinnerung in *Die Kinder der Toten*. Die Figur Karin Frenzel wird um "fünfzig Jahre" verjüngt und ihre Hautfalten glätten sich. Das metaphorische Bild einer 'Glättung der Geschichte' durch den Prozess des Gedenkens wird somit an der Sprachfläche 'Karin Frenzel' imaginiert. Wie das romaneigene Beispiel von Franz Vranitzkys Entschuldigung zeigt, kann gerade durch das Gedenken, das historisch fortwährende, sperrige Unrecht 'geglättet' werden. Wird die Geschichte dabei aufgearbeitet, bedeutet die 'Glättung' eine Befriedung. Wird durch das Gedenken eigentlich ein Verdrängen historischer Wahrheit begünstigt, brechen unter der 'Glättung' die verborgenen Traumata wieder auf.

Wenn die untote Gudrun Bichler jedoch durch einen faltenwürfigen Raum in einen "Container" einer anderen Dimension gerät, dann weist der Roman auf eine weitere Art der Erinnerung hin, die sich nicht in der Glättung, sondern – ähnlich der Denkfigur in der Mesusa-Grafik – in einem 'gekerbten', gefalteten Behälter abspielt.

[...] und Gudrun, die vorhin noch ausgeschaltet war, ist eingeschaltet, und sie kann sich einschalten in das, was vorgebracht wird. Doch sie, die Schaltuhr Gudrun, geht jetzt anders, und sie ist eine andere, in einem anderen Maß. [...] Es scheint eine Art Container hinter diese Tür geschoben worden zu sein, der die menschl. Fracht aufnehmen soll mitsamt der hochaufragenden Zeit, die diese Fracht bereits verbraucht hat, aber die Zeit ist nichts als Sperrmüll.³³²

Über den Container rutscht die Romanzeit unmerklich auch in die ungeordneten, 'vermüllten' Bereiche der Erinnerung, die "fünfzig Jahre" zurückliegen. Ab dem zweiten Romandrittel häufen sich damit Erinnerungsfragmente der Alltäglichkeit rassistischer Verfolgung im Nationalsozialismus: Die Leserschaft wird "Zeuge", wie "Ilse"³³³ Großeltern am Wiener Donaukanal abtransportiert werden. Ein Beschwerdebrief³³⁴ eines betroffenen Sohnes an einen Reichskommissar, eingefügt in den Romantext als fingierte, dokumentarische Quelle, benennt als Ursache des Selbstmordes seines Vaters die willfährige Entziehung der bürgerlichen

³³⁰ KdT, p. 397

³³¹ KdT, p. 172

³³² KdT, p. 161; 9. Kapitel

³³³ Beide aus KdT, p. 397; Der Name "Ilse" ist eine Anlehnung an 'Ilse', Romanfigur aus *Gravity's Rainbow*, dort Tochter von Leni Pökler, beide im KZ interniert, Ilse zum Inzest mit Franz Pökler gezwungen in Zwölfkinder. Im Roman KdT taucht der Name als Erinnerung auf an Pynchons Roman, aber auch an die Shoah.

³³⁴ KdT, p. 407

Rechte. Ein Bewerbungsanschreiben³³⁵ um eine ehemals von einem Juden besetzte Fabrikantenstelle verrät die schamlose Ausnutzung der Arisierung zur eigenen Bevorteilung. Bereits der Sprachstil des Briefs ist korrumpiert und die "stummernde Sprache"³³⁶ verweist auf die Korruptierbarkeit der sog. Arier. "Auf dem Arisierungsweg"³³⁷ erlangten nicht nur Geschäftsleute, sondern auch Akademiker bessere Anstellungen:

Mein betont nationaler Standpunkt hat Hinderlichkeit wie böse Schutzengel vor Handelskammer gestellt, daß ich durch Schuschnigg zurückgesteckt wurde in Tore, damit als Kerze brennen muß für Anschluß. Bin Parteimitglied seit Mai 1938. Da in wenigen Tagen Entscheidungen fallen muß, bitten, mich zu empfangen, damit 60 Jahren später ich tot sein kann und mir vorher nichts auf Kopf fällt. Heil! Sagen wir noch viel dazu! Ich sag nix.³³⁸

Im Zitat wird also die Anklage der ungebrochenen 'Arisierung' deutlich. Die TäterInnen von damals bestanden aus anpassungsfähigen, karrierebewussten Menschen, die damit einverstanden waren, aus der Ausgrenzungspolitik ihren persönlichen Vorteil zu ziehen. Auch nach dem Krieg verhalf den MitläuferInnen dieselbe Haltung zum Wiedereinstieg in die Gesellschaft. Da im Zitat das Mitläuferprinzip jedoch subjektivisch vorgetragen wird ("damit 60 Jahren später ich tot sein kann und mir vorher nichts auf den Kopf fällt."), entsteht der Vorwurf, dass gerade auch die Mitläufer aktiv die Vernichtung der Juden unterstützten.

Einer Erkundung der historischen Vergangenheit durch eine Glättung der Falten hält der Roman also die Erinnerung im Container und deren Kerbung gegenüber. Jelineks Erinnerungsmodell ist damit dialektisch aufgebaut. Es werden Bewegungen im Gedenken aufgezeigt, die gegenläufig sind. Deterritorialisierung und Reterritorialisierung, Glättung und Kerbung,³³⁹ Homogenisierung und Vielfalt des geschichtlichen Raumes werden nebeneinander als Dispositive der Erinnerung eingeführt: Mit der historischen Aufklärung der faktischen Umstände geht immer auch eine Glättung der Wahrheit einher. Diese befindet sich verborgen in den Faltenwürfen und kann wiederum durch ein Hineinschlüpfen in die historische Diskurs-"Masse" im Faltenwurf erkundet werden, was aber wieder eine Glättung bedeutet, unter der sich weitere faltenwürfige Wahrheiten befinden, usf.

Diese dialektische Gedankenführung zwischen Glättung und Faltung, die Jelineks Phänomenologie der Oberfläche entspricht, wird von der Phänomenologie der Höhe und Tiefe begleitet. Sind Karins und Gudruns Eintritte in eine

³³⁵ KdT, p. 480-481

³³⁶ KdT, p. 459

³³⁷ KdT, p. 480

³³⁸ KdT, p. 481

³³⁹ Vgl. **Deleuze, Gilles u. Guattari, Félix**: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin 2002. (5. Aufl.) p. 481 ff. und p. 657 ff.

andere Dimension, d.h. die Geburt und der Weg in den Container, horizontal imaginiert, so sind Edgars Auferstehung und die Wiederkehr der Toten vertikal arrangiert.

Jelineks Roman betreibt demnach ein Erinnerungsverfahren, das den Kontakt mit der Vergangenheit räumlich begreift und dabei strukturelle Anleihen in der abendländischen Denktradition sucht: Die Prinzipien der vertikalen Totenwiederkehr und der horizontalen Faltung sind hierbei Merkmale der Epoche der Renaissance und des Barock. Wenn Jelinek also in ihren allegorischen Verfahrensweisen, in ihrer Phänomenologie der gefalteten, seichten Oberfläche und in ihrem Projekt der Totenwiederkehr strukturelle Parallelen zu den Techniken des Barock aufweist, könnte man hierin, wie es Ralf Schnell unternimmt, eine "Rückgewinnung" von Verfahrensweisen sehen, die ihren "Kulminationspunkt im 17. Jahrhundert" besessen haben. In diesem Sinne wirft Schnell die Frage auf, wie "innovativ"³⁴⁰ die Poetik des Romans tatsächlich sei. Dieser Frage muss man aber entgegenhalten, dass sie die gegenwärtigen, diskursiven Voraussetzungen, aber auch die Setzungen des Romans zu wenig berücksichtigt. Auch an diesem Punkt dreht sich alles um die Kategorie des Lebens, die im Erinnerungskonzept des Romans durch seine Absenz eine wichtige Rolle einnimmt:

Wie Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* ausführt, ist 'das Leben' erst mit dem Begriff des Organismus im 19. Jahrhundert 'entdeckt' worden. Das Barock, der Humanismus und noch das Zeitalter der Klassifikationen allerdings hatten keinen Begriff des Lebens, der mit der heutigen Vorstellung vom Leben korrelieren würde. Eine strikte Trennung der lebendigen und von den nicht-lebendigen Dingen wurde nicht unternommen.³⁴¹ Wurden im Barock die Lebewesen hydraulisch und mechanisch erklärt, so werden sie mit dem Diskursumbruch im 19. Jahrhundert als Organismen mit der Fähigkeit zum Stoffwechsel, zur Reproduktion und zur Fortbewegung begriffen.³⁴² Der Begriff des Organismus ist dabei wesentlich für die wirtschaftlichen, aber auch die rassistischen Ideologien des 20. Jahrhunderts geworden. Die Idee des Lebens als Funktion bestimmt darüber hinaus bis heute das Diskurssystem, wie es das Feld der Gentechnik und der 'intelligenten Bio-Technologien' gegenwärtig macht. Es ist demnach meine These, dass Jelinek ihre Ästhetik der Untoten und ihr Projekt der Totenwiederkehr im ganzen Bewusstsein über das Diskurssystem der Gegenwart konzipiert hat. Eine avantgardistische Kunst kann dann fähig zur Kritik sein, wenn sie die Grundvoraussetzungen des Machtdispositivs erkennt,

³⁴⁰ Alle Zitate aus: **Schnell, Ralf** (2000) p. 254

³⁴¹ Vgl. **Foucault, Michel**: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/Main 1971. p. 168 u. 200ff.

³⁴² A.a.O. p. 182

durch welches sie bestimmt wird, und gegebenenfalls negatiert und invers denkt. Jelineks seichte Umkehrverfahren erfassen dabei die Schwingungen der Kategorie des Lebens, welche den ideologischen, wissenschaftlichen und poetologischen Antrieb im 20. und auch im beginnenden 21. Jahrhundert bilden und liefern eine überzeichnete Form der Funktionalisierung des Lebendigen:

Gerade in der faschistischen Ideologie wird die zwiespältige Rolle der Funktionalisierung des Lebens deutlich. Klaus Theweleit hat in *Männerphantasien* umfangreiches Zeugnis darüber abgelegt, wie zur Konstruktion faschistischer Männlichkeit gerade durch eine Vernichtung von Leben die Bereiche der Sexualität, des Begehrens und der empfindlichen Körperlichkeit stigmatisiert werden und der faschistische, unverletzbare, gestählte Körper im Panzer erzeugt wird. Die geschlechtliche Sexualität wird dabei als weiblich imaginiert und mit den Bildern des Blutes, des Schlamms, des Meeres und der Körperflüssigkeiten konnotiert. Der männliche Panzer jedoch definiert sich über das nationale Geschlecht. Theweleit betont in seinen Ausführungen, dass dem Faschismus deswegen eine gewisse Lebensfeindlichkeit, entgegen aller Propaganda der Fruchtbarkeit und Fortpflanzung, zugrunde liegt. Das faschistische Selbst liebt nur das 'abgetötete', durch Prügel gestählte Leben. Das symbolische Andere, welches mit der ungezüchteten Lebendigkeit konnotiert ist, konnte deswegen im Faschismus mit aller Härte diskriminiert und vernichtet werden:

Der Monumentalismus des Faschismus scheint sich als ein Sicherheitsmechanismus gegen die verwirrende Vielfalt des Lebendigen verstehen zu lassen. Je lebloser, geordneter, monumentaler die Realität erscheint, desto sicherer fühlen sich diese Männer [die gepanzerten Faschisten]. Die Gefahr ist die Lebendigkeit.³⁴³

Die Gefahr der Lebendigkeit wird, nach Theweleit, gebannt, indem das Innere des faschistischen Menschen getötet wird. Im Massenaufgebot des Krieges allerdings erfährt das gesamte 'untote' Begehren seine Auferstehung, seine Wiedergeburt. Er stellt die gewaltsame Entladung all der unterdrückten Sehnsüchte dar:

[...] nur der Krieg verspricht, das innere Tote zum Leben zu bringen. Krieg ist Wiedergeburt, ist Auferstehung der gestorbenen Masse der toten Wünsche. Im Ausbruch geben sie der Welt ihre Form von Leben: den Tod.³⁴⁴

Der Faschismus 'organisierte' am besten die Wiedergeburt, die Auferstehung des gestorbenen Lebens in den Massen [...].³⁴⁵

In der faschistischen Ideologie kann man also gut den morbiden Kult um das Leben erkennen: Zur Erzeugung eines nationalen kollektiven, reinblütigen Geschlechts wird die Formel vom Leben zwar propagandistisch aufgebläht,

³⁴³ Theweleit, Klaus: *Männerphantasien* 1+2. München 2000. Bd. 1, p. 224

³⁴⁴ A.a.O. Bd. 2, p. 25-26

³⁴⁵ A.a.O. Bd. 2, p. 188

allerdings werden dabei nur die reproduktiven Aspekte beworben, d.h. Frauen werden zu Gebärmaschinen gestählt und ihre Mutterrolle wird aus diesen Zwecken monströs überhöht. Das Begehren und die sexuelle Lebendigkeit jedoch werden gezielt abgetötet (im autoritären und physischen Drill) und in einen Bereich des symbolischen Anderen verschoben, der in der Weiblichkeit physisch wird. Frauenfeindlichkeit und Antisemitismus treffen sich dabei in der Sexualisierung der Feindbilder, so wurden in der weiblichen Physis das 'schmutzige' Begehren und in der 'jüdischen' Physis wiederum weibliche Züge imaginiert.³⁴⁶

Mit ihrer Ästhetik der Untoten reagiert Jelinek auf das Abtöten des Lebens bei gleichzeitiger propagandistischer Ausbeutung des Lebens im Faschismus. Durch den Blickwinkel des Untoten gelingt es ihrer Literatur, die Dichotomie zwischen dem Eigenen und dem Anderen nicht fortschreiben zu müssen. Will man folglich Jelineks Verfahren *bewerten*, so sollten die diskursiven Voraussetzungen der Kategorie des Lebens in der Moderne mitbedacht werden. Die Funktionalisierung des Lebens ist das Schlachtfeld, auf dem der faschistische Rassenwahn tobte, aber auf dem auch die gegenwärtige Fetischisierung des Lebens durch die Generierung des Lebens und des menschlichen Selbst technologisch vollzogen wird.

Wenn Jelineks Erinnerungsverfahren also Anleihen im Barock nimmt und Allegorie, Falte und Totenrückkehr als Techniken verwendet, so dann, weil das Barock aus heutiger Sicht ebenfalls eine Ästhetik des Nicht-Lebens hat, allerdings weil es das Leben noch gar nicht kannte. Jelinek aber ist Teil der Episteme des Lebens, vor allem aber kennt sie deren 'Missbrauch'. Will man die strukturellen Parallelen des Romans zum Barock erklären, so sollte man also vielmehr neben Klaus Theweleit an die französischen Autoren Michel Foucault, Gilles Deleuze und Felix Guattari³⁴⁷ erinnern, die das 20. Jahrhundert aus einer diskursiven Betrachtung der Moderne seit der Renaissance analysieren. Sie erfassen die Geschichte räumlich und erarbeiten das hybride und dialektische Feld, welches im Barock zwischen Homogenisierung und der Idee der Wiederbelebung aufgespannt wird und was sich bis in die Gegenwart zieht. Theweleit begreift zudem den Geschichtsraum geschlechtlich, eine Auffassung, die auch *Die Kinder der Toten* aufgreift. Ihre Vervielfältigungen lassen die Untoten in einen "Geschichtsraum eintreten, der eigentlich ein Geschlechtsraum ist".³⁴⁸ Karins

³⁴⁶ Vgl. **von Braun, Christina**: Zur Bedeutung der Sexualbilder im rassistischen Antisemitismus. In: Inge Stephan (Hg.): Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne. Köln 1994. p. 21-49.

³⁴⁷ Vgl. **Deleuze, Gilles**: Die Falte. Frankfurt/Main 2000; **Deleuze, Gilles u. Guattari, Félix** (1992)

³⁴⁸ KdT, p. 266

Selbstbefruchtung und Geburt, der Geschlechtsverkehr zwischen den verwesenden Körpern Gudruns und Edgars und die erektive Auferstehung von Edgars Glied entsprechen der Auffassung, dass die brutale Konstruktion eines deutschnationalen Geschlechts gegenüber dem minderen jüdischen Geschlecht³⁴⁹ nur durch einen Einbezug der Kategorie des (lebendigen) Geschlechts in die räumlich-zeitliche Erfassung der Geschichte aufgeklärt werden kann.

Zusammenfassend besteht Jelineks Erinnerungsverfahren darin, das jetzige Diskurssystem durch Auslassung seiner determinierenden Kategorie, der des Lebens, aus einer Position der "Differenz"³⁵⁰ zu kritisieren. Ihr Erinnerungsprojekt greift dabei die räumlich-zeitlichen und geschlechtlichen Imaginierungen auf, die sich im Bild der Faltenglättung, des gekerbten Containers und in der Wiederkehr der Toten ergeben.

3. Zersetzung des österreichischen Nationaldiskurs'

Die Kinder der Toten ist als Anklage der abendländischen Verdrängungskultur konzipiert, die am Beispiel Österreichs konkretisiert wird und damit politische Standpunkte verfiicht. Der Roman betreibt massive Kritik am nicht vollzogenen Umerziehungsprogramm³⁵¹ der ÖstereicherInnen und daran, dass die generative Verkettung des Faschismus mit der Gegenwart nicht unterbrochen wurde. Wenn die Untoten als Kindeskind oder als Revenants nationalsozialistischer Täter erscheinen, dann macht Jelinek ein Gespensterszenario auf, das bereits in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* vorgegeben war, wenn dort Österreich als Nekropolis gefasst wird, in der die untoten postfaschistischen Fossilien umgehen. Was Bachmann als "kultische Administration eines Totenreichs"³⁵² bezeichnet, nennt Jelinek eine gedächtnislose "Lagergemeinschaft".³⁵³

Haar erinnert immer an Jugend, die vorbei ist! Auch Herrn Eichmann, diesem Beamten, der den Menschen ans Eingeweckte gegangen ist, um es nie mehr erwachen zu lassen, ist wahrscheinlich das Haar ausgefallen, ohne daß er mit dem Riesenlager, das er mitsamt seinen Bürokollegen angelegt hatten, dann irgend-etwas hätte anfangen können. So leben wir in einer Lagergemeinschaft mit Körpern, Brillen, Zähnen, Koffern, Puppen, Plüschteddys von Fremden, ohne daß uns das etwas nützen oder schaden würde.³⁵⁴

³⁴⁹ KdT, p. 168

³⁵⁰ Barthes, Roland (1981) p. 17

³⁵¹ KdT, p. 473

³⁵² Bachmann, Malina: Malina. Farnfurt/Main 1980. p. 100.

³⁵³ KdT, p. 394

³⁵⁴ Ebd.

Die Erinnerung an den Holocaust durch den Anblick ausgerissener Haare "raubt keinem den Schlaf".³⁵⁵ Verunsichernder ist für die Menschen ihr eigener Alterungsprozess, ihr Haarausfall und ihre Hautfaltenbildung. Die Menschen können so in einer "Lagergemeinschaft" mit den konservierten, gesammelten Relikten aus den Konzentrationslagern leben, ohne dadurch tangiert zu werden, aber auch ohne daraus irgendeinen Vorteil zu beziehen.

Die Kritik am österreichischen Nationaldiskurs, dem die Verdrängung in die Grundfesten der Staatsgründung eingeschrieben ist, macht Jelinek beflissentlich an einer Zersetzung der österreichischen Nationalhymne, *Land der Berge, Land am Strome*,³⁵⁶ fest, die man als weiteren identitätsstiftenden Erinnerungstext im Roman werten kann. Bringt die Hymne in hohem Lob österreichische Natur, Land und Volk in mythischen Einklang, so setzt Jelinek alles daran, diesen Mythos zu karikieren: Die Gebirgslandschaft stiftet zwar einiges erzählerisches Pathos, aber nur, um die Steiermark als 'Platz des Unheimlichen'³⁵⁷ zu denunzieren. In den Falten der Berge lauert das "Menschenwachs"³⁵⁸ der verheimlichten und vertuschten Toten. Insbesondere die Hymnenstrophe "Hast seit frühen Ahnentagen / Hoher Sendung Last getragen"³⁵⁹ scheint Zielpunkt von Jelineks Kritik an Österreichs fehlender Vergangenheitsbewältigung. Aus Repräsentationszwecken ehre Österreich zwar viele "große Tote" wie "Karl Schubert, Franz Mozart, Otto Hayden, Fritz Eugen Letzter Hauch, Zita Zitter, Maria Theresiana" und die Gefallenen der beiden Weltkriege, aber eben nicht die "paar Millionen Zerquetschten"³⁶⁰ Opfer des Holocaust.

Wir bewahren soviel Überkommenes, sogar die Lipizzaner kommen herein, selbst die Geigen weinen, aber wir nicht, wir nicht, warum sollten unsere Toten nicht für die Touristen ein bisserl nachhallen dürfen? In einem Film? Vielleicht einem Musical? Fünfzig Jahre Laufzeit garantiert! Und wir in unseren feschen Aerobic-Dressen, die wir sie erwarten? Wir sind uns die *Geliebtesten* [...].³⁶¹

Mit der Polemik "wir sind uns die Geliebtesten" wird die besungene Heimatliebe des Refrains "vieligeliebtes Österreich" als narzisstische Eigenliebe attackiert. Wegen der Liebe des Eigenen, aber nicht des Anderen, kann deswegen ein Gedenken nur im Eventereignis des "konsumierbaren Kulturguts"³⁶² geleistet

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Der Text der Österreichischen Bundeshymne kann im Anhang der Arbeit nachgelesen werden.

³⁵⁷ Die Steiermark ist in der Literaturgeschichte ein Ort des Grauens. Sheridan Le Fanus Vampirnovelle *Carmilla*, aber auch noch die erste Fassung von Bram Stokers *Dracula* spielen in der Steiermark. Die autobiographischen Bezüge zur Steiermark können vernachlässigt werden: Die Autorin ist dort aufgrund der schwierigen Nachkriegslage zwar geboren, hat aber nie dort gelebt.

³⁵⁸ KdT, p. 103

³⁵⁹ Österreichische Nationalhymne ist im Anhang; "Ahnenn": KdT, p. 567

³⁶⁰ KdT, p. 7.

³⁶¹ p. 512-513 Hervorhebung durch M.M.

³⁶² **Pertz, Bertrand:** Die Rolle der KZ-Gedenkstätte Mauthausen in der österreichischen Erinnerungslandschaft. http://www.erinnern.at/e_bibliothek/gedenkstatten/539_Perz_Gedenkstatte_%20Mauthausen.pdf [10.10.2007] p.9

werden, das bestenfalls den Touristen im Hochglanzformat eine rechtschaffene Außenfassade zeigt. Die "Nachnahmepakete"³⁶³ werden nicht abgeholt, die "Last der Ahnen" wird eben nicht getragen oder wenn dann wie im Zitat nur in der Repräsentation des Schauspiels übertüncht: Die musikalische Erinnerung im Schauspiel liegt dem Opernland Österreich dabei tatsächlich. Fünf Jahre nach dem Romanerscheinen fand tatsächlich ein Konzert der Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Sir Simon Rattle im Steinbruch von Mauthausen statt:³⁶⁴

"Die Geigen weinen, aber wir nicht, wir nicht."

Schließlich wird aus dem Arbeitersymbol des Hammers, den der österreichische Wappenadler in seinen Klauen hält, und der in der Bundeshymne als "Land der Hämmer, zukunftsreich" besungen wird, bei Jelinek das Mordwerkzeug, welches das Land als eine Gesellschaft von Metzgern vorführt. Die Gedenkfeiern seien rein repräsentativen Zwecken gewidmet, das Land gehe zu 'versöhnlich' mit seinen Mord-Taten um und sei eigentlich ein "Land der Hämmerer", eine (Schnitzel klopfende?) "Großfleischerei", "zukunftsreich" nur deswegen, weil unbeirrt weiter Leben vernichtet werde:

Dieses Land ist ein guter Futterverwerter, es versöhnt sich jeden Tag aufs neue mit sich selbst. Denn es war Fleisch, das es, das Land der Hämmerer Zukunftsreich, geopfert hat, und auch heute muß es seine Kunden am Leben erhalten, die da kommen wollen, um wieder unter uns zu wohnen oder uns zumindest zu besuchen in unserer Großfleischerei, in der wir schon ganz andere mit unsren Zeitmessern dauerhaft bearbeitet haben.³⁶⁵

Wurde in der Vergangenheit "Fleisch" "geopfert", um die eigenen "Kunden", also die arischen Österreicher, "am Leben zu erhalten", d.h. lebendig zu halten oder in ihrer Identität zu stiften, wird in der Gegenwart diese Logik beibehalten. Der dringliche Vorwurf des Romans richtet sich dementsprechend gegen die Grundfeste der österreichischen Nation, die von einer christlichen Schuld- und Opferlogik durchdrungen, ihre Vergangenheit nur vergessen machen kann. Dieses passive Verharren in einer ominösen Unschuld, das sich im Konstruieren des Eigenen durch ein Abgrenzen des Anderen festsetzt, markiert der Roman aber als Gefahr für die Lebendigkeit der Gesellschaft. Das Trauma der Schuld wird eben durch diesen Prozess in den kulturellen und symbolischen Anderen verlegt und kann damit nicht anders als durch das Töten oder 'Abschieben' des körperlichen Anderen weggeschafft werden.

4. Totenrückkehr

³⁶³ KdT, p. 397

³⁶⁴ **Pertz, Bertrand:** Die Rolle der KZ-Gedenkstätte Mauthausen in der österreichischen Erinnerungslandschaft. [10.10.2007] p. 9.

³⁶⁵ KdT, p. 440

4.1. Umkehrung des Holocaust

Den "Wiederholungszwang"³⁶⁶ unaufgearbeiteter Traumata erzählt der Roman nun mit seiner Variante der Totenrückkehr. Die Rückkehr der Toten erscheint dabei je nach Sprecher-Instanz als wünschenswert, aber auch als Bedrohung, wie sie z.B. dem fiktiven Horror-Genre entspricht.

Die Totenrückkehr erscheint dann als *wünschenswert*, wenn das offizielle Gedenken des Holocaust als Verdrängungsprozess der traumatischen Vergangenheit kritisiert wird und sich die Erzählerinstanz vom Kontakt mit den Toten einen Zugang zur verdrängten Geschichte erhofft: Gedenkfeiern im Stile von heiteren Jubiläumsakten ("sprechen, singen, trinken und lachen"³⁶⁷) werden als Kontaktaufnahme mit der Vergangenheit beschrieben, die sich nicht nur durch ein Vergessen der tatsächlichen Gräueltaten kennzeichnet, sondern die ideologischen Relikte der faschistischen Vergangenheit nicht beseitigt. So seien die Toten "Maden im Speck der Lebenden"³⁶⁸ und die Lebenden "Entwürfe der Toten".³⁶⁹ Nachkommen nationalsozialistischer Vorfahren wie Jörg Haider könnten ihr rechtsextremes Gedankengut weiterhin verbreiten, weil der österreichische Staat und seine Menschen grundsätzlich nicht bereit seien, sich zum Töten am Holocaust zu bekennen. Der Holocaust könne auf diese Weise verleugnet und verdrängt werden und spiele eine Rolle, die *außerhalb* der Gesellschaft liege. Die Opfer der Shoah sind demnach "Die Dort Draußen", die in der kulturellen Erinnerung, schon aufgrund der tatsächlichen Schuld und der damit verbundenen Traumata, in den Bereich des Anderen, aber nie in den des Eigenen verschoben werden:

Meinung kann den Orden der Sprache verliehen bekommen, mit dem einem bestätigt wird, dass man zu der Totenschwärmerbrigade gehört hat, aber hier ist der geringste Zweifel zuhause, denn hier, unter den Geringsten meiner Brüder, glaubt man nicht, dass es Die Dort Draußen überhaupt noch gibt, und deshalb wird hier die Wahrheit über sie, über uns, auch nie geborgen werden, sie versteckt sich ja vor uns, daher kennen wir uns nicht. Die Dort Draußen sind zwar aus unserer Mitte verschwunden, aber es hat sie natürlich nie gegeben, deshalb können sie auch gar nicht verschwunden sein. Ob sich das Leben Jener günstigstenfalls unter der Erde abspielen könnte?³⁷⁰

Auch wenn die Holocaust-Opfer ursprünglich integrativer Teil der europäischen Gesellschaften waren, werden sie im Gedenken wiederum zum Anderen gemacht. Die Shoah-Opfer wurden so "gründlich"³⁷¹ vernichtet, – ein Verleugnen ihrer Anwesenheit fällt demnach leicht. Die Verborgenheit der Vergangenheit,

³⁶⁶ KdT, p. 189

³⁶⁷ KdT, p. 164

³⁶⁸ KdT, p. 40

³⁶⁹ KdT, p. 134

³⁷⁰ KdT, p. 415-416

³⁷¹ KdT, p. 163

d.h. die Rassenideologie wird demnach strukturell wiederholt, aber nicht aufgedeckt. Deswegen wünscht der Kommentar eine Konfrontation mit den Toten.

Die Wahrheit ist nichts Vergangenes. Wir wollen, daß sie wiedererweckt wird. Die brandigen Toten sollen bitte als neue Welle anrollen, nur hereinspaziert, halt jetzt wird's brenzlich!³⁷²

Einer der auffallendsten Begriffe ist der der "Wahrheit". Mit geradezu naivem Gestus wird die Auffassung vertreten, mit der Rückkehr der "brandigen Toten", also der Holocaustopfer, würde sich auch die "Wahrheit" über die Umstände des Massenmords einstellen. Dafür werden die materiellen Erinnerungsstücke, überspitzt formuliert die "ikonischen Superzeichen"³⁷³ des Holocaust, - die Brillen, Gebisse,³⁷⁴ die Koffer, das "Haargespinst",³⁷⁵ die Rampe,³⁷⁶ der Zug³⁷⁷ angeführt, allerdings um sie dem Rauch und der Asche, den eigentlichen Relikten der Menschen selbst, gegenüberzustellen. So betreibt der Roman eine phantastische Kehrtwende, wenn er direkt aus dem Akt der Verheimlichung der Morde, nämlich dem Verbrennen der Ermordeten, die Verschwundenen zurück in die Gegenwart kehren lassen will:

Wenn schon so viele verschwinden konnten, ohne daß aus den verbleibenden Menschen deren Alarmanlagen ihr Apportiergeheul hätten erschallen lassen [...], so könnten ja einige der Verschwundenen auch genauso gut wieder zurückkehren (ohne daß einer was merkt?) [...]³⁷⁸

In einem ironischen Umkehrschluss formuliert die Sprecherinstanz folglich die Idee, dass die Holocaustopfer so 'unbemerkt' zurückkehren könnten wie sie einst verschwunden waren. Dies ist natürlich ein satirischer Seitenhieb auf die vermeintliche Entschuldigung, die Vernichtungspolitik der Nazis sei klammheimlich und ohne Beteiligung der Zivilbevölkerung vonstattengegangen und "Die Dort Draußen" hätte es schlichtweg nicht gegeben. Jelinek baut diesen Seitenhieb mit allem Phantasma zum treibenden Element *ihrer* Horrorgeschichte aus:

Mit ihrem "Durchgang durchs Feuer" hätten die Toten nämlich "eine dauernde Kraft" erhalten, die für die Gegenwart eine Bedrohung darstelle und mit dieser dauernden Kraft, die also direkt aus der versuchten Verheimlichung des Massenmords, der Verbrennung der Körper in den Brennkammern der Vernichtungslager entstammt, möchte sich die Erzählinstanz verbinden. Es wird ein Sturm imaginiert, der die Erzählinstanz und ihre Anhänger an einen Ort katapultiert, an dem ein Gedenken, das allein repräsentativen Zwecken gelte, nicht mehr greife:

³⁷² KdT, p. 512

³⁷³ Ester Schapira zitiert nach: **Eke, Norbert Otto** (2006). p. 9

³⁷⁴ KdT, p. 105

³⁷⁵ KdT, p. 402

³⁷⁶ KdT, p. 196

³⁷⁷ KdT, p. 167, p. 646

³⁷⁸ KdT, p. 409

Wer immer all diese Hekakomben von Leuten vernichtet haben mag, er hat nicht bedacht, konnte vielleicht auch nicht wissen, daß sie mit ihrem Durchgang durchs Feuer eine dauernde Kraft erhalten würden, die jetzt mit uns, die wir noch da sind, zusammenwächst und uns, die wir uns hier brieflich an Sie wenden, in einem Wirbelsturm hinausreißt, wo uns keine Gedenkfeiern mehr finden werden, [...].³⁷⁹

In Ansätzen kann man an dieser Stelle also erkennen, wie aus der ironischen Kritik am kollektiven 'Zulassen' des Holocaust eine inversive Figur entwickelt wird, die den Roman in seiner Handlung antreibt, aber auch die Berechtigung des Schreibens über den Holocaust darstellt. Im Roman kehren die unbemerkt verschwundenen Holocaustopfer, z.B. über die untoten Figuren, in die Gegenwart zurück. Die dieser Umkehrung innewohnende "Kraft" des Feuers aus den Brennkammern wird zur energetischen Stimulanz der Rechtfertigung des Romans:

Menschen werden ihre eigenen Andenken, dafür müssen dann wir nicht an sie denken. Nicht wir werden in diese Andenkenöfen hineingetrieben und verschwinden, sondern es wird eine Herde Geduldiger, die alle ersticken mußten, aus den Öfen herausgetrieben; die Ventilation ist jetzt in Gang gesetzt, und es geht zügig voran, ich meine, der Zug geht direkt in uns hinein, ein Bote des Grußes, der entboten wurde, damit ich fünfzig Jahre später über so etwas schreiben kann. (Ein Film wäre, glaube ich, besser, auf seinen Raupenketten können die Toten rascher fortgeschafft werden.)³⁸⁰

Jelineks Sprache reizt dabei das Wortfeld 'An-denken' aus und sucht Aussagen in den Mehrdeutigkeiten: Sie schreibt nicht einfach nur von 'Öfen', aus denen nun die Opfer herausgetrieben werden, sondern von "Andenkenöfen" und bezieht sich dabei auf die Art des Gedenkens in der Gegenwart, das im touristisch-kultischen 'Mitnehmen' von vorgefertigten Erinnerungen an den Holocaust besteht: Als Andenken kann das Gedenken der Shoah im Besuch der KZ-Gedenkstätten erworben werden. Ihre Kritik beinhaltet den Vorwurf, dass das Andenken zu harmlos sei ("nicht wir werden in diese Andenkenöfen hineingetrieben und verschwinden, sondern ..."), weil es die Besucher nicht *angreife*, auch weil die Erfahrung der Vergangenheit nicht Teil ihrer Selbst würde. Die Shoah als Andenken bleibe damit selbstreferentiell ("Menschen werden ihre eigenen Andenken") und löse kein eigenes "Denken" aus. Diesem Misstrauen in die Leistung eines Besuchs der KZ-Gedenkstätten entsprechend, wird im Roman der Name Auschwitz, der den Inbegriff des Holocaust und das Gedenken daran repräsentiert, nicht 'ausgesprochen'. Das Symbol der Shoah wird in der Abkürzung "A."³⁸¹ auf Distanz gehalten. Der Roman benennt die heutige Lokalität als einen Austragungsort von Interessenskonflikten zwischen der katholischen Kirche und jüdischen Interessensvertretungen und erinnert an die Überlebenden, die mit ihrem Leid nicht zurechtkamen und Suizid begingen. Auschwitz ist:

³⁷⁹ KdT, p. 165

³⁸⁰ KdT, p. 148

³⁸¹ KdT, p. 455

[...] das Wort, das keiner mehr hören mag: DER ORT IN POLEN. Oh Gott, sofort ein Kloster hineinstopfen! Eine Kirche! Eine Kapelle! Ein Dom! Nonnen!! Schulen!! Spitäler! Noch mehr Nonnen!!! Rasch die Gottesmrder mit der Gottesmutter verdrängen! Was kam danach? Memento mori: Jean A. Sarah K., Primo L. Und außerdem Der pneumatische, schnaufende Mensch, vom TV erleuchtet [...]³⁸²

Den "Ort", an dem die Vernichtung stattfand, der nun ein touristischer Anziehungspunkt ist, kritisiert der Roman ausschließlich als "History-Disneyland."³⁸³ Der Begriff trägt der enormen Popularität, aber auch der eigentlichen Banalität des Ortes an sich Rechnung, denn erst die persönliche Auseinandersetzung mit der Shoah, nicht die Lokalität selbst kann ja ein Einsehen in die historische Schuld geben.

So verlegt Jelinek das Romangeschehen auch nicht an den Denkmal-Ort Auschwitz, sondern in die "Andenkenöfen". Damit entsteht die Forderung das Gedenken angriffslustig zu machen und in die Besucher hineinzuverlegen: "die Ventilation ist jetzt in Gang gesetzt, und es geht zügig voran, ich meine, der Zug geht direkt in uns hinein, ein Bote des Grußes, der entboten wurde, damit ich fünfzig Jahre später über so etwas schreiben kann." Mit dem Rauch als Relikt der Ermordeten, der seit den Verbrennungen Bestandteil der Luft ist, soll die Erinnerung beim Atmen eingesogen werden. Der Zug, die Ventilation und der Hinweis auf eine "zügige" Abfertigung sind Zeichen des sprachlichen Relikts des rationellen Massenmordens im Holocaust, Zeichen die Jelinek in körperliche Vereinigung überführt. Der Rauch geht in die Lungen, der 'Zug der Geschichte' führt direkt in die Nachgeborenen hinein. Darin sieht Jelinek einen "Gruß" aus der Vergangenheit, der sie in die Pflicht nimmt, über den Holocaust im Diskurs des Gedenkens zu schreiben.

4.2. Der Aufstieg der Toten

Als *Gefährdung* erscheint die Totenrückkehr, wenn die Toten als untote, unzufriedene, unerfassbare "Menschenmasse", als "Menschenmassiv"³⁸⁴ durch Wände, Wasseroberflächen oder den weichen Boden sintern und als das Andere in die drei untoten Hauptfiguren eindringen, um in die Gegenwart zurückzukehren. Es handelt sich dabei um die Toten der Shoah, der Roman nennt die Opfer der Euthanasieanstalt "Am Spiegelgrund" und die ermordeten Juden. Dieses Vorhaben scheint zunächst nach der Logik romantischer Schauer geschichten, aber auch postmoderner Horrorszenarien zu funktionieren, die das Einreißen der kulturellen Trennlinie zwischen Tod und Leben als größte Gefahr für die Kultur thematisieren:

³⁸² KdT, p. 632

³⁸³ KdT, p. 338, p. 105

³⁸⁴ KdT, p. 105

Diese Millionen in, hinter den Wänden dieses Zimmers, sie wollen die Studentin [Gudrun], die sich in die Mitte des Raumes zurückgezogen und verstört eine Sessellehne umklammert hat, wieder beseitigen, diesmal aber vielleicht so, daß sich nie wieder jemand an sie erinnern wird, und damit wäre sie endlich ihnen, den Schattenhaften, gleich!³⁸⁵

Während Edgar noch mit kräftigem Zug heraufklimmt, um abwärtszurollen, steigen gebeugte Leiber aus den Wolken hinab, um ihm zu begegnen, wir werden ja sehen, ob sie ihn einholen können. [...]keuchend ziehen sich Leiber an einer unsichtbaren Reißlinie bergauf, sie sind lang im Rauch gelegen und ganz schwarz geworden, ihre Konditionen sind nicht die besten. Es singen die Jünglinge im Muffelofen der Firma J.A. Topf & Söhne. Vielleicht sind sie gar keine würdigen Gegner für Edgar!³⁸⁶

Diese Logik eines Einreißens der Trennlinie zwischen Tod und Leben wird aber kalauernd zum Scheitern gebracht, wenn die Masse der Untoten auf keine lebenden Wirtsfiguren treffen. Erscheint in Spuk- und Gespenstergeschichten sowie im Horrorfilm die Angst vor dem Tode sowie die Bedrohung des Seelenverlusts als treibendes Spannungselement, so lässt Jelinek an dieser Stelle eine verblüffende Leerstelle. Wenn die Toten in ihrem Aufstieg zum Licht auf die Figuren Gudrun und Edgar treffen, dann finden sie kein Leben mit dem sie sich reanimieren könnten.

Die Toten wollen befreit sein, aber um ihr Leben wieder zurückzubekommen, müssen sie die Lebenden töten. Das wird eine Enttäuschung geben, wenn sie erst merken: Ihre beiden Befreier [...] leben ja auch nicht mehr! Zornig wie auf Wasser, das hochspritzt, schlagen die Gefangenen ihres Todes auf diese beiden Figuren ein, die ihnen da in die Höhle gekippt worden sind.³⁸⁷

So reißen die entblößten Shoah-Toten den beiden Untoten die Kleider vom Leib, um sich zu bedecken und wiederzuerwecken: Übersetzt in die Begrifflichkeiten von Jelineks Ästhetik der Untoten heißt das, sie suchen für ihre entblößte Form den Inhalt, eine Sprache für ihr Verschwundensein:

Unsre beiden Reisekameraden [Gudrun und Edgar], die losgelassen wurden, um ein einziges Mal nur ins Feuer und in das, was es hinterlassen hat [...] die beiden also stürzen ins Nichts der Verborgenheit, der Verhüllung, der Verdeckung und Verschleierung, die hier bei uns Wahrheit genannt wird; und die Unverborgenen, all diese ruhigen Menschen am Grunde des Tals, sie würfeln jetzt um ihre Beute und erhalten immerhin jeder noch ein paar Fetzen vom Gewand. Um jede Sporthose, um Gudruns Anorak, um Edgars Leiberl wird ein lautloses, wimmelndes Gerangel geführt.³⁸⁸

Da die Kleidungsstücke nicht ausreichen, müssen gleich mehrere Untote in eine Hose fahren. Die Masse der Vergessenen kämpft "schließlich um Sichtbarkeit, diese Verlorenen, da alles um sie herum nur so strotzt vor äußerster Unverborgenheit."³⁸⁹ Das Projekt des Aufstiegs der Toten mit Hilfe der Attribute der Lebenden wird aber schließlich ganz fallengelassen. Am Höhleneingang erscheint zwar wie in Platons Höhlengleichnis ein gleißendes Licht, aber es birgt

³⁸⁵ KdT, p. 164

³⁸⁶ KdT, p. 127

³⁸⁷ KdT, p. 456

³⁸⁸ KdT, p. 462

³⁸⁹ Ebd.

nicht die Wahrheit, und damit die rechtliche Sühnung der NS-Verbrechen, denn es ist bereits zu viel Zeit vergangen und Täter wie Opfer sind gestorben. Am Höhleneingang scheint bereits das Fernsehen selbst, das zum Produzenten und Abnehmer seiner Wahrheit geworden ist. Eine extrapositionierte Instanz der Wahrheitsfindung wird somit verabschiedet und die gesamte Romanerzählung kippt in eine TV-Wiederauferstehungsshow im 'Wetten dass...'-Format. So sammeln sich in der Pension "Alpenrose", dem 'Ort' der Verdrängungsneurose bzw. 'Alpenneurose', die Untoten, um der TV-Show beizuwohnen. Aber auch dieser Plan wird vereitelt, wenn der Fernsehempfang, also der Empfang einer höheren Botschaft, ganz im Sinne der Ästhetik der Untoten, durch einen "Kurzschluss"³⁹⁰ gestört wird. Nichts ist aufgeklärt, wenn die Mure abgeht und die Schlammlawine alles begräbt: Das müssen die "Bergführer", die Wissenschaftler machen, nicht die Kunst.

An den kritischen Punkt der Logik der Spukgeschichte, der angstbeladenen Begegnung zwischen Leben und Tod, setzt Jelinek also eine Leerstelle, in der sie den romaneigenen Wunsch nach einer inversiven, energetischen und angriffsbereiten Erinnerung der Toten setzt. Dieses Verfahren erinnert stark an Jelinek und Schaerfs Umsetzung einer eigenen Mesusa: Dort wurde an den heiligen Text des *Sch'ma Jisrael*, Jelineks eigene Totenbeschwörung gesetzt. In ihrem Erinnerungsprojekt setzt sie nun an die Stelle der spannungsreichen Begegnung zwischen Toten und Lebenden, die spannungsarme Begegnung von Untoten mit Untoten. Die Kategorie des Lebens und die Technik der figuralen Verlebendigung, welche das abendländische Paradigma literarischer Fiktion bestimmen, werden somit von der Autorin ironisiert.

5. Die Kinder der Toten – generative Erinnerung

*Tonne von Asche sind da angehäuelt – das waren doch auch alles Leute, schwankende Schatten von Schwestern und Brüdern, oh je, alles keine Christen!, welche jetzt ihre ungeborenen Enkel suchen gehn [...]*³⁹¹

Die Kinder der Toten ist ein Erinnerungsprojekt, das versucht, das Gedenken als generative Verantwortung zu erfassen. Die Ermahnung des *Sch'ma Jisrael*, die Kunde vom Bund mit Gott an die Kinder und Kindeskinde zu überliefern, wird somit in das romaneigene Konzept übertragen. Die ermordeten Shoah-Opfer jedenfalls konnten keine Nachfahren, keine Kinder mehr in die Welt setzen. Das Leid der nachfaschistischen Gesellschaft rührt von diesem Verlust her, aus dem

³⁹⁰ KdT, p. 595

³⁹¹ KdT, p. 229

spurlosen Verschwinden seiner ehemaligen Bürger. Insofern kehren die ermordeten Großeltern wieder ("oh weh, alles keine Christen!") um ihre "ungeborenen Enkel" zu suchen: Sie wollen doch ihre Erinnerung weitergeben. Die TäterInnen dagegen sind am Leben geblieben und ihre Kinder und Enkel bilden heute den Kern der österreichischen sowie der deutschen Gesellschaft. Wie ich bereits im ersten Kapitel angedeutet habe, stehen Jelineks untote 'Kinder' der Toten nicht nur in der generativen Nachfolge der NS-Opfer, sondern auch der NS-Täter. Wird die große Masse der Untoten im Roman, mit den jüdischen Opfern der Shoah und den Euthanasieopfern, v.a. mit jenen, die in der Wiener Psychiatrie und Euthanasieanstalt "Am Spiegelgrund"³⁹² ermordet wurden, konnotiert, so werden gerade die drei Hauptfiguren und ihre Vervielfältigungen in direkter generativer Verbindung zur NS-Täterschaft beschrieben. Über die drei Hauptfiguren und die Diskurse, die ihre Sprachflächen aufscheinen lassen, werden demnach Erinnerungen an den familiären Fortbestand faschistischer Gesinnung und Gewalt in die Textur des Romans eingeschrieben. So ist der Großvater der Figur Gudrun Bichler an der Organisation des nationalsozialistischen Massenmordens beteiligt gewesen.³⁹³ Die Figur Edgar Gstranz erscheint als deutschnationalistische Führergestalt und die Figur Karin Frenzel ist mit dem Diskurs des Antisemitismus assoziiert, wie ich es im zweiten Kapitel in den Ausführungen zu den Vampirinnen ausgeführt habe. Wenn zu den Untoten noch ein kleiner Junge dazustößt, nennt die Romanerinnerung alle Generationen: Die Figur Karin, ihre Mutter, der Förster und die Rentner gehören zur Täter- oder zur unmittelbaren Nachkriegsgeneration. Edgar und Gudrun bilden die nachgeborene Jugend, der kleine Junge die Enkelgeneration. Sie sind Kinder, die durch ihre Familien und deren Erinnerungspraktiken geformt werden.

5.1. Die Sprachfläche "Gstranz"



Abb. 5 Karl Schranz nach seinem Ausschluss von den olympischen Winterspielen in Sapporo, Wien Heldenplatz, 8.2.1972

behinderte Kinder und Jugendliche, viele zwangssterilisiert oder nach Schloß Hart- werden. Nach Kriegsende wurden an den ge Arzt, Dr. Heinrich Gross, wurde erst urteilt. Die Kindergehirne wurden 2002 denkstätte "Am

Die Figur Edgar Gstranz lässt sich nicht auf eine Deutung festlegen,³⁹⁴ sondern sie ist eher eine Sprachfläche für den österreichischen Nationaldiskurs und die Idee der männlichen Auferstehung in der faschistischen Ideologie. Die Figur Edgar Gstranz taucht vielmehr als eine Vielzahl verschiedener Fragmentfiguren auf: Gstranz ist ein durch einen selbstverursachten Autounfall gestorbener Skifahrer der B-Nationalmannschaft, mit dementsprechend zerschlagenem und aus Ersatzteilen zusammengeflicktem Körper, ein Verkäufer in einem Sportgeschäft, ein kotverschmierter Gastoter mit Dauererektion, Gudruns Sex-Partner, als verwesende Christus-Adaption ein "blonder Gott"³⁹⁵ und ein deutschnationaler Redner vor den Massen.

Der Name "Gstranz" gibt Aufschluss über Jelineks Figurenkonzeption: Der Name ist eine Verschmelzung der Familiennamen zweier österreichischer Skifahrerlegenden, den Skiweltmeistern Bernie Gstrein und Karl Schranz.³⁹⁶ Der Autounfall der Romanfigur spielt auf den Autounfall des Skirennfahrers Rudi Nierlich an, der 1991 ums Leben kam.

Karl Schranz nimmt durch seinen Ausschluss von den Olympischen Winterspielen 1972 einen sicheren Platz in der österreichischen Geschichtsschreibung ein. Wegen des damaligen Amateurparagraphen als Profi disqualifiziert, kehrte der Abfahrtenkönig sieglos in seine Heimat zurück, was ein kollektives Trauma österreichischer Opferlegendenbildung auslöste. Sein Empfang auf dem Wiener Heldenplatz wird in der Geschichtsschreibung als *das* massenhysterische Ereignis in Österreich nach Hitlers Einmarsch von 1938 gewertet. Jelinek bezieht sich in der Figur Edgar Gstranz auf die nationale Übercodierung des Skisports in Österreich und überspitzt durch die Verweise auf eine extreme deutschnationale Führergestalt die Vermischungen von Sport, Tourismus und Politik: Gerade an den Diskursen des Sports und des Tourismus, für die der 'Produktname'

³⁹⁴ Vgl. die Deutung der Figur Gstranz als Faschismus-Repräsentation bei: **Janz, Marlies** (1997).

³⁹⁵ KdT, p. 167

³⁹⁶ KdT, p. 582: "Herr Schranz"; Beide Skifahrer, Karl Schranz und Bernie Gstrein sind heute marktleitende Tourismusmanager und betreiben mit ihren Familien gewinnbringende Skiressorts: Karl Schranz hat Vladimir Putin den 'kurzen Schwung' beigebracht und ist derzeit maßgeblich beim Aufbau des Wintersportgebiets für die Olympischen Spiele 2014 im russischen Sotschi beteiligt. In Österreich trägt der Ski-Sport mit seinen herausragenden Leistungen erheblich zur nationalen Identität bei.

"Gstranz" steht, führt der Roman seine Kritik der Lüge der prädisponierten Unschuld fort.³⁹⁷

³⁹⁷Erwin Ringel zur 'psychischen Verfassung der ÖsterreicherInnen' am Bsp. 'Anschluss' und 'Ausschluss': Vgl. http://www.mediathek.at/galerien_1/wissenschaft_und_kunst_1/Wissenschaft_und_Kunst_2/Erwin_Ringel.htm [3.3.2004]

5.2. Die Sprachfläche "Frenzel"

*[...] und Buchstaben kriechen auf mich zu. Das Haus der Sprache ist mir leider zusammengekracht. Die Sprache ist ja auch gleichzeitig schwungvoll und produktiv wie verhüllend, ähnlich dem Feuer, das diesen Schädel ausgespien hat, den Frau Frenzel da jetzt herumträgt: Ein großes J in altdeutscher Schrift ist eingraviert, seine Gattungsbezeichnung, weiter braucht er nichts, dies ist ein Unterrichtsgegenstand [...]*³⁹⁸

Warum trägt die Figur Karin Frenzel einen als 'jüdisch' klassifizierten Totenschädel mit sich herum? Warum ist der Ich-Erzählinstanz ausgerechnet bei diesem Anblick "das Haus der Sprache"³⁹⁹ "zusammengekracht"? Mit den nun folgenden Ausführungen möchte ich meine Annäherungen an das Erinnerungskonzept im Roman abschließen und auf einen der offensichtlichsten und erbittertsten Angriffe hinweisen, die Jelinek in ihrem Werk unternimmt. Es geht um die 'sperrigen Überreste' des Faschismus, wie sie am Namen der Figur Karin Frenzel festgemacht werden, und mit denen der Roman seine LeserInnen der akuten Verdrängung beschuldigt. Die Sprachfläche 'Frenzel' in *Die Kinder der Toten* ist als Warnschuss für Jelineks Hauptklientel, die GermanistInnen konzipiert.

Die Untote könnte man zunächst als werkinternen 'gealterten' Wiedergang von Erika Kohut aus dem Roman *Die Klavierspielerin* auffassen: eine in ihrem Begehren 'eingefaltete' Frau, mittlerweile in ihrer Menopause, die sich noch im Untotsein von ihrer Mutter drangsalieren lässt. Wird das sadomasochistische Begehren der Figur Erika durch ihren Namen 'Kohut', eine Referenz auf den Psychoanalytiker Heinz Kohut, der für seine Forschung an narzisstischen Störungen bekannt ist, vorangetrieben und in der Sprachfläche 'Kohut' die psychoanalytische Narzissmusforschung ironisiert, so wechselt mit dem Namen 'Frenzel' der diskursive Hintergrund:

Die Sprachfläche 'Frenzel' ist, wie im zweiten Kapitel gezeigt, mit dem Antisemitismus konnotiert, wenn am Schauspiel des sich verjüngenden wieder blutenden Körpers der Figur Karin, das diskursive Feld der rassistisch reinen Gesellschaft und ihrer Ausgrenzung des Anderen z.B. im Ritualmord erzählt wird. Im obigen Zitat trägt eine Karin-Vervielfältigung gar einen als jüdisch klassifizierten Schädel mit einem eingravierten, altdeutschen "J" in ihren Händen. Wenn der 'Wir-Kommentar' die Figur beschreibt, freut er sich über die "Berufung" der

³⁹⁸ KdT, p. 340

³⁹⁹ "Haus der Sprache", klarerweise Zitat-Anspielung auf **Heidegger, Martin**: Über den Humanismus. Frankfurt/Main 1949.

Autorinstanz "zur Dramatikerin".⁴⁰⁰ Zu Karins Mann, Herrn Frenzel, heißt es bitter, aber durchaus im Stile bürgerlicher Zeitungsrätsel:

Dieser Herr Frenzel. Ein Referent, der auf nichts als sich verwies und wie eine Zitadelle den Hafen seiner Frau besetzt hielt, damit sie nur ja nicht ausfahren konnte. Jeder Hinweis auf ihn schmerzt. Wer seine Mutter nicht leugnet und auch auf seinem Namen nicht besteht, der hat hier einen schönen Fernblick auf die Schneealpe zu erwarten, der blitzend mit den Augengläsern spielen darf, er wird sie schon nicht zerkratzen. Und genau ein solcher Mensch hat sich genügend früh auf seine Hinterbeine gestellt, damit man sein Geschlecht einmal sehen kann.⁴⁰¹

Das Rätsel umfasst eine der derbsten Attacken des Romans gegen seine LeserInnen, denn es gibt nicht nur darüber Auskunft, dass der Name 'Frenzel' Verweischarakter hat, sondern es beschimpft diejenigen, die den Namen 'Frenzel' nicht aufdecken wollen, als heuchlerisch und geschichtsverdrängend: Wer "seine Mutter nicht leugnet", also ehrt, "seinen Namen" aber "verleugnet", also seine Herkunft heuchlerisch vertuscht, der verleugnet die Herkunft des Namens Frenzel, auf den "jeder Hinweis" schmerze. Wer den Namen nicht sehen wolle, wähle lieber "den schönen Fernblick auf die Schneealpe" und fände im erhabenen Weitblick auf das Naturschauspiel Ablenkung. Diejenigen aber, deren Aufgabe es wäre, den Namen aufzuklären, sind die LiteraturwissenschaftlerInnen. Der böseste Vorwurf liegt nun in der vagen Ineinssetzung von Herrn Frenzel mit den LeserInnen, die den Namen verheimlichen: Genau solch ein Mensch, also einer der seinen eigenen Namen heuchlerisch vertuschte, "hat sich genügend früh auf seine Hinterbeine gestellt, damit man sein Geschlecht einmal sehen kann." Herr Frenzel war also nicht schlimmer, aber auch nicht besser als diejenigen Philologen, die das Rätsel nicht sehen möchten und bequem über die polemisch-kantigen Seiten in *Die Kinder der Toten* hinwegschauen. Das Rätsel benennt dieses Verhalten einigermaßen obszön als 'Geschlechtzeigen', eine Variante ungeniertester Selbsterniedrigung, die jedoch gleichzeitig eine intensive Herrschaftsgeste ist: Derjenige, der das entblößte Geschlecht erblickt, ist entehrt – und nicht anders herum. Insofern ist die Anklage sehr deutlich: Das Verhalten, das im vermeintlich passiven Hinwegschaun über die scharfen Bergspitzen besteht, wird als aktive Handlung verurteilt, die sich der Macht unterwirft, um sie im selben Moment mit Gewalt 'auszuteilen'. Das Rätsel wurde peinlicherweise in der Romanforschung bislang nicht erwähnt, geschweige denn geklärt: – Der Vorwurf sitzt. Er ist schwerwiegend.

Es geht um das Philologenehepaar Herbert A. († 1995) und Elisabeth Frenzel, Verfasser bekannter und gern zitierter Nachschlagewerke wie *Daten deutscher Dichtung* oder *Stoffe der Weltliteratur*, erschienen 1953 und 1962. Bis heute

⁴⁰⁰ KdT, p. 78

⁴⁰¹ Ebd.

werden Frenzels Werke immer wieder neu aufgelegt, das Motivinteresse der Literatur- und Kulturwissenschaft findet keinen Abbruch. *Daten deutscher Dichtung* ist bereits in der 34. Auflage über eine halbe Million Mal gedruckt und gleicht, wie Jörg Drews 2004 schreibt, einer "Lizenz zum Gelddrucken".⁴⁰² Es ist ein scheinbar harmloses, neutrales, konservatives, philologisches Betätigungsfeld. Jörg Drews attackiert dennoch die 'selektive' Vernachlässigung innovativer Literatur in *Daten deutscher Dichtung* und ruft: "Jetzt langt's!"⁴⁰³

Ungern zitiert wird allerdings Elisabeth Frenzels theaterwissenschaftliche Veröffentlichung von 1940, die als faschistisches Fossil in den Bibliotheken zur Ausleihe bereitliegt und ebenfalls motivgeschichtlich verfährt: *Die Gestalt des Juden auf der neueren deutschen Bühne*.⁴⁰⁴ Es handelt sich um Frenzels antisemitische Doktorarbeit, mit der sie sich an der Berliner Friedrich-Wilhelm Universität, heute Humboldt-Universität zu Berlin, promovierte – und profilierte. Deziertes Anliegen der Arbeit ist es, unter Anwendung der durch Hans F.-K. Günther⁴⁰⁵ vertretenen "Rassenlehre"⁴⁰⁶ von 1930 zu zeigen, dass und wie 'die Juden' in der Neuzeit auf deutschen Bühnen ausgegrenzt und verspottet wurden, um daraus Handlungsanleitungen für das Theater des Dritten Reichs geben zu können. Frenzel erklärt in ihrer Arbeit den Antisemitismus als ursprünglich 'deutsches' Anliegen, das nicht an "die politische Tagesnotwendigkeit gebunden"⁴⁰⁷ sei, was durch die dramatische Figur des Juden bewiesen werde. Durch "die Judengesetzgebung des Dritten Reiches" verlöre "die Existenz des Juden im öffentlichen Leben Deutschlands" zwar immer mehr an Bedeutung, durch "die internationale Macht des Judentums als Kampfgegner" sei die karikierende und diffamierende Darstellung 'des Juden' auf der Bühne aber immer noch aktuell: "und sofern ein großes außenpolitisches oder ein zeitloses weltanschauliches Drama in Deutschland entstünde, käme ihm ['dem Juden'] darin eine Hauptrolle zu."⁴⁰⁸ Frenzels Arbeit ist demnach durchdrungen vom Glauben an ein arisches, deutsches Weltreich und von der Hetze gegen das Judentum. In anbiederischer Manier hält sie ihre eigenen antisemitischen Vorurteile nicht zurück. Die Arbeit, mit der Elisabeth Frenzel die Doktorwürde erhalten hat, schließt mit einer die sogenannte wissenschaftliche Untersuchung längst überschreitenden Affirmation

⁴⁰² **Drews, Jörg:** "Daten deutscher Dichtung". Alas, poor Arno! In: Li[li:]. Zeitung der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft an der Universität Bielefeld. <http://www.uni-bielefeld.de/lili/organisationen/zeitung/6ddd.html> [4.3.2008]

⁴⁰³ Ebd. Drews weist eine 'Selektion' des Werkes von Arno Schmidt nach.

⁴⁰⁴ **Frenzel, Elisabeth:** *Die Gestalt des Juden auf der neueren deutschen Bühne*. Berlin 1940.

⁴⁰⁵ Vgl. **Günther, Hans Friedrich Karl:** *Die Rassenkunde des jüdischen Volkes*. 1930 oder Ders.: *Volk und Staat in ihrer Stellung zur Vererbung und Auslese*. 1933.

⁴⁰⁶ **Frenzel, Elisabeth:** *Die Gestalt des Juden auf der neueren deutschen Bühne*. Berlin 1940. p. 7

⁴⁰⁷ A.a.O. p. 7

⁴⁰⁸ alle Zitate aus: a.a.O. p. 259, Hervorhebung durch M.M.

der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik. So stellt es Frenzel geradezu als politisches Versäumnis dar, wenn durch "falsch verstandene Humanität" die Juden assimiliert und integriert worden waren, und wünscht die physische Entfernung der realen Juden aus dem öffentlichen Leben des "verjudeten Staates".⁴⁰⁹

Mit der Vernichtung aller sittlichen Werte, mit der anmaßenden Arroganz, mit dem hypertrophen Machtbewußtsein der letzten zwei Dezennien war das Schicksal der Juden in Deutschland vor der historischen Gerechtigkeit entschieden. Sie mußten stürzen. Was in den viel gefährlicheren Jahren des Aufbaus der jüdischen Macht aus Blindheit und falsch verstandener Humanität gebilligt und übersehen worden war, das ließ jetzt, wo die Maske des Unterdrückten fiel, die machtlos gewordenen Förderer dieser Entwicklung erschauern.

Nicht eine Politik im alten Sinne, eine Politik auf kurze Sicht, die etwa aus Gründen der Staatsräson gegen die Juden vorgegangen wäre, um, wenn die Gefahr vorüber schien, die Maßregeln wieder aufzuheben. Solche Kritik war seit der Zeit Friedrichs und Josefs, ja man könnte sagen, seit dem späten Mittelalter gegenüber der Judenfrage in stetem Nachgeben gewesen. Sondern eine Politik, die zugleich eine andere Weltanschauung war, eine Politik, die nicht nur die Herzen, sondern auch die Geister in völlig neue Bahnen lenkte.⁴¹⁰

Gewidmet hat Frenzel die Doktorarbeit ihrem Mann Herbert A. Frenzel, dem sie für die Erweiterung ihres "wissenschaftlichen Interesses durch Hinweis auf die aktuellen kulturpolitischen Fragen"⁴¹¹ dankt. Elisabeth Frenzel war nie NSDAP-Mitglied. Gleichwohl war sie in der Reichsleitung Rosenberg angestellt, eine Institution zum Zwecke des Kunstraubs in den besetzten Gebieten, und arbeitete weiterhin an der Beschaffung von Material über jüdische Künstler. Ihre Arbeit an einem Lexikon zu "Juden im Theater und Film", das der besseren Erfassung jüdischer Autoren zugearbeitet hätte, wurde wegen des Kriegsendes nicht mehr gedruckt. Herbert A. Frenzel dagegen war Mitglied der NSDAP, Schriftleiter der Zeitschrift *Der Angriff* und Referent im Reichspropagandaministerium. In der BRD wurde das Ehepaar nahtlos in den literaturwissenschaftlichen Betrieb übernommen. Elisabeth Frenzel konnte in den 1950er Jahren neben ihren eigenen Veröffentlichungen literaturgeschichtliche Beiträge im Großen Brockhaus und im Goethe-Handbuch veröffentlichen. Die Frenzels waren zwar nicht Teil des universitären Betriebs, aber dennoch eingebunden in Institutionen als wissenschaftliche Schriftsteller tätig. Er war Schriftleiter der Deutschen Gesellschaft für Theaterwissenschaften, sie ist u.a. Mitglied der Akademie für Wissenschaften in Göttingen und der Goethesellschaft in Weimar. 1997 erhielt Elisabeth Frenzel das Bundesverdienstkreuz am Bande.⁴¹²

⁴⁰⁹ A.a.O. p. 251

⁴¹⁰ A.a.O. p. 250-251

⁴¹¹ A.a.O. p. 9

⁴¹² **König, Christoph (Hg.):** Internationales Germanistenlexikon. Berlin, New York. 2003. p. 519

Im Roman wird somit durch den Namen 'Frenzel' exemplarisch auf eine weitere Domäne verwiesen, die den Diskurs historischer Unschuldigkeit für sich gepachtet hat: die Germanistik, die Wissenschaft von der deutschen Literatur. Jelinek belegt die weibliche Untote Karin mit dem Nachnamen des Ehepaars Frenzel, wobei die untote Sprachfläche des Antisemitismus, in welche die Figur eingespannt ist, mit dem Namen verbunden wird. Die Figur Karin ist aber nicht mit den biographischen Umständen der Elisabeth Frenzel konnotiert. Tatsächlich tritt im Roman ein untotes Rentnerehepaar auf, das in den Zwängen seiner eigenen nationalsozialistischen Vergangenheit alleingelassen keinen anderen Ausweg mehr sieht, als sich durch Stromschlag zu "elektrokutieren".⁴¹³ Die beiden alten Leute bringen sich im eigenen Ehebett um, die Mänaden-vampirinnen Gudrun und Karin fressen die toten Rentner auf.

5.3. Die 'Kleider' der Germanistik

*Ich mache keine Aussage über sie, die Propheten des Dritten Reichs, sondern über DAS UM SIE: ihre Kleider, ihre Jeans und Jaquetts.*⁴¹⁴

Der Roman lenkt seinen Blick somit nicht auf die 'großen' Täter des Faschismus, deren Namen er nicht erwähnt oder sogleich parodiert.⁴¹⁵ Jelinek spricht von den Tätern, deren Leumund trotz faschistischer, antisemitischer Vergangenheit nicht einmal angetastet wurde, die aber doch mit ihrer Schuld alterten und mit ihr allein blieben. Sie spricht von ihren LeserInnen, die in generativer Nachfolge einer Wissenschaft stehen, die wenig tat, ihre Altlasten aufzuarbeiten. Peter Rühmkorfs Ambitionen etwa, als Philologe zu promovieren, wurden 1956 von dem ehemaligen SA-Mann und Germanistikprofessor Hans Pyritz zerstört, denn er ließ Rühmkorf kurzer Hand exmatrikulieren, als dieser seine NS-Vergangenheit publik machte.⁴¹⁶

Mittlerweile lassen sich die historischen Erblasten der GermanistInnen im *Internationalen Germanistenlexikon* nachlesen, das 2003 veröffentlicht wurde, eine *Bewertung* der nationalsozialistischen Vergangenheit kann dort aber nicht stattfinden. Die Frenzels waren zwar nicht als Philologen im universitären Bereich tätig, dafür umso schlimmer im Reichspropagandaministerium sowie in der BRD in den genannten Institutionen. Mit ihren Nachschlagewerken, die Korrektheit und Vollständigkeit suggerieren, liefern sie 'Daten' (biographische Angaben zu den Autoren und Werken, Kurzinhaltsangaben und Einordnung in die literarische Gattung), die bis heute als Kanonwissen in Universitätsprüfungen abgefragt

⁴¹³ KdT, p. 358

⁴¹⁴ KdT, p. 197

⁴¹⁵ Z.B. KdT, p. 480: "Heinzi Hitler, Bubi Kaltenbrunner, "Hallodri" Eigruber".

⁴¹⁶ Vgl. **Rühmkorf, Peter**: Die Jahre, die Ihr kennt. Reinbek bei Hamburg 1986. p. 78

werden. Damit haben sie einen großen Einfluss auf die Bewertung deutschsprachiger Literatur.

Die Frenzels haben sich in ihren Nachkriegs-Veröffentlichungen nicht wieder politisch positioniert, ihre Werke sind unantastbar neutral. Ist die Motivgeschichte also ein Symptom, welches mit dem Konstruieren von Identitäten durch ein Kategorisieren von phantasmatischen Fiktionen einhergeht? Liegt darin die generative Schuld einer Fortführung desjenigen Geistes, der sich stets einem politischen System zu beugen versteht? Wenn im Roman die Sprachfläche 'Frenzel' aufscheint, schiebt Jelinek den LiteraturwissenschaftlerInnen einen bösen Signifikanten unter ihr "Bürzel",⁴¹⁷ dessen Forderung es ist, die Germanistik als machtstabilisierenden Faktor zu begreifen und zu erforschen: *Daten deutscher Dichtung* gehören mit Jörg Drews "gründlich überarbeitet",⁴¹⁸ v.a. aber überdacht. Es erübrigt sich beinahe zu erwähnen, dass in der aktuellen Ausgabe von *Daten deutscher Dichtung* sämtliche biographische Daten zu Elfriede Jelinek falsch sind.⁴¹⁹ Jelinek ist nicht 1942, sondern 1946 geboren und keineswegs 1966 nach München gezogen. Sie lebt seit ihrer Heirat 1974 in München und Wien. 1966 studierte die Schriftstellerin in Wien. Die Beschreibung von *Die Kinder der Toten* ist vollkommen belanglos, da zehn Zeilen lang, die harte Attacke wird natürlich übergangen: Was zählt, ist die Kategorisierung des Romans als "Assoziationssuade", eine wertende Wortschöpfung aus Iris Radichs Romanrezension,⁴²⁰ und als "Moralsatire"⁴²¹: "eine Gattungsbezeichnung", ein "Unterrichtsgegenstand".⁴²² Dass dabei die feuilletonistische Bewertung als "Assoziationssuade" nicht als Zitat gekennzeichnet erscheint, verrät, dass hier die wissenschaftliche Begegnung mit Literatur unterlaufen wird. In einer Literaturgeschichte einen Roman als 'Redeschwall' zu bezeichnen, führt zu einer Institutionalisierung der Polemik und leistet keine Vernetzung des Romans im literaturhistorischen Gattungskontext.

⁴¹⁷ Jelinek, Elfriede: Sinn egal. Körper zwecklos. (2002) p. 9

⁴¹⁸ Drews, Jörg: "Daten deutscher Dichtung". Alas, poor Arno! [4.3.2008]

⁴¹⁹ Frenzel, Herbert A. u. Elisabeth: Daten deutscher Dichtung. Bd2. München 2004. p. 818

⁴²⁰ Vgl. das entsprechende Zitat im ersten Kapitel dieser Magisterarbeit von: Radisch, Iris: Maxima Moralia. In: DIE ZEIT Nr. 38 vom 15.9.1995.

⁴²¹ Frenzel, Herbert A. u. Elisabeth: Daten deutscher Dichtung. Bd2. München 2004. p. 832

⁴²² Beide Zitate aus KdT, p. 340

V. Ausblick – Schluss

*Was bewegt mich, an ein Ende, das so weit schon zurückliegt, immer noch etwas anstückeln zu wollen, damit ich es wenigstens mit den Fingerspitzen, erreichen kann? Wer will sich dieses Kleid noch anziehen? Viele wollen es, aber dann paßt es ihnen nicht. Ich habe den Saum vielleicht wirklich etwas zu lang gemacht. Keiner ist so groß, daß er in dieses Kleid passen würde. Diesen Schuh, der da, blutig, liegt, soll sich dann auch gefälligst ein anderer anziehen!*⁴²³

In seinem Aufsatz *Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten*⁴²⁴ versucht Hartmut Böhme eine Annäherung an die Erinnerungskultur der heutigen Medien-gesellschaft. Ähnlich wie Jelinek stellt er dem Tod des Einzelnen den Massentod gegenüber, wenn er die ausschweifende Erinnerungskultur der Gegenwart kulturhistorisch erkundet. Auch Böhme bezieht seine Gegenwartsanalysen auf den Holocaust, den er als "Barriere"⁴²⁵ bezeichnet, die sich in die Darstellungs- und Ausdruckweisen der Künste eingeschrieben hat. Seine Beobachtung ist, dass die jetzige westliche Medien-Gesellschaft sich ausgerechnet aus der Erfahrung des Holocaust heraus in einem regelrechten Konservierungshoch befindet: Gerade durch die Digitalisierung und die derzeitigen Sende- und Empfangsmöglichkeiten von Daten im Internet und im Mobilfunk steigen zwar die Praktiken des Erinnerns und Speicherns, der Spam, der Trash, die Vermüllung durch Überkommunikation nehmen jedoch gleichzeitig zu.

Kernpunkt seiner Fragestellung ist, was kulturgeschichtlich dazu führte, dass die derzeitige Gesellschaft sich in einem Zustand "paradoxen"⁴²⁶ Erinnerns befindet: Einerseits betreibt die gegenwärtige Gesellschaft nach Böhme im historischen Vergleich einen "beispiellosen Kult des Festhaltens und Magazinierens",⁴²⁷ andererseits vernichtet sie durch das Diktum der totalen Repräsentierfähigkeit im technischen wie im inhaltlichen Sinne und durch das Befriedigen der Schaulust realexistierende Bereiche der Selbsterfahrung und -erzeugung wie Mitgefühl, Schmerz und Liebe,⁴²⁸ erzeugt also aus einer Überfülle heraus eine Leere.⁴²⁹

Interessant scheint mir seine Fragestellung nach der Leere und nach der gleichzeitigen Überfülle in den gegenwärtigen Erinnerungsprozessen, da ich meine, dass Jelineks Roman sich im Fahrwasser dieses Diskurses platziert. Jelinek bietet Collagen aus einem Zuviel an Sprachspielereien, Überreizungen von semantischen Ambiguitäten, von phonetischen Überlagerungen und assoziativen

⁴²³ KdT, p. 662

⁴²⁴ **Böhme, Hartmut:** Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten. (2000) In: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/pdf/Wettstreiten.pdf> [14.1.2008]

⁴²⁵ A.a.O. p. 4

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Vgl. **Žižek, Slavoj:** Die Pest der Phantasmen: Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien. Wien 1997. p. 151 ff.

⁴²⁹ **Böhme, Hartmut:** Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten. (2000) p. 4

Verknüpfungen, aus zu vielen Erzählsträngen und v.a. Autor-Kommentaren. Thema ihres Romans ist eine Anklage des Vergessens und der Nivellierung des Holocaust. Wenn sie aber ihre "Sprachmüllcollagen"⁴³⁰ um die Untoten scharft, wenn sie die Leichenkörper der Figuren in entsetzliche, ekelerregende Sex-szenen verwickelt, dann wird das Lesen schwer und ein Verdrängen setzt ein. Der Roman kreist um eine Leere in der Erinnerung, wenn er die bange Frage nach den vergessenen Toten wirft, aber er produziert im gleichen Zug durch seine erzähltechnische Überfülle und das Beschwören der Untoten provokativ eine Leere, wenn er seine Leser prellt, nervt und bis ans Äußere ihrer Geschmacksgrenzen bringt. Wie gezeigt, erscheint in dieser Leere aber schließlich die dringliche Frage nach dem Status des Lebendigen selbst. Böhme beschreibt diese Auswirkungen einer Überfülle der Repräsentationen z.B. in der virtuellen Realität als "gnostische Weltflucht".⁴³¹ Bei Jelinek erscheint das Diktum der Untoten.

Wenn Jelinek die Toten in den untoten Status ruft, dann spielt sie auf die zwei Seiten im Gedenkprozess an, auf das hybride Vergessen und Erinnern, aber sie weist in ihrem intensiven Einbezug des Fernsehens auch auf die medialen Voraussetzungen der heutigen Erinnerungskultur hin. Wenn mit Friedrich Kittler "das Totenreich eben so groß [ist] wie die Speicher- und Sendemöglichkeiten einer Kultur",⁴³² dann gewinnt das Thema der Erinnerungsarbeit mit dem Anwachsen der medialen Speicherkapazitäten an steigender Bedeutung, da die symbolische Präsenz des Todes in der medialen Repräsentation zunimmt.

Kulturkritiker wie Hartmut Böhme und Slavoj Žižek sehen in der medialen Überschreitung der Grenzen zwischen Leben und Tod, oder zwischen echt und unecht, eines der größten kulturellen Probleme unserer Zeit. Nach Žižek verlagert sich das Selbst peu à peu in den Bereich der virtuellen Realität, und außerhalb der Datenströme bleiben die schwächlichen Körper der Medien-User zurück. Das Selbst der Menschen wird durch die Simulationsprozesse in der virtuellen Realität erzeugt, also in einem Bereich, der den untoten Datenbits zugehört, und wird im Medienkontakt mehr und mehr vom lebendigen Körper 'abgezogen'.⁴³³

Die Kinder der Toten und die Ästhetik der Untoten sind demnach nicht nur als konkrete Kritik an der Verdrängung faschistischer Vergangenheit, insbesondere Österreichs, konzipiert, sondern auch auf die diskursiven Voraussetzungen medialer Erinnerung in der Gegenwart gerichtet. Jelinek siedelt die Erinnerungs-

⁴³⁰ Joachim Lux in: **Jelinek, Elfriede**: Was fallen kann, das wird auch fallen. (2002/2003) p. 18.

⁴³¹ **Böhme, Hartmut**: Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten. (2000) p. 24

⁴³² **Friedrich Kittler**: Grammophon – Film – Typewriter. Berlin 1986. p. 24.

⁴³³ Vgl. **Žižek, Slavoj** (1997) p. 140 ff.

arbeit in einem Diskurs an, der zwischen den Polen der "Implosion"⁴³⁴ und der Bürde, "Entwürfe der Toten"⁴³⁵ zu sein, aufgespannt wird. Auch bei Jelinek sind die medialen Speicherkapazitäten ausgereizt, das Totenreich wie die Lebenden implodieren, und die Diskurse werden unter einer "Geröllhalde aus Sprache"⁴³⁶ begraben. "Funkstille. Kurzschluß, genannt Wahnsinn."⁴³⁷

⁴³⁴ KdT, p. 114, p. 456

⁴³⁵ KdT, 134

⁴³⁶ **Jelinek, Elfriede**: Was fallen kann, das wird auch fallen. (2002/2003) p. 21.

⁴³⁷ KdT, p. 595

Bibliografie

- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max:** Die Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/Main 1998.
- Alms, Barbara:** Triviale Muster – "hohe" Literatur. Elfriede Jelineks frühe Schriften. In: Umbruch. Bd.6, Nr.1 / 1987.
- Annuß, Evelyn:** Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Text+Kritik. Elfriede Jelinek. Heft 117/ 1999.
- Dies.:** Zwangsleben und Schweigen in Elfriede Jelineks "Wolken.Heim". In: Sprache im technischen Zeitalter. Bd.1.153/ April 2000.
- Dies.:** Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens. Paderborn 2005.
- Dies.:** Spektren, Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks "Die Wand" 2007. In: Janke, Pia und Team (Hg.): Elfriede Jelinek: "ICH WILL KEIN THEATER". Mediale Überschreitungen. Wien 2007.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.):** Text+Kritik. Elfriede Jelinek. Heft 117/ 1999.
- Assmann, Aleida:** Erinnerungsräume. München 1999.
- Assmann, Jan:** Die Katastrophe des Vergessens. In: Assmann, Aleida (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt/Main 1991.
- Bachmann, Malina:** Malina. Frankfurt/Main 1980.
- Barthes, Roland:** Die Mythen des Alltags. Frankfurt/Main 1964.
- Ders.:** Das Reich der Zeichen. Frankfurt/Main 1981.
- Bartsch, Kurt u. Höfler Günther A.:** Elfriede Jelinek. Dossier Bd. 2. Graz 1991.
- Benjamin, Walter:** Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Frankfurt/Main 1987.
- Berka, Sigrid:** Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Modern Austrian Literature. Volume 26/ No 2/ 1993.
- Birkmeyer, Jens:** Elfriede Jelinek. Tobsüchtige Totenwache. In: Eke, Norbert Otto / Steinecke, Hartmut: Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin 2006.
- Böhme, Hartmut:** Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten. (2000) In: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/pdf/Wettstreiten.pdf> [14.1.2008]
- Braun, Christina von:** Zur Bedeutung der Sexualbilder im rassistischen Antisemitismus. In: Inge Stephan (Hg.): Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne. Köln 1994.
- Dies.:** Blut und Blutschande. Zur Bedeutung des Blutes in der antisemitischen Denkwelt. In: Schlör, Joachim (Hg.), Antisemitismus. Stereotypen und Mythen. München 1995.
- Dies.:** Das Gen als Corpus Christi mysticum. In: metis. Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung. 9. Jg. 2000/ Heft 18.
- Dies.:** Gen und Bit als Gestalten des *corpus Christi mysticum*. Vortrag vom 7.11.2000/ Ringvorlesung: Religion und Moderne. Humboldt-Universität zu Berlin. http://www.culture.hu-berlin.de/cvb/Seiten/texte_frame.htm [10.9.2004]
- Dies.:** Versuch über den Schwindel. Zürich 2001.
- Dies.:** Säkularisierung und Sexualwissenschaft. In: Oldenburger Universitätsreden 2002.
- Braun, Sabine:** Sprache und Ironie bei Elfriede Jelinek am Beispiel des Romans "Die Kinder der Toten". Diplomarbeit Uni Wien 2002.
- Böhme Hartmut:** Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten. In: Belting, Hans/ Kamper, Dietmar (Hg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion. München 2000.

- Caduff, Corina:** Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte. Zürcher Germanistische Studien Bd. 25. Bern, Berlin u.a. 1991.
- Celan, Paul:** Die Gedichte. Frankfurt/Main 2005.
- de Chamisso, Adalbert:** Peter Schlehms wundersame Geschichte. <http://www.literaturnetz.org/syndicated/2952.html> [9.7.7.]
- Deleuze, Gilles:** Die Falte. Frankfurt/Main 2000.
- Deleuze, Gilles u. Guattari, Félix:** Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin 2002. (5. Aufl.)
- Deuber-Mankowsky, Astrid:** Der lebt ja so gern in seinem Grab mit den Toten! In: Sprache im technischen Zeitalter. Bd.1.153/ April 2000.
- Drews, Jörg:** "Daten deutscher Dichtung". Alas, poor Arno! In: Li[li:]. Zeitung der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft an der Universität Bielefeld. <http://www.uni-bielefeld.de/lili/organisationen/zeitung/6ddd.html> [4.3.2008]
- Dvorak, Josef:** Satanismus. Schwarze Rituale, Teufelswahn und Exorzismus, Geschichte und Gegenwart. Frankfurt/ Main 1989.
- Ehlers, Heike:** Die Faschismuskritik der Elfriede Jelinek exemplarisch dargestellt an den Theaterstücken "Stecken, Stab und Stangl" und "In den Alpen". Diplomarbeit Uni Wien 2004.
- Eke, Norbert Otto:** Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Bielefeld 2006.
- Erdle, Birgit:** Echo's Echo: das verlorene Geschlecht der Klage. In: Entwürfe. Zeitschrift für Literatur. Zürich 18/1999.
- Foucault, Michel:** Die Ordnung der Dinge. Frankfurt/Main 1971.
- Frenzel, Elisabeth:** Die Gestalt des Juden auf der neueren deutschen Bühne. (Diss.) Berlin 1940.
- Frenzel, Herbert A. u. Elisabeth:** Daten deutscher Dichtung. Bd2. München 2004. (34. Aufl.)
- Fresacher, Bernhard:** Anderl von Rinn. Ritualmordkult und Neuorientierung in Judenstein 1945 – 1995. Innsbruck, Wien 1998.
- Freud, Sigmund:** Über das Unheimliche. In: Ders.: Gesammelte Werke. 12. Bd: Werke aus den Jahren 1917-1920. Frankfurt am Main 1972.
- Ders.:** Jenseits des Lustprinzips. In: Ders.: Gesammelte Werke. 13. Bd. Frankfurt/Main 1972.
- Geier, Andrea:** Weiterschreiben, Überschreiben, Zerschreiben. Affirmation in Dramen- und Prosatexten von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz. In: Nagelschmidt, Ilse (Hg.): Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren. Frankfurt/Main 2002. siehe auch: http://www.literaturkritik.de/public/Geier_Jelinek_2.rtf [27.9.2007]
- Gsoels-Lorensen, Jutta:** Elfriede Jelinek's Die Kinder der Toten: Representing the Holocaust as an Austrian Ghost Story. In: Germanic Review. Volume 81, No 4, Herbst 2006.
- Halhuber, Max-Joseph; Pelinka, Anton; Ingruber, Daniela:** 5 Fragen an 3 Generationen. Der Antisemitismus und wir heute. Wien 2002.
- Hammerschmid, Michael:** Apocalypse now, and now, and now... Beobachtungen zu Literatur und Apokalypse bei Ernst Jandl, Imre Kertész, Heiner Müller und Elfriede Jelinek. In: TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. No. 15/2005. http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/hammerschmid15.htm#FNT22 [8.8.2007]
- Haraway, Donna:** Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. In: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt/Main 1995.
- Dies.:** Monströse Versprechen. Hamburg 1995.

- Heidegger, Martin:** Platons Lehre von der Wahrheit. Frankfurt/Main 1997. (4. Aufl.)
- Heidegger, Martin:** Über den Humanismus. Frankfurt/Main 1949.
- Heinrich, Jutta und Meyer, Adolf-Ernst:** Elfriede Jelinek im Gespräch. In: Sturm und Zwang: Schreiben als Geschlechterkampf. Hamburg 1995.
- Heinrichs, Hans-Jürgen:** Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Sinn und Form. 6/2004.
- Helwig, Heide:** Mitteilungen von Untoten. Selbstreferenz der Figuren und demontierte Identität in Hörspiel und Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft XXV. 1. Bd. Wien 1994.
- Höfler, Günther A.:** Vergrößerungsspiegel und Objektiv: Zur Fokussierung der Sexualität bei Elfriede Jelinek. In: Bartsch, Kurt.; Höfler, Günther A. (Hg.): *Elfriede Jelinek/ Dossier*. Graz 1991.
- Janke, Pia:** Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek. Wien 2005.
- Dies.:** Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich. Wien, Salzburg 2002.
- Janz, Marlies:** Elfriede Jelinek. Stuttgart 1995.
- Dies.:** "Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen..." Elfriede Jelineks Destruktion des Mythos historischer 'Unschuld'. In: Bartens, Daniela und Pechmann, Paul (Hg.): Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption. Dossier Extra. Wien 1997.
- Jelinek, Elfriede:** wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums. Protokolle. 1/1970.
- Dies.:** Die endlose Unschuldigkeit (1970). Schwifting 1980.
- Dies.:** wir sind lockvögel, baby! (1970) Reinbek bei Hamburg 1988.
- Dies.:** kein licht am ende des tunnels – nachrichten über thomas pynchon. manuskripte. Zeitschrift für Literatur. 52/ 1976.
- Dies.:** Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg 1983.
- Dies.:** Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. In: TheaterZeitschrift 7. 1984.
- Dies.:** Krankheit oder Moderne Frauen. (1987) In: Dies.: Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg 1997.
- Dies.:** Begierde & Fahrerlaubnis. In: Alms, Barbara: Blauer Streusand. Frankfurt/Main 1987.
- Dies.:** Wolken.Heim. (1988) In: Dies.: Neue Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg 2002².
- Dies.:** Lust. Reinbek bei Hamburg 1989.
- Dies.:** Ich möchte seicht sein. In: Gürtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Frankfurt/Main 1990.
- Dies.:** Die Österreicher als Herren der Toten. In: Rowohlt Literaturmagazin. Reinbek bei Hamburg. 29/ 1992.
- Dies.:** Stecken, Stab und Stangl. (1995) In: Dies.: Neue Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg 2002².
- Dies.:** Die Kinder der Toten. (1995) Reinbek bei Hamburg 1997.
- Dies.:** Sinn egal. Körper zwecklos. (1997) In: Dies.: Stecken, Stab und Stangl. Reinbek bei Hamburg 2002.
- Dies.:** er nicht als er. Frankfurt/Main 1998.
- Dies.:** Ein Sportstück (1998) Reinbek bei Hamburg 1997.
- Dies.:** Macht Nichts. Kleine Trilogie des Todes. (1999) Reinbek bei Hamburg 2002.
- Dies. / Treude, Sabine / Hopfgartner, Günther:** Ich meine alles ironisch. Ein Gespräch. In: Sprache im technischen Zeitalter. 153/ April 2000. Bd.1.

Dies.: Das Werk. In: Dies.: In den Alpen. Berlin 2002.

Dies.: Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Stefanie Carp im Gespräch mit Elfriede Jelinek.

<http://ourworld.cmpuserve.com/homepages/elfriede/fstab.htm> [11.4.2001]

Dies.: Oh mein Papa. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fpapa.htm> [29.2.2004]

Dies.: Ich möchte seicht sein.

<http://ourworld.cmpuserve.com/homepages/elfriede/fseicht.htm> [11.4.2001]

Dies.: Was fallen kann, das wird auch fallen. E-mail-Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Joachim Lux. In: Das Werk. Burgtheater Heft 77. Spielzeit 2002/ 2003.

Dies.: Im Abseits. Nobelpreisvideorede. [7.12.2004]

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture.html

Dies.: In Mediengewittern. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fblitz.htm> [11.3.2008]

Just , Rainer: Zeichenleichen - Reflexionen über das Untote im Werk Elfriede Jelineks. <http://www.univie.ac.at/jelinetz> [23.5.2007]

Kastberger, Klaus: Österreichische Endspiele: Die Toten kehren zurück. In: TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. No. 15/2003.

http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/kastberger15.htm [16.3.2006]

Kittler, Friedrich: Grammophon – Film – Typewriter. Berlin 1986.

Ders.: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften. Leipzig 1993.

Ders.: Wir knacken den Code der Welt. In: Literaturen. 03/2007.

Klaniczay, Gábor: Der Niedergang der Hexen und der Aufstieg der Vampire im Habsburgerreich des achtzehnten Jahrhunderts. In Ders.: Heilige, Hexen, Vampire. Vom Nutzen des Übernatürlichen. Berlin 1991.

Klettenhammer, Sieglinde: "Das Nichts das die Natur auch ist" - Zur Destruktion des Mythos 'Natur' in Elfriede Jelineks "Die Kinder der Toten". In: Literatur und Ökologie. Hg. von A. H. Goodbody. Amsterdam-Atlanta 1998.

Kluge, Alexander / Müller, Heiner: "Ich schulde der Welt einen Toten" - Gespräche. Hamburg 1996.

Kluge, Alexander u. Negt, Oskar: Geschichte und Eigensinn. Frankfurt/Main 1982.

König, Christoph (Hg.): Internationales Germanistenlexikon. Berlin, New York. 2003.

Krämer, Sybille: Zentralperspektive, Kalkül, Virtuelle Realität: Sieben Thesen über die Weltbildimplikationen symbolischer Formen. In: Gianni Vattimo und Wolfgang Iser (Hg.): Medien – Welten Wirklichkeiten. München 1998.

Kratz, Stephanie: Undichte Dichtungen. Texttheater und Theaterlektüren bei Elfriede Jelinek. Inaugural-Dissertation. Köln 1999. [nicht im Buchformat veröffentlicht]

http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?idn=970033419&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=970033419.pdf
[11.9.2007]

Kyora, Sabine: Untote. Inszenierungen von Kultur und Geschlecht bei Elfriede Jelinek. In: Berressem, Hanjo, Buchwald, Dagmar, Volkening, Heide (Hg.): Grenzüberschreibungen: "Feminismus" und "Cultural Studies". Bielefeld 2001.

Landes, Brigitte (Hg.): Stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit. Arbeitsbuch 2006. Berlin 2006.

Lebert, Hans: Die Wolfshaut. Hamburg 1960.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt/Main 1999.

Löffler, Sigrid: Herrin der Unholde und der Gespenster. In: Literaturen 12/04.

Lüdke, Martin und Schmidt, Delf (Hg.): Verkehrte Welten. Barock, Moral und schlechte Sitten. Rowohlt Literaturmagazin 29. Reinbek bei Hamburg 1992.

- Lux, Joachim:** Die Heimat, der Tod und das Nichts. 42.500 Zeichen über die Heimatdichterin Elfriede Jelinek: kurz und bündig. In: <http://www.theaterderzeit.de/content/arbuech15c.php> [27.9.2007]
- Lyotard, Jean-François:** Heidegger und die "Juden". Wien/Paris 2005.
- Maresch, Rudolf:** In der Höhle der Endlosschleife. In: Ders.(Hg.): Zukunft oder Ende. Standpunkte – Analysen – Entwürfe. o.O. 1993.
- Menke, Bettine:** Allegorie, Personifikation, Prosopopöie. Von Steinen und Gespenstern. In: Eva Horn, Manfred Weinberg (Hg.): Allegorie - zwischen Bedeutung und Materialität. Opladen 1998.
- Messadié, Gerald:** Teufel, Satan, Luzifer. Universalgeschichte des Bösen. Frankfurt/Main 1995.
- Meyer, Eva:** Rezitation und Emigration. In: Bartens, Daniela und Pechmann, Paul (Hg.): Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption. Dossier Extra. Wien 1997.
- Meyer, Verena und Koberg, Roland:** elfriede jelinek. Ein Portrait. Reinbek bei Hamburg 2006.
- Meyer-Sickendieck, Burkhard:** Apokalyptisch vs. postapokalyptisch: Die Überwindung der modernen Satire. In: TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. No. 15/2003. http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/meyersickendiek15.htm (20.03.2006)
- Millner, Alexandra:** Spiegelwelten – Weltenspiegel: Zum Spiegelmotiv bei Elfriede Jelinek, Adolf Muschg, Thomas Bernhard, Albert Drach. Wien 2004.
- Müller, Heiner:** Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche. Frankfurt/Main. 1990.
- Müller-Dannhausen, Lea:** Die intertextuelle Verfahrensweise Elfriede Jelineks. Am Beispiel der Romane *Die Kinder der Toten* und *Gier*. In: Ilse Nagelschmidt u.a. (Hg.): Zwischen Trivialität und Postmoderne. Frankfurt /M. 2002.
- Nagel, Ivan:** Lügnerin und Wahr-Sagerin. Rede zur Verleihung des Büchner-Preises an Elfriede Jelinek am 17. Oktober 1998. In: Theater heute: Elfriede Jelinek. SonderNr. 1998.
- Nagelschmidt, Ilse:** Schreiben kann jeder, der denken kann. Der ferne analytische Blick Elfriede Jelineks. In: Corbineau-Hoffmann (Hg.): Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Hildesheim 2000.
- Pertz, Bertrand:** Die Rolle der KZ-Gedenkstätte Mauthausen in der österreichischen Erinnerungslandschaft. In: http://www.erinnern.at/e_bibliothek/gedenkstätten/539_Perz_Gedenkstätte%20Mauthausen.pdf [10.10.2007]
- Pynchon, Thomas:** Die Enden der Parabel. Reinbek bei Hamburg 2000.
- Radisch, Iris:** Maxima Moralia. In: DIE ZEIT Nr. 38 vom 15.9.1995.
- Dies.:** Die Heilige der Schlachthöfe. In: DIE ZEIT Nr. 43 vom 14.10.2004.
- Roeder, Anke:** Autorinnen: Herausforderungen an das Theater. Frankfurt/Main 1989.
- Rosellini, Jay Julian:** Jelineks Haider. Anmerkungen zur literarischen Populismus Kritik. In: Klaus Bohnen u. Björn Ekmann (Hg.): Text und Kontext. Kopenhagen/ München 2003.
- Rosten, Leo:** Jiddisch. Eine kleine Enzyklopädie. München 2007³.
- Ruthner, Clemens:** Dämon des Geschlechts: VampirInnen in der österreichischen Literatur nach 1955 (Bachmann, Artmann, Jelinek, Neuwirth). In: Modern Austrian Literature. Volume 31, No 3/4 1998.
- Rühmkorf, Peter:** Die Jahre, die Ihr kennt. Reinbek bei Hamburg 1986.
- Schestag, Uda:** Sprachspiel als Lebensform: Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks. Bielefeld 1997.
- Schmeiser, Leonhard:** Das Gedächtnis des Bodens. In: Tumult. Zürich, Berlin 1987. Bd. 10. p. 38-56.

Schmidt, Delf: "Ein Schreiben findet hier nicht statt." In: Landes, Brigitte (Hg.): Stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit. Arbeitsbuch 2006. Berlin 2006.

Schnell, Ralf: "Ich möchte seicht sein" – Jelineks Allegorese der Welt: Die Kinder der Toten. In: Waltraud Wende (Hg.): Nora verläßt ihr Puppenheim. Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation. Stuttgart/ Weimar 2000.

Shachar, Isaiah: The 'Judensau'. A medieval Anti-Jewish Motif and its History. London 1974.

Späth, Sybille: Im Anfang war das Medium. Medien- und Sprachkritik in Jelineks frühen Texten. In: Bartsch, Kurt u. Höfler Günther A.: Elfriede Jelinek. Dossier Bd. 2. Graz 1991.

Steinecke, Hartmut: Die Shoah in der Literatur der "zweiten Generation". In: Eke, Norbert Otto / Steinecke, Hartmut: Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin 2006.

Stemann, Nicolaus: "Das Theater handelt in Notwehr. also ist alles erlaubt". Ein Interview. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Ulrike Maria Stuart. Würzburg 2007.

Theweleit, Klaus: Männerphantasien 1+2. München 2000.

Treude, Sabine: Die Kontextualität des Gespenstischen in Elfriede Jelineks Roman 'Die Kinder der Toten'. In: SCRIPT. Konturen und Kontexte. Halbjahresschrift. Nr. 15 1998.

Dies.: "Die Kinder der Toten". In: Du. Die Zeitschrift der Kultur. Nr. 700/ Okt. 1999.

Dies.: Die Kinder der Toten oder: Eine Verwicklung der Geschichten mit einer Geschichte, die fehlt. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Text+Kritik. Elfriede Jelinek. Heft 117/ 1999.

Vis, Veronika: Darstellung und Manifestation von Weiblichkeit in der Prosa Elfriede Jelineks. Frankfurt/Main 1998.

Vogel, Juliane: Elfriede Jelineks "Kinder der Toten". In manuskripte. Zeitschrift für Literatur. 132/ 1996.

Dies.: Wasser, hinunter, wohin. Elfriede Jelineks "Die Kinder der Toten" – ein Flüssigtext. In: Rowohlt Literaturmagazin. Reinbek bei Hamburg No 39/ 1997.

Dies.: CUTTING. Schnittmuster weiblicher Avantgarde. In: Eder, Thomas und Kastberger, Klaus: Schluß mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Wien 2000.

Dies.: "Keine Leere der Unterbrechung" – *Die Kinder der Toten* oder der Schrecken der Falte. Vortrag an der Université de Rouen 4.2.2006. Unveröffentlichter Vortrag, dankend erhalten von Frau Dr. Vogel durch Dr. Peter Berz.

Dies.: "Keine Leere der Unterbrechung" – *Die Kinder der Toten* oder der Schrecken der Falte. In: Modern Austrian Literature. Vol. 39, No. 3/4, 2006.

Vranitzky, Franz: Rede vor dem Österreichischen Nationalrat am 8.6.1991
http://www.eduhi.at/dl/272_Nationalfeiertag_1991.pdf [17.9.2007]

Vukovich, Silvia: Der Schnitt als Textparadigma in Elfriede Jelineks Romanen "Die Klavierspielerin", "Die Ausgesperrten" und "Die Kinder der Toten". Diplomarbeit. Wien 1999. [Österreichische Nationalbibliothek]

Weiler, Sylvia: Elfriede Jelinek ermittelt. Zur Genese einer literarischen 'Ästhetik des Widerstreits' im Spiegel der "Ermittlung" und der "Ästhetik des Widerstands. In: Michael Hofmann u.a.: Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. Jahrhundert. Bd. 11. St. Ingbert 2002.

Wilson, Ian W.: Greeting the Holocaust's Dead? Narrative Strategies and the Undead in Elfriede Jelinek's *Die Kinder der Toten*. In: Modern Austrian Literature. Vol. 39, No. 3/4, 2006. S. 27-55

Žižek, Slavoj: Die Pest der Phantasmen: Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien. Wien 1997.

Internetquellen

<http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>

<http://www.univie.ac.at/jelinetz>

<http://www.demokratiezentrum.org>

<http://www.spiegelgrund.at>

http://www.chabad.org/multimedia/media_cdo/aid/392120/jewish/Mezuzah.htm [20.11.7]

http://www.mediathek.at/galerien_1/wissenschaft_und_kunst_1/Wissenschaft_und_Kunst_2/Erwin_Ringel.htm

Abbildungen

Abb. 1

http://www.demokratiezentrum.org/25e799834a73917b67ec31148c99f155/de/startseite/wissen/galleries/rund_um_den_heldenplatz_-_gallery.html [10.2.2008]

Abb. 2 Wahlplakat der FPÖ, Wien 1998. In: Elfriede Jelineks "Fotoalbum" auf <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/> [10.2.2008]

Abb. 3 Lucas Cranach d. Ä., Heilige Dreieinigkeit, ca. 1515-18. In: von Braun, Christina: Versuch über den Schwindel. Zürich 2001. p. 365

Abb. 4 Die beiden Romanseiten 4 und 5. In: Jelinek, Elfriede: Die Kinder der Toten. Reinbek bei Hamburg 1997. p. 4 und p. 5

Abb. 5 Karl Schranz nach seinem Ausschluss von den Olympischen Winterspielen. Empfang am Wiener Heldenplatz, 8.2.1972.

http://www.demokratiezentrum.org/25e799834a73917b67ec31148c99f155/de/startseite/wissen/galleries/rund_um_den_heldenplatz_-_gallery.html [10.2.2008]

Imaginärer Anhang

Abbildungen zum 3. Kapitel



Arabisches antisemitische Karikatur. Der israelische Präsident Sharon, als 'jüdischer' Satan.
<http://www.honestlyconcerned.info> [12.2.2008]

Al-Watan, July 27, 2002 (Qatar)



Die Frankfurter Judensau
aus: Shachar (1974), Pl. 42



Feindbild Vampir, jüdisch-parasitäre Bedrohung

„Der Vampir“ aus „Der Stürmer“ 1934
In: Antisemitismus S. 23
aus: <http://bob.swe.unilinz.ac.at/Ebensee/Betrifft/58/Schubert58.php>
[12.2.2008]

Anhang zum 4. Kapitel

Österreichische Bundeshymne

I

Land der Berge, Land am Strome,
Land der Äcker, Land der Dome,
Land der Hämmer, zukunftsreich.
Heimat, bist du großer Söhne,
Volk, begnadet für das Schöne,
Vielgerühmtes Österreich,
Vielgerühmtes Österreich.

II

III

Heiß umfehdet, wild umstritten,
Liegst dem Erdteil du inmitten,
Einem starken Herzen gleich.
Hast seit frühen Ahnentagen
Hoher Sendung Last getragen,
Vielgeprüftes Österreich,
Vielgeprüftes Österreich.

Mutig in die neuen Zeiten
Frei und gläubig sieh uns schreiten
Arbeitsfroh und hoffnungsreich.
Einig lass in Bruderchören,
Vaterland, dir Treue schwören,
Vielgeliebtes Österreich,
Vielgeliebtes Österreich.

Text: Paula von Preradović
<http://www.austria.gv.at/site/5131/default.aspx>