

SE-B Neuere deutsche Literatur: Elfriede Jelinek
Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke
Sommersemester 2013



universität
wien

Opfer *In den Alpen* Kapruns.

Eine intertextuelle Analyse von Elfriede Jelineks *In den Alpen*.

Stephanie Karmel
Matrikelnummer: 1002349
E-Mail: stephanie.karmel@gmx.at

Wien, am 12. Juli 2013

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	3
2. Elfriede Jelineks Anspruch an den Umgang mit den Opfern Kaprun	6
2.1. Jelineks Anspruch anhand ihres offenen Briefes	7
2.2. Jelineks Anspruch anhand von Interviews	8
3. Kritik In den Alpen	10
3.1. Kritik am Umgang mit der Opferthematik in Österreich am Beispiel Kaprun	10
3.2. Kritik an Freizeitindustrie und Profitgesellschaft	11
3.3. Das Verhältnis vom Umgang mit den Opfern Kaprun, Freizeitindustrie und Profitgesellschaft	13
4. Intertextuelle Analyse	16
4.1. Modifikation, Adaption, Deformation	18
4.1.1. Zynische Wiedergabe von Fakten und Aussagen aus News	18
4.1.1.1. Motiv des Verschmelzens, des Verbrennens, der Unzertrennlichkeit	18
4.1.1.2. Motiv des in der Trauer Alleingelassenwerdens	20
4.1.1.3. Motiv der Profitgier, der Konsumgesellschaft	22
4.1.1.4. Motiv der Fahrlässigkeit der Betreiber	24
4.1.1.5. Motiv des Kraftwerkbaus, der Zwangsarbeit	26
4.1.2. <i>In den Alpen</i> Teil 3 – ein Interview	27
4.2. Verbaliter Gebrauch von Intertexten	29
4.2.1. Paul Celans <i>Gespräch im Gebirg</i>	29
4.2.2. <i>In den Alpen</i> Teil 3 – die Funksprüche	33
5. Resümee	35
6. Literaturverzeichnis	37
6.1. Primärliteratur	37
6.2. Sekundärliteratur	37
6.3. Interviews	38
6.4. News-Ausgaben	38
6.5. Internetseiten	38

1. Vorwort

„Jeder Tag wird zum absoluten Erlebnis. Bis auf 3.029 m Höhe erstreckt sich das Gletscher-skigebiet Kitzsteinhorn. Dies bietet Ihnen ganzjährig Schneegarantie“¹, wird groß auf der offiziellen Homepage der Gemeinde Kaprun verkündet. Um möglichst schnell auf den Gipfel des Kitzsteinhorns zu gelangen, mussten seine Besucher die „Gletscherbahn Kaprun 2“ nehmen, die aus den beiden Garnituren „Gletscherdrachen“ und „Kitzsteingams“ bestand, nehmen. Am 11. November 2000 kam es zu einer tragischen Brandkatastrophe im bergwärts fahrenden „Gletscherdrachen“², seither wurde der Tunnel zwar renoviert, die Bahn jedoch nicht wieder in Betrieb genommen und wird wahrscheinlich für Personentransporte nie wieder genutzt werden. Am Morgen des 11. Novembers 2000 verbrannten bei der „schlimmsten Katastrophe der österreichischen Nachkriegsgeschichte“³ 155 Menschen im Tunnel der Kapruner Gletscherbahn, die sie zum Gipfel bringen sollte. Ermittlungen, die sich über mehrere Jahre erstreckten, ergaben, dass im hinteren Zugführerstand Feuer ausgebrochen war, da ein in die Kabine eingebauter Heizlüfter defekt war wodurch zuvor ausgetretenes Hydrauliköl entfacht wurde. Der Prozess dauerte bis 2004 und endete mit dem Freispruch aller 16 Angeklagten. Knapp zwei Jahre nach der Katastrophe wurden die Hinterbliebenen in einem außergerichtlichen Vergleich mit rund 11,5 Millionen Euro abgefunden.⁴ Die Opfer waren vorwiegend Wintertouristen, die sich auf dem Weg zu einem Snowboard-Event befanden, welches die Wintersaison offiziell einleiten sollte.⁵ Es wurde Großalarm gegeben, Feuerwehrleute und Sanitäter versuchten zu helfen, in den Tunnel einzudringen, dennoch konnten sich nur zwölf Mitfahrende über die Nottreppe retten.⁶ Die übrigen Opfer verbrannten in Minuten schnelle, der Fahrer des Gegenzuges erstickte, auch in der Bergstation starben Mitarbeiter der Gletscherbahn durch Rauchgasvergiftungen.

Dieser Katastrophe und deren medial groß ausgeleuchteter Boulevard-Berichterstattung widmet sich Jelinek in ihrem Theatertext *In den Alpen*. Sie paart das Seilbahnunglück jedoch mit einem weiteren Ereignis in Kaprun, das bereits unter der Zeit des Nationalsozialismus offiziell 161 Opfer forderte. Bereits in den 1920er Jahren geplant, entstand bis in die Mitte

¹ <http://www.kaprun.at/sportfreizeit/winter.html>, 26.06.2013.

² Janke, Pia: Der Mythos Kaprun in "In den Alpen" und "Das Werk". In: Lartillot, Françoise und Dieter Hornig (Hg.): Jelinek, une répétition? Zu den Theaterstücken *In den Alpen* und *Das Werk*. Bern: Peter Lang 2009, 129.

³ <http://www.zeit.de/2009/33/A-Kaprun/seite-1>, 26.06.2013.

⁴ Ebd.

⁵ Janke, (wie Anm. 2), S. 129.

⁶ Ebd., S. 129.

der 50er das Speicherkraftwerk Kaprun. Der Spatenstich dieses Kraftwerkbaus erfolgte nach dem Anschluss Österreichs an Deutschland 1938 durch Hermann Göring. Die Leitung der Bauarbeiten von 1938 an übernahm der Ingenieur Hermann Grengg. Der Bau wurde während des Krieges unter gefährlichsten Bedingungen, trotz Lawinenabgängen und Materialmängeln, fortgesetzt. Zu dieser Zeit wurden Zwangsarbeiter für den Kraftwerksbau eingesetzt, die vorwiegend Kriegsgefangene aus Russland, der Ukraine und Fremdarbeiter aus verbündeten und besetzten Ländern waren.⁷ Nach Beendigung des Krieges konnte der Bau des Kraftwerks mithilfe des Marshall-Plans weiterfinanziert werden, Arbeit fanden hier nun all jene, die sonst keine Arbeit fanden, wie zum Beispiel ehemalige Nazis, Flüchtlinge, Ausgebombte und aus Konzentrationslagern befreite Sozialdemokraten und Kommunisten.⁸ In den 50ern konnte das Kraftwerk fertiggestellt werden, die Eröffnung des Kraftwerkes fand 1955, im Jahr des Österreichischen Staatsvertrags, statt. Als Symbol für den österreichischen Wiederaufbau und als technisches Wunderwerk gefeiert, zieht das Kraftwerk bis heute jährlich etliche Besucher an, von den 161 Opfern, welche der Bau forderte, ist jedoch niemals die Rede. Elfriede Jelinek greift in *In den Alpen* genau die Diskrepanz zwischen wochenlanger Berichterstattung über das Seilbahnunglück in Kaprun und dem Verdrängen der Opfer des Nationalsozialismus auf. In einem Interview erzählt die Autorin:

Kaprun hat eine unglaubliche mediale Beachtung gefunden, während die gar nicht mehr zu denkende Katastrophe der Geschichte in Österreich eben immer verschwiegen wurde. [...] Es ist meine Obsession, dass ich gerade unter der grössten Unschuldigkeit die geschichtliche Wahrheit zeigen will.⁹

Elfriede Jelinek hat sich in den Vorarbeiten für *In den Alpen* intensiv mit verschiedenen Quellen auseinandergesetzt und erzeugte, wie stets in ihren Theatertexten, ein intertextuelles Sprachgeflecht. In diesem Fall sind die beiden wichtigsten Intertexte die trivial aufbereitete Berichterstattung des Magazins *News*, das als österreichische Hochglanz-Wochenzeitschrift von Sensationen, Rankings und Seitenblick-Berichterstattung lebt¹⁰, und Paul Celans hoch poetischer Text *Gespräch im Gebirg*. Dem Münchener Merkur verrät Jelinek, dass sie die Fremdheit der Sprache Celans interessierte und durch diese, ein völlig anderer Sprachduktus in ihren Text komme.¹¹

Genau diese beiden sprachlichen Stränge, einerseits die sensationslustige Mediensprache von *News*, andererseits die sehr reflektierte, lyrischen Sprache Celans, werden in dieser Ar-

⁷ Janke, (wie Anm. 2), S. 130.

⁸ Ebd.

⁹ Neue Zürcher Zeitung, 06.10.2002: Das harte Gericht der Kunst.

¹⁰ Janke, (wie Anm. 2), S. 131.

¹¹ Münchener Merkur, 02./03.10.2002: Brandopfer der Freizeit.

beit intertextuell analysiert. Anhand dieser Analyse soll deutlich gemacht werden, wie sich Jelineks Anspruch an den Umgang mit den Opfern Kapruns und des Nationalsozialismus manifestiert, wie sie diesen in ihren Texten deutlich macht. Konkret wurde in der vorliegenden Arbeit folgenden Subforschungsfragen nachgegangen:

- *Welchen Anspruch stellt Jelinek an den Umgang mit den Opfern?*
- *Woran übt sie in diesem Zusammenhang Kritik?*
- *Durch welches intertextuell verwendete (Sprach-)Material verdeutlicht sie ihre Forderungen auf einer sprachlichen Ebene?*
- *Wie werden diese Intertexte verwendet, eingearbeitet, adaptiert, deformiert?*

Zu *In den Alpen* befragt, bezeichnete Elfriede Jelinek ihren Text, ebenso wie fast all ihre Texte, als Heimattext

[...] weil ich mich eben so an meiner lieben Heimat ar arbeite, während die Heimat bloß daliegt, hübsch aussieht und gar nichts tut. Ich nehme diesem Heimatbegriff seine Unschuld. Vielleicht ist das überhaupt der Anstoß zum Schreiben bei mir: den scheinbar unschuldigen Dingen wie Sex, Sport, Freizeit ihre Unschuldsmaske herunterzureißen. Österreich ist nach der Katastrophe der Nazi-Zeit sehr rasch wieder zu dieser Unbeflecktheit des Schnees und der Berge zurückgekehrt. Ich habe das endlose Bedürfnis, die Erde wegzukratzen und den Untergrund, auf dem diese Lift- und Jausenstationen gebaut sind, bloßzulegen.¹²

Eine Kontinuität der Themen bei Jelinek zeigt sich beispielsweise, daran, dass *In den Alpen* ähnliche Motive aufweist wie zuvor schon der Theatertext *Stecken, Stab und Stangl*, der 1995 erschien. Auch 2008 werden ähnliche Motive in *Rechnitz (Der Würgeengel)* wieder aufgegriffen werden: das Aufbrechen dieser scheinbaren Unbeflecktheit Österreichs und seiner Geschichte, das unablässige Graben in der Erde, auf der Suche nach Toten, Vergessenem und Verdrängtem. Liest man eine Kurzbeschreibung von *Stecken, Stab und Stangl*, könnte man beinahe meinen, *In den Alpen* würde besprochen: „*Stecken, Stab und Stangl* spiegelt das Attentat [hier: den Unfall] an Auschwitz, [...] reflektiert die mediale Berichterstattung und baut Zitate aus Celan-Gedichten ein.“¹³

Die offizielle Homepage Kaprun¹⁴ enthält heute nach wie vor keinerlei Informationen über die Seilbahnkatastrophe im Jahr 2000, wie Pia Janke bereits 2006¹⁵ feststellte. Gegen dieses Vergessen, Verdrängen um der Freizeitindustrie Willen kämpft Jelinek in *In den Alpen* mitunter an.

¹² Münchner Merkur, 02./03.10.2002: Brandopfer der Freizeit.

¹³ <http://www.dieuniversitaet-online.at/beitraege/news/die-inszenierung-als-botschaft-stecken-stab-und-stangl/544/neste/2.html>, 27.06.2013.

¹⁴ <http://www.kaprun.at/>, 10.07.2013.

¹⁵ Janke, (wie Anm. 2), S. 127.

2. Elfriede Jelineks Anspruch an den Umgang mit den Opfern Kaprums

Eines der großen Anliegen Elfriede Jelineks und einer der wichtigsten Ansprüche an ihre eigene Kunst ist es, Opfern eine Stimme zu geben. In *In den Alpen* lässt sie unter anderem Tote und Überlebende, Helfer und einen Bergrettungsmann zu Wort kommen. Sie hat jedoch auch in diesem Stück keine Individuen geschaffen, diagnostiziert in Sprachflächen den Verlust der Identität der medialisierten Toten.¹⁶ Das Stück spielt in einer alt und verstaubt wirkenden Talstation, in einem holzgetäfelten Raum, der den Regieanweisungen¹⁷ zufolge, an ein großes Wohnzimmer erinnern soll. Nichts an der Einrichtung soll Assoziationen an Wintersport oder gar Technik wecken. Im Gegensatz zu den „Toten“ sollen die „Lebenden“ überhaupt nicht in diesen Raum passen und wie Fremdkörper wirken. Sowohl die Urlauber in ihrer grellen Sportbekleidung als auch Ärzte, Soldaten und Sanitäter in ihren Uniformen sollen befremdlich erscheinen. In diesem ganz besonderen Ambiente, das in der literaturwissenschaftlichen Forschung als „Art Vorhölle“¹⁸ bezeichnet wurde, verleiht die Autorin den Opfern eine Stimme, intertextuell genau genommen: mehrere Stimmen. Im Jelinek-Handbuch heißt es dazu, dass es nicht Jelineks Anliegen sei, über sensationelle Fakten zu informieren, die die RezipientInnen potenziell kennen, sondern in einer höchst ambivalenten Weise an die Opfer zu erinnern – Diskurse von Moral und Geld, Natur und Technik sowie Fiktion, Faktum und Historie werden vermischt und in eine rhetorische Reibung gebracht, die die RezipientInnen irritieren muss.¹⁹ Gérard Thiériot geht so weit, zu postulieren, dass Jelineks Vorhaben ein kulturphilosophisches geworden sei: „In ihren Dramen [...] sind keine Figuren mehr, die eine Handlung tragen, das heißt erwägen und ausführen können, da Wirklichkeit unmöglich wiedergegeben werden kann – das wäre eine Anmaßung, vor allem ein Betrug.“²⁰

In einem offenen Brief (s. 2.1.) und etlichen Interviews (s. 2.2.) verdeutlicht Jelinek ihre Ansichten zu dem Umgang mit den Opfern in Kaprun, seien es Opfer der Seilbahnkatastrophe oder Opfer, die der Kraftwerkbau forderte. Der folgende Teil dieser Arbeit versucht, Jelineks Beweggründe und ihren Anspruch an den Umgang mit den Opfern zu durchleuchten.

¹⁶ NZZ, 24.10.2002.

¹⁷ Jelinek, Elfriede: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag² 2004, S. 7.

¹⁸ Janke, (wie Anm. 2), S. 135.

¹⁹ Schenkermayr, Christian und Gérard Thiériot: *In den Alpen; Das Werk; Ein Sturz; Kein Licht*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 188.

²⁰ Thiériot, Gérard: *Sinnerstörung? Sinngebung? Zur Fleischwerdung von Text in Jelineks Dramen In den Alpen und Das Werk*. In: Lartillot, Françoise und Dieter Hornig (Hg.): *Jelinek, une répétition? Zu den Theaterstücken In den Alpen und Das Werk*. Bern: Peter Lang 2009, S. 103.

2.1. Jelineks Anspruch anhand ihres offenen Briefes

Sie möchte „die Toten wenigstens in der Kunst ins Leben zurückholen“²¹. Diesen Standpunkt verdeutlichte die Autorin in Form eines offenen Briefes, der einige Tage nach der Uraufführung von *In den Alpen*, am 17. Oktober 2002 in *Der neue Tag* abgedruckt wurde. Auslöser dieses Schreibens war die harsche Kritik die Angehörige der Opfer des Seilbahnunglücks in Kaprun übten, als *In den Alpen* in den Münchener Kammerspielen uraufgeführt wurde. Die Inszenierung stieß bei Besagten auf großes Unverständnis, die Bandbreite der Kritiken reichte von „geschmacklos“ bis „taktlos“, Hinterbliebene zeigten sich empört und fühlten sich missbraucht.²² Elfriede Jelinek nahm zu den Anschuldigungen Stellung indem sie postulierte: „Die Kunst muss die Extreme suchen und zusammenbringen, nicht um Opfer nachträglich noch einmal zu Opfern zu machen, sondern um [...] die Menschen, indem sie ihnen Furcht und Schrecken vergegenwärtigt, von Furcht und Schrecken zu reinigen.“²³ Sie fordert diese Form der Katharsis, die an die aristotelische Poetik angelehnt ist, und ist der Meinung, dass „der Künstler [...] den äußersten Schrecken entstehen lassen [muss], die scheinbaren Extreme zusammenzwingen, um seine Wahrheit zu sagen.“²⁴ Hätte sie den Angehörigen nicht das Äußerste, was sie künstlerisch kann, gewidmet, sähe sie es als Beleidigung derselben, argumentiert die Autorin.²⁵ Elfriede Jelinek könne „nur immer wieder betonen, daß [ihr] an der Wahrheit des Umgangs mit diesen (und mit anderen) Toten liegt, über die keiner spricht, indem alle ununterbrochen über sie reden.“²⁶

Jelineks offener Brief, wie Pia Janke bemerkte, ist ein Plädoyer für ihre Kunst, für ihre Form der Theaterarbeit, die, auch wenn sie damit „auf Konfrontationskurs“ geht, die Wahrheit sagen und gegen den falschen Schein ankämpfen will.²⁷ Jedoch scheint der offene Brief auf kein wirkliches Verständnis der Angehörigen gestoßen zu sein, jedenfalls fühlte sich Elfriede Jelinek durch die Haltung der Hinterbliebenen verletzt.²⁸ In ihrem offenen Brief erklärt Jelinek ihre Beweggründe und ihr Schreiben, sie will damit zumindest ein Stück weit auf Verständnis bei ihrer Zuseher- und Leserschaft stoßen.

²¹ *Der neue Tag*, 17.10.2002: „Die Toten wenigstens in der Kunst ins Leben zurückholen“.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Janke, (wie Anm. 2), S. 140.

²⁸ Ebd., S. 140.

2.2. Jelineks Anspruch anhand von Interviews

Im Jahr der Uraufführung von *In den Alpen* gab Elfriede Jelinek etliche Interviews, in denen sie ihre Beweggründe zu schreiben, ihre Gedanken und was sie sich von ihrer Kunst erhofft, der Leserschaft zugänglich macht. In einem dieser Gespräche erklärte sie:

Die Ereignisse sind der Anstoß, und die Geschichte, auf der sich das abspielt, ist die Folie. [...] Das habe ich für *In den Alpen* auch getan, aber eine Personalisierung habe ich aus Pietät bewusst vermieden. Die Details sind alle erfunden. Die Figuren im Stück fiktiv. Auf der Bühne werden sie typisiert, sie stehen für etwas. Der „Mann“ zum Beispiel, der Texte aus Paul Celans *Gespräch im Gebirg* spricht, steht für die Aussenseiter. Denn die Geschichte des Alpinismus seit den zwanziger Jahren ist auch eine Geschichte des Ausschlusses der Juden. Weil die Erzählung davon spricht, habe ich sie im Stück verwendet.²⁹

Elfriede Jelinek macht hier deutlich, dass sie den Opfern und deren Angehörigen keinesfalls zu nahe rücken wollte, indem sie Personalisierungen der Figuren vorgenommen hätte, sondern genau das Gegenteil erreichen wollte, nämlich durch fiktive Figuren bewusst nur „Typen“ erschaffen, um Kritik, vor allem an Medienberichterstattung, Profitgesellschaft, Freizeitindustrie und Ausgrenzung der Juden, anbringen zu können. Bei den Hinterbliebenen der Opfer dürfte dies jedoch divergent angekommen sein, waren deren Urteile zu *In den Alpen* zum Großteil vernichtend, die Kritik oftmals harsch. Warum Jelinek vermehrt bei genau der Personengruppe, für die sie schreibt, eher auf Ablehnung als auf positive Resonanz stößt, konnte wissenschaftlich noch nicht eindeutig belegt werden. Möglich wäre jedoch, dass so manche Betroffenen Ironie, System- und Gesellschaftskritik in deren tragischen und traumatisierten Momenten nicht aufnehmen können, das Geschriebene als pietätloses Gedenken der Opfer verstehen. Obwohl Jelinek Verständnis bei den Betroffenen hervorrufen möchte, meint sie, dass sie nicht daran interessiert sei, zu irgendeinem Einklang zu kommen: „Ich bin ja nur da, mit meinem kleinen Literatur-Zeigestock auf irgendwelche Sachen zu zeigen, und dieser Stock ist keiner, mit dem man jemanden verprügeln könnte. Jeder kann ihn mühelos zur Seite rücken, wenn ihm nicht passt, worauf ich zeige.“³⁰

Es sei ihre Obsession, gerade unter der größten Unschuldigkeit die geschichtliche Wahrheit zeigen zu wollen.³¹ Diese größte Unschuld offenbart sich ihr in Sport, Sex oder Freizeit, sie möchte aufdecken was verdeckt wurde, das Verdrängte sichtbar machen. Die Motive des Verdrängten und ihr „Muss“ zu schreiben, kommen bei Jelinek immer wieder, sie erklärt: „Es

²⁹ NZZ, 06.10.2002: Das harte Gericht der Kunst.

³⁰ Welt am Sonntag, 29.09.2002: „Ich glaube nicht an Gott und schreibe dauernd über ihn“.

³¹ NZZ, 06.10.2002: Das harte Gericht der Kunst.

ist eine Art Besessenheit. Ich habe es nicht in der Hand, einmal nicht hinzuschauen. Ich konnte die beinahe zu Staub verbrannten Toten von Kaprun nicht sehen, ohne an die Millionen Toten zu denken, die durch die Schornsteine geblasen wurden.“³² Auch in dieser Aussage wird deutlich, dass sie klar den Anspruch an sich und ihr Schreiben stellt, Geschichtliches, das verdrängt wurde, am Beispiel einer aktuellen Begebenheit zu zeigen, auf „das Wesentliche“ herunterzubrechen, zu reduzieren, um so „das Große“ zu zeigen. Sie sieht Katastrophen als Auslöser, „weil sie die Verhältnisse bündeln wie ein Laserstrahl.“³³:

Die Katastrophe als jähes Ereignis zerstört den Mythos des Planbaren und der Berechenbarkeit. Dieses Vakuum versuche ich mit Sprache aufzufüllen, als ob die Sprache eine Art Dämmstoff wäre. Nach dem entsetzlichen Brandopfer unsrer Geschichte hat sozusagen der fröhliche Fremdenverkehr fröhliche Menschen, die zum Sport wollten, auch noch verbrannt. Als hätte dieses Land nicht schon genug Menschen verschlungen. Ich weiß, dass dieses Zusammenbringen von im Grunde verschiedenen Sachverhalten, Unfall und Verbrechen, gewissermaßen Unsinn ist. Beim Schreiben verknüpft man solche Sachen. Das Inferno hat auf die Dichter schon immer einen besonderen Reiz ausgeübt.³⁴

Jelinek will als Autorin eine Grenze gehen, wo nichts mehr beschrieben werden kann, weil das Geschehen buchstäblich jeder Beschreibung spottet. Diesen Punkt möchte sie immer finden, daher auch ihre Ironie im Schrecken: „Der Spott, der über den Schrecken gegossen wird, so wie manche Menschen lachen, wenn sie sich fürchten.“³⁵

Zu vielen ihrer Texte lassen sich ähnliche Aussagen finden, sie bleibt ihrer Linie treu in den Anforderungen, die sie an sich selbst, an ihr Schreiben, ihr Wirken und an ihre Kunst stellt. Es lassen sich Motive und Themenfelder immer wieder finden wie zum Beispiel „Tote“, die gewissermaßen als „Untote“ auf der Bühne wieder zu Wort kommen, eine Art Zwischen- oder Unterwelt als Ort des Geschehens, die damit verwobene Kritik an Konsum- und Profitgesellschaft, Freizeitindustrie und dem scheinbar Unschuldigen, die dann in eine Art allgemeine Gesellschaftskritik übergeht, welche meist durch Intertextualität erzeugt wird. Die Autorin gebraucht die triviale Sprache der Medien intertextuell, in *In den Alpen* beispielsweise Zitate aus *News*, diese kontrastiert sie im Gegenzug, und das nicht zum ersten Mal, mit Paul Celans sehr philosophischen Sprachverwendung. Dadurch wird die von den Medien erzeugte „Wahrheit“ ausgestellt, kritisiert, entmündigt.

³² Münchener Merkur, 02./03.10.2002: Brandopfer der Freizeit.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

3. Kritik *In den Alpen*

In den Alpen ist, wie alle Texte Jelineks, gespickt mit Kritik zu verschiedenen Themen, vielschichtig aufbereitet, zum Großteil gut versteckt und der Leserschaft zum Dechiffrieren bereitgestellt. Pia Janke zufolge, behandelt Jelinek Grundthemen wie zum Beispiel die Profitmaximierung einer auf scheinbarer Unschuld aufbauenden österreichischen Fremdenverkehrswirtschaft.³⁶ Gleichzeitig fokussiert sich die Autorin auf die Opfer, die in *In den Alpen* mit den vom Alpinismus ausgeschlossenen sowie im Krieg in den Konzentrationslagern ermordeten Juden enggeführt werden: „Das Motiv des Feuers, des Schmelzens der Körper, der Asche, das in der News-Berichterstattung vorgebildet ist, erscheint wieder im Vergasen und Verbrennen der Juden.“³⁷ Jelineks Kritik daran, wie mit Opfern in Kaprun umgegangen wurde, lässt sich im Größeren auf den Umgang mit Opfern in Österreich umlegen. Es geht auch hier wieder um Vergessen, Verdrängen, um Unaufgearbeitetes. Außerdem kritisiert Jelinek Profitgesellschaft, Freizeitindustrie und die Sensationslust der medialen Berichterstattung.

3.1. Kritik am Umgang mit der Opferthematik in Österreich am Beispiel Kaprun

Was Elfriede Jelinek eigenen Aussagen zufolge am Umgang mit den Opfern der Seilbahnkatastrophe Kapruns am heftigsten widerstrebt, war die mediale Beachtung, die Kaprun fand, „während die gar nicht mehr zu denkende Katastrophe der Geschichte in Österreich eben immer verschwiegen wurde.“³⁸ Wie sie bereits in einem Interview über *Stecken, Stab und Stangl* sagte, beschäftigt sie stets „der riesige kollektive Tod, der so gigantisch ist, daß man es gar nicht mehr faßt, und der einzelne, der durch die Identifikation mit der Einzelperson einen wochenlang beschäftigt. Das ist eine Ungerechtigkeit. Dabei dürfte auch von diesem riesigen Totenmeer, das dort unterirdisch lebt, keiner tot sein.“³⁹ Dennoch herrscht das oft kritisierte Faktum vor, dass in Österreich gerne und regelmäßig verdrängt wird. In der *Nachbemerkung* zu *In den Alpen* beschreibt Elfriede Jelinek, dass die Geschichte des Alpinismus seit dessen Beginn auch eine Geschichte des Antisemitismus gewesen sei⁴⁰, auch dies wurde und wird teilweise bis heute verdrängt. Im Jelinek-Handbuch wird die Gebirgslandschaft als

³⁶ Janke, (wie Anm. 2), S. 135.

³⁷ Ebd., S. 135.

³⁸ NZZ, 06.10.2002: Das harte Gericht der Kunst.

³⁹ Theater der Zeit, Mai/Juni 1996: Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung.

⁴⁰ Jelinek, Elfriede: Nachbemerkung. In: Jelinek, Elfriede: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2004, S. 254.

eine einzige Lüge deklariert, die Reinheit und Gottesnähe vortäuschen soll – dabei wurde sie von den Nazis als identitätsstiftender Mythos gebraucht und den jüdischen Bergsteigern verboten. Spöttisch pointiert wird hier darauf hingewiesen, dass diese Welt heute dank Tourismus und Wasserkraftwerk eine wunderbare Geldquelle ist.⁴¹ Exakt mit diesem, etwas sarkastischen Unterton geht auch Jelinek in *In den Alpen* an die ihrer Meinung nach zu kritisierenden Zustände heran, stellt sie aus, macht sie deutlich.

Die Autorin sieht die Geschichte Österreichs immer aus den Stücken heraussteigen wie ein Gespenst. „Und die können wir nicht überholen, die überholt immer wieder uns, ohne dass wir dadurch neu werden – oder auch nur die Dinge neu sehen könnten.“⁴², kritisiert sie und thematisiert damit, dass man seiner Vergangenheit nicht entfliehen kann, sie wird einen immer einholen, besonders die nicht aufgearbeitete Vergangenheit, wie sie in Österreich erschreckenderweise zum Teil bis heute besteht.

3.2. Kritik an Freizeitindustrie und Profitgesellschaft

In den Alpen wurde von seiner Erschafferin als Stück für Länder geschrieben, die „zu einem großen Teil vom Wintertourismus und dem Fremdenverkehr allgemein leben, die Fremden jedoch in erster Linie als zahlenden Gast oder schuftenden Saisonier, nicht aber als mittellosen Heimatsuchenden akzeptieren können.“⁴³

„Österreich ist durch den Sport wieder unschuldig geworden. Es konnte sich sozusagen im Sport an seiner Schuld als Mitbetreiber der Mordfabriken abrackern“⁴⁴, meint Jelinek und spricht zum wiederholten Male eines ihrer am häufigsten kritisierten Themen an: die Unschuld und alles, was mit dieser Unschuld historisch verbunden ist. In Österreich hat diese vermeintliche Unschuld eine lange, erschreckende Geschichte, die vor allem in der Opferthese, die Österreich als erstes Opfer des Nationalsozialismus darstellte, in keinem Wort jedoch die wesentliche Mittäterschaft an den Grausamkeiten des Dritten Reichs thematisierte, gipfelte. Die besonders diesem Thema überaus kritisch gegenüberstehende Autorin hegt

ein großes Misstrauen gegen alles, was scheinbar naturgegeben und damit unschuldig ist: Sex, Sport, Freizeit. Dort wo die Leute scheinbar am privatesten sind, sind sie es am wenigsten. Natürlich verdienen

⁴¹ Schenkermayr; Thiériot (wie Anm. 19), S. 187.

⁴² Welt am Sonntag, 29.09.2002: „Ich glaube nicht an Gott und schreibe dauernd über ihn“.

⁴³ NZZ, 24.10.2002: Facts und Fiction in der Box.

⁴⁴ Ebd.

hart arbeitende Menschen ihr Vergnügen, aber wer bekommt denn schon, was er verdient? Vielleicht steckt ein sehr rigoristischer Standpunkt dahinter, dass wir all diese schönen Dinge auf Grund der Schrecken unserer Geschichte ein für allemal verwirkt hätten. Das ist gewiss ein bisschen lächerlich, aber ich muss eben immer wieder alles auf die Spitze treiben, im Grunde natürlich: übertreiben.⁴⁵

„Einerseits stünden die Kapruner Verbrannten für Millionen vergessene Ermordete, [...] andererseits entsprächen sie dem Tätertyp, glaubten an Sport, Natur und Blut-und-Boden-Identität. Eine schwierige, eine gefährliche Ambivalenz“⁴⁶, sagt Elfriede Jelinek und geht sogar noch härter ins Gericht mit der Profitgesellschaft, indem sie in einem Gespräch mit der *Neuen Zürcher Zeitung* erwähnt: „Dieses Unglück ist kein reiner Unfall, sondern geht auf Profitmaximierung im Fremdenverkehr zurück [...]. Diese scheinbare Unschuld des Fremdenverkehrs und die behauptete Unschuld bezüglich der Geschichte kommen bei mir in einer – sicher problematischen – Engführung zusammen. Man könnte das eine Art vulgärer Katharsis nennen, das Unglück mit der Katastrophe der Geschichte zu verknüpfen.“⁴⁷ Über den Vergleich zwischen dem Unfall der Seilbahnkatastrophe in Kaprun und den Verbrechen des Holocaust lässt sich streiten, fest steht, dass die „ewige Geldmacherei“ und die versäumten, fachgerechten Reparaturen (s. 4.1.1.4.) nicht ganz unschuldig sind an der Seilbahnkatastrophe, wie die Ermittlungen zeigten.

Das Motiv der Naturbeherrschung durch Technik ist bei Jelinek nicht als Zelebrierung der von allen Zwängen befreiten, emanzipierten Menschheit zu sehen, wie es im Jelinek-Handbuch heißt, sondern als arrogante Selbstverherrlichung von Technikern im Dienste ungezügelter Profitmaximierung.⁴⁸ Bauherren, Ingenieure und Politiker erscheinen in die Abhängigkeiten des technischen Fortschritts und verbrecherischer Bauprojekte verstrickt, während die Opfer, also die toten Arbeiter und verunglückten Freizeitsportler, als gespenstische, störende Kostenfaktoren wieder auftreten.⁴⁹ Elfriede Jelinek ergänzt in einem Interview, dass „eins der beliebtesten antisemitischen Stereotype [...] ja die Geschäftemacherei und Geldgier der Juden“ sei, solche Ereignisse wie das Unglück in Kaprun jedoch, lassen die Fremdenverkehrs-betreiber „als die Gierigsten von allen erschienen.“⁵⁰ Es ist also die Ambivalenz der Thematik, die Jelinek und ihre Leserschaft fasziniert – einerseits die Beherrschung der Natur durch

⁴⁵ Welt am Sonntag, 29.09.2002: „Ich glaube nicht an Gott und schreibe dauernd über ihn“.

⁴⁶ NZZ, 24.10.2002: Facts und Fiction in der Box.

⁴⁷ NZZ, 06.10.2002: Das harte Gericht der Kunst.

⁴⁸ Schenkermayr; Thiériot (wie Anm. 19), S. 185-186.

⁴⁹ Ebd., S. 186.

⁵⁰ NZZ, 24.10.2002: Facts und Fiction in der Box.

Technik, die Maximierung des Profits durch den technischen Fortschritt, andererseits genau diese ungebändigte Profitgier und die Unbeherrschbarkeit der Technik, die sich etwa dann zeigen, wenn durch unglückliche Umstände ein Unfall geschieht, der 155 Menschen das Leben kostet.

3.3. Das Verhältnis vom Umgang mit den Opfern Kaprums, Freizeitindustrie und Profitgesellschaft

Elfriede Jelinek wusste sofort, dass sie über die Seilbahnkatastrophe schreiben würde. „Ich sehe in diesen Katastrophen immer das Exemplarische. Ich grabe sozusagen den Schutt und den Ruß weg und gerate unter die Erde, dorthin wo die Toten dieses Landes begraben sind. Das ist ja entscheidend an der nationalen Identität Deutschlands wie Österreichs“⁵¹, verrät sie in einem Interview im *Münchener Merkur*. Sie konkretisiert den Tod von so vielen Menschen, die alle auf einmal den Tod fanden, und bemerkt zynisch: „Er findet halt in einem Land statt, das schon einmal in seiner Geschichte mitgewirkt hat, so viele unschuldige Menschen mehr zu vernichten, auszulöschen, buchstäblich in Asche zu verwandeln. Diesmal waren es eben Leute, die, fröhlich und bunt gekleidet, zum Sport in den Bergen aufgebrochen sind“⁵², und verknüpft die scheinbare Unschuld des sportlichen Freizeitvergnügens mit dem tödlichen Unfall am Kitzsteinhorn, gleichzeitig verweist sie auf das Verbrennen und Morden während des Zweiten Weltkrieges.

Absurd werden die Figuren bei Jelinek dargestellt, die ohnmächtig sind, zu handeln, ja zu kommunizieren. Sie bedienen sich einer ironischen und übertriebenen Sprache, die die post-katastrophalen Szenarien in einer grotesken Abgeklärtheit zeigt, wie es im Jelinek-Handbuch heißt.⁵³ Den Figuren kommt in *In den Alpen* eine manipulierende Sprache zu, zum Beispiel wenn das „Kind“ auftritt, „das die Ruhmsucht von Profi-Sportlern, die Profitgier und obsessive Kostendämpfung bei Bauherren derart eifrig kolportiert, dass es als Opfer der Katastrophe und zugleich als Stütze der gesellschaftlichen Machenschaften erscheint.“⁵⁴ So tätigt das Kind beispielsweise Aussagen wie:

Ich hatte große Hoffnungen in mich gesetzt. Leben und leben lassen, das sagt Vati immer. Es hat ihm nichts genutzt. Ich bin für mein Alter wenigstens gut trainiert, es geht mit mir vorwärts, mit dem Unter-

⁵¹ Münchener Merkur, 02./03.10.2002: Brandopfer der Freizeit.

⁵² Welt am Sonntag, 29.09.2002: „Ich glaube nicht an Gott und schreibe dauernd über ihn“.

⁵³ Schenkermayr; Thiériot (wie Anm. 19), S. 188-189.

⁵⁴ Ebd., S. 189

schied, daß ich danach nie wieder zurückkommen werde, es würde mich ohnedies keiner sehen. Sport, ohne daß einen einer dabei sieht, hat wenig Sinn.⁵⁵

Diesen Sprachgebrauch, der sich durch Frechheit und Verlogenheit auszeichnet, wählen Politiker und Wirtschaftsführer für kaschierende Wortbeiträge und ebendieser wird von Elfriede Jelinek mit einer Unzahl von oft „untreuen“, jedoch nicht als solche markierten, Zitaten und Wortspielen denunziert, die ein Gefühl des Befremdens erwecken, auch weil die Opfer oft selber in masochistischer Unterwerfung keine Selbstachtung mehr haben.⁵⁶ Es finden sich im Text auch Aussagen wie „Das meiste wurde verschwiegen“⁵⁷ oder

„Sie meinen ich hätte gleich die Seilbahn nehmen sollen? Aber mit der geht es doch deutlich langsamer, und man wäre nicht so unter sich, wie wenn man unter 170 Menschen ist, von denen einige, mitsamt ihrer Schmelzkäsekleidung, durch den Boden hindurch getropft sind und die Schienen mit ihrer Asche belegt haben. Dazu die leckeren Flocken vom Plexiglas der Fahrerkabine. [...] Trauen Sie diesem Geschriebenen nicht, man weiß ja nicht, von wo es herstammt.“⁵⁸

Diese kritisieren ganz klar die Profitmaximierung sowie die Freizeitindustrie, indem Jelinek auf das äußerlich ansprechende Design der Seilbahn sowie der Sportbekleidung hinweist, von der sich Betreiber und Erzeuger mehr Interesse und eine große Nachfrage erwarteten, die im Endeffekt jedoch nur dazu führten, dass die Garnitur inklusive Insassen in wenigen Minuten komplett ausbrannte. Auch geht es im letzten Satz wiederum klar um die von der Öffentlichkeit erzeugten „Wahrheit“, vor der es gilt, auf der Hut zu sein.

Elfriede Jelinek sieht die Geschehnisse in Kaprun

wie ein grausiges Satyrspiel auf die Tragödie der Geschichte, aber angesichts der Ungeheuerlichkeit der Ausrottungspolitik der Nazis dürfte man das so oberflächlich gar nicht sagen. Es ist nach der Tragödie also eine Art Satyrspiel, dass die Menschen jetzt auch noch in ihrer Freizeit vernichtet werden, und Österreich lebt ja zu einem großen Teil von seiner Ferien- und Freizeitindustrie, das gehört auch zu der großen Unschuldigkeit, die hier nach dem Krieg ausgebrochen ist und durch die manifeste Katastrophe infrage gestellt wird. Denn es gibt wohl kaum etwas Unschuldigeres als Sport und Ferien.⁵⁹

Katastrophen sind für sie wie ein Ventil an einem Dampfdruck-Kochtopf, durch das alles hindurch muss: „Alles, was in der Gesellschaft sozusagen am Kochen ist, muss durch das schmale Ventil meiner künstlerischen Verarbeitung der Ereignisse hindurch und wird dort zu einer Art Quintessenz verdichtet.“⁶⁰ Dass Jelinek exemplarisch schreibt ist keine überraschende

⁵⁵ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 30.

⁵⁶ Schenkermayr; Thiérot, (wie Anm. 19), S. 189.

⁵⁷ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 10.

⁵⁸ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 15-16.

⁵⁹ Welt am Sonntag, 29.09.2002: „Ich glaube nicht an Gott und schreibe dauernd über ihn“.

⁶⁰ Ebd.

Neugigkeit, wurde diese Technik doch oft in vielen ihrer Texte angewandt und oft in diversen Gesprächen thematisiert. Sie benutzt Ereignisse wie die Seilbahnkatastrophe in Kaprun, um an dieser ihre politische Kritik, ihre allgemeine Zivilisationskritik anzubringen, im Rahmen dieser Katastrophe zu konzentrieren. Es interessiert sie das Allgemeine, sie will nicht über das individuelle Schicksal schreiben sondern über die Mechanismen, die wirksam werden.⁶¹

Jelinek möchte außerdem die Ausgrenzung der jüdischen Bevölkerung im frühen Alpinismus aufzeigen, die durch diese Diskriminierung Opfer der frühen Formen des Antisemitismus wurden. In einem Interview in der *Welt am Sonntag* sagt die Autorin:

Ich benutze das Stück eigentlich dazu, zu zeigen, wer ‚dazugehört‘. Die Geschichte des Alpinismus zeigt, dass die Juden schon seit den zwanziger Jahren eben die Ausgeschlossenen waren. Sie sind die Bewohner der Ebene, sie sind unsportlich, sie gehören nicht ins Gebirge, das sind auch antisemitische Stereotype. Ich bündle also in jedem Augenblick, auch dem scheinbar harmlosesten, die Geschichte dieses Landes, die ich nicht abschütteln kann. Das ist halt meine Obsession.⁶²

Darauf angesprochen, ob die Toten von Kaprun nun auch zu Opfer der profitgierigen Gesellschaft und der sensationslustigen Presse würden, meint sie: „Na ja, ich würde nicht sagen, dass die Toten von Kaprun vermarktet werden, ich würde sagen, sie werden verdrängt. Eine beliebte Kulturtechnik des Landes. Das ging so weit, dass irgendjemand sogar noch die Kreuze umgefahren hat, die zum Andenken an die Toten dort aufgestellt wurden.“⁶³ Nicht nur im Text also wird von Elfriede Jelinek harsche Kritik geübt, sondern auch in Interviews und in Printmedien erscheinenden Artikeln. Es sind also nicht nur die kritischen Passagen selbst in *In den Alpen*, es ist Jelineks gesamtes öffentliches Auftreten, das denunziert, kritisiert und für Ungerechtigkeit, Verdrängen und auch dessen Gegenteil, nämlich der Glorifizierung der Opfer, sensibilisiert.

⁶¹ Welt am Sonntag, 29.09.2002: „Ich glaube nicht an Gott und schreibe dauernd über ihn“.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

4. Intertextuelle Analyse

Intertextualität spielt für Elfriede Jelinek in ihrem Schreiben und Schaffen eine besonders wichtige Rolle. Sie nennt den Grund dafür in einem Interview mit Stefanie Carp, indem sie ein sehr musikalisches Bild verwendet, wodurch auch Jelineks künstlerische Herkunft, die Herkunft aus der Musik, der Komposition, deutlich erkennbar wird:

Das in fremden Zungen reden [...] verwende ich im Theater eigentlich immer, um den Sprachduktus zu brechen in verschiedene Sprachmelodien und Sprachrhythmen, weil ich mit Sprache immer eher kompositorisch umgehe. [...] Es ist im Grunde ein kontrapunktisches Sprachgeflecht, das ich versuche zu erzeugen.⁶⁴

Durch dieses Sprachgeflecht entsteht auch eine ganz eigene Dynamik im Text. Wie bereits oben erwähnt, arbeitet Jelinek in *In den Alpen* vorwiegend mit zwei Intertexten, zum Einen mit der trivialen Sprache der *News*-Berichterstattung, zum Anderen mit Paul Celans hochpoetischer Sprache aus seinem *Gespräch im Gebirg*. In *News* erschienen etliche Seiten über die Verunglückten der Seilbahnkatastrophe in Kaprun, während über die Millionen Opfer, die durch das NS-Regime ermordet wurden, kaum mehr gesprochen wird. Genau das stört Elfriede Jelinek, genau das findet sie nicht gerecht. Dieses Ungleichgewicht der Thematisierung, des öffentlichen Gedenkens wird auch in *In den Alpen* deutlich. Es lassen sich unzählige intertextuelle Verweise zu den *News*-Artikeln finden, die jedoch adaptiert, deformiert, modifiziert und montiert werden und somit auch die „Produktion der Wahrheit“, einer öffentlichen „Wahrheit“ verdeutlichen. Was in den Medien erscheint ist in der Öffentlichkeit präsent und somit „wahr“. Passagen aus Celans *Gespräch im Gebirg* sind zwar in geringerer Quantität, jedoch auf andere Art mindestens ebenso gefinkelt eingearbeitet. Sie werden kaum bis überhaupt nicht verändert und lassen sich vor allem im zweiten Teil des Stücks wiederfinden. Dadurch kann die geballte Gewaltigkeit seiner lyrischen Sprache wirken, der Bruch zwischen Trivialem und Poetischem wird deutlich und die Kluft scheint unüberbrückbar. Jelinek begründet ihre Entscheidung, Paul Celans *Gespräch im Gebirg* intertextuell in ihr Stück miteinzuflechten wie folgt:

Ich wollte für diesen Text unbedingt einen Außenseiter, einen von jeher Ausgeschlossenen, um dieses falsche Heimat- und Zusammengehörigkeitsgefühl zu durchkreuzen. Ich habe mich mit der Geschichte des Alpinismus beschäftigt, und es zeigt sich, dass die Juden schon in den 20er-Jahren aus den Sektionen des Alpenvereins ausgeschlossen wurden. Man hat sie sogar aus den Hütten ausgesperrt, und sie mussten ihre eigene Sektion gründen. Ich habe für diese Figur Sprachfetzen von Paul Celan verwendet.⁶⁵

⁶⁴ Theater der Zeit, Mai/Juni 1996: Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung.

⁶⁵ Münchner Merkur, 02./03.10.2002: Brandopfer der Freizeit.

Um eben diesen speziellen, eigenen Sprachduktus zu erzielen, wendet Jelinek Sprachmasken und Montagetechniken an. Sie schreibt, wenn man ihrer eigenen Aussage glauben schenken darf, im Grunde immer ein- und dasselbe Stück fort. So beschreibt sie *In den Alpen* gewissermaßen als Fortschreibung des Sportstücks, „nur ist es diesmal der Sport, das Vergnügen, der Spaß als Katastrophe. Sozusagen der Tod im äußeren Leben, in der äußersten Anspannung der Körper. Der eine Augenblick, der alles zunichte macht.“⁶⁶ In der Literaturwissenschaft wurden einige Motive von Jelineks Intertextualität von Pia Janke folgendermaßen beschrieben:

Jelineks *In den Alpen* greift wiederholt barocke Bilder auf, der Vanitas-Gedanke ist permanent präsent, das Fleisch, das zu Staub wird, ist ein Leitmotiv. Immer wieder gibt es biblische Assoziationen, so etwa zum Jüngsten Gericht, das jedoch ohne Richter ist, aber auch zum Bild-Verbot, das mit dem Sehen bzw. Übersehen, Nicht-Gesehen-Werden der Opfer zusammengebracht wird.⁶⁷

Kontinuitäten in Bezug auf Jelineks Intertextualität lassen sich in ihrem Gesamtwerk deutlich erkennen, am deutlichsten zeigen sich diese bei *Stecken, Stab und Stangl*, einem Stück über die Ermordung von vier Roma durch eine Sprengbombe im Burgenland, in Oberwart. Auch in diesem Text arbeitet Jelinek konkret mit der Sprache der Medien und Celan-Zitaten und möchte auch in diesem Fall Sprachlosen eine Stimme geben. In *In den Alpen* werden im ersten Teil (S. 7-40) vorrangig Informationen und „Fakten“, die der Zeitschrift *News* entnommen sind, deformiert und mit Jelineks Sprache neu kombiniert, im zweiten Teil (S. 41-58) folgt eine Passage, in welcher Celan-Zitate sprachlich dominant sind, die jedoch vor allem wortwörtlich gebraucht werden (siehe 4.2.) und schließlich im dritten Teil (S. 60-65) werden die letzten während der Ermittlungen gefundenen und in *News* veröffentlichten Funksprüche der Zugführer und Seilbahnangestellten gesprochen, gefolgt von einem „Interview“ von A und B, wo sich Fakten aus den Ermittlungen, *News*-Zitate mit Zitaten von Maduschka⁶⁸ abwechseln. Im folgenden Teil soll genauer auf die von Jelinek verwendeten Arten von Intertextualität in ihrem „Alpendrama“ verwiesen werden, wobei hier zu bemerken ist, dass die Einteilung in unten genannte Kategorien rein subjektiv, jedoch nach bestem Gewissen und Ermessen, vorgenommen wurde, eine objektivere Kategorisierung liegt bislang nicht vor. Da Jelinek intertextuelle Sprachgeflechte erzeugt, lassen sich viele der ausgewählten Textpassa-

⁶⁶ Welt am Sonntag, 29.09.2002: „Ich glaube nicht an Gott und schreibe dauernd über ihn“.

⁶⁷ Janke, (wie Anm. 2), S. 135.

⁶⁸ Schmiele, Corona: Ein früher Alpinist in Jelineks „Alpen“. In: Lartillot, Françoise und Dieter Hornig (Hg.): Jelinek, une répétition? Zu den Theaterstücken *In den Alpen* und *Das Werk*. Bern: Peter Lang 2009, S. 197.

gen nicht ausschließlich einer Kategorie zuordnen, es wurde daher die prägnanteste Stelle jedes Zitates als Zuordnungskriterium ausgewählt.

4.1. Modifikation, Adaption, Deformation

Jelineks am häufigsten gebrauchte Verwendungen von Intertexten sind diverse Variationen. Sie modifiziert, adaptiert, deformiert, komponiert, in jedem Fall: verändert. In den pointiert verfassten Wortspielen wird gezeigt, wie der öffentliche Diskurs die Wahrheit produziert und manipuliert.⁶⁹ Wie bereits zuvor erwähnt wendet Jelinek Modifikation, Adaption, Deformation sowie jegliche Art von textlicher Veränderung vor allem dann an, wenn sie Kritik auf verschiedenen Ebenen anbringen möchte und bewusst auch diese, meist triviale, sensationslustige Sprache kritisieren will.

4.1.1. Zynische Wiedergabe von Fakten und Aussagen aus *News*

Jelineks sprachlicher Zynismus kommt in etlichen Äußerungen sehr klar heraus und liest man sich durch die *News*-Ausgaben aus der Zeit um das Seilbahnunglück, wird deutlich sichtbar, dass viele der Äußerungen von *News* inspiriert, übernommen und in Jelineks Theatertext eingearbeitet sind. Zynisch lässt die Autorin etwa den *Helper* sagen: „Wir sind bei Ihren Angehörigen“⁷⁰, was, kennt man die *News*-Berichterstattung, nur als Kritik verstanden werden kann, fühlten sich die Opfer von Behörden und Verantwortlichen alleingelassen (s. 4.1.1.2.). Das *Kind* kontert mit: „Der Fahrer hat die Antwort erhalten, daß alles getan werde, aber das war nur ein letzter Versuch mit der armen kleinen Ruhe, mit dem Erfolg, daß wir derzeit noch immer bewahren, was uns ohnedies keiner nehmen will“⁷¹ und lässt das Unaussprechliche „Das meiste wurde verschwiegen“⁷² als Kritik an Medien, Behörden und Betreibern im Raum stehen.

4.1.1.1. Motiv des Verschmelzens, des Verbrennens, der Unzertrennlichkeit

Eine Serie von Motiven, die in *In den Alpen* immer wieder vorkommen und unter den bildlichen Äußerungen den wahrscheinlich wichtigsten Stellenwert einnehmen, sind Motive des Verschmelzens, des Verbrennens und der Unzertrennlichkeit. Durch die Verwendung einer

⁶⁹ Schenkermayr; Thiériot, (wie Anm. 19) , S. 189.

⁷⁰ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 8.

⁷¹ Ebd., S. 9.

⁷² Ebd., S. 10.

eher niederen Stilart, die an das Umgangssprachliche angelehnt ist, erinnert der erste Teil von *In den Alpen* sprachlich stark an die triviale Mediensprache, die in der News-Berichterstattung verwendet wird. So heißt es hier salopp und zynisch zugleich:

Helfer Ihr wart in dieser Gletscherbahn dermaßen unzertrennlich, so was habe ich noch nie gesehn. Ihr lieben guten Menschen im Gletscherdrachen, laßt euch hin und her schieben so bunt wie ihr seid, und laßt euch die Laune nicht verderben, wenn es heiß hergeht. Die Bekanntschaft mit dem Feuer wird neu und wichtig für euch werden. Dazu ist der Urlaub da, daß man neue Erfahrungen macht. Sorgt euch nicht. Es hat sich vieles inzwischen erledigt, weil wir Eiweißprodukte von euch und euren Haar- und Zahnbürsten bekommen werden, um zu erfahren, wer wer ist.⁷³

In ebendiesem Ton wird auch geht das Motiv des Verschmelzens und der Unzertrennlichkeit noch deutlicher hervorgehoben:

Helfer Wir haben genügend Säcke, und auch die Nummern gehen uns nicht aus. Weißt du was es heißt, vor einem Tunnel wie vor einem Gartentor zu stehen, euch in Plastiktüten in Empfang zu nehmen und mühsam in einem kleinen Karren, einer Lore, eigens für euch konstruiert, abzuseilen, euch, die ihr ineinander verkrafft, verkeilt und verschlungen seid, daß man euch kaum trennen kann? Ihr habt das geübt. Wieso seid ihr überhaupt dermaßen unzertrennlich?⁷⁴

Und auch das *Kind* lässt nicht davon ab, daran zu erinnern, was die News-Berichte verrieten, nämlich dass nicht mehr alle Körperteile und menschlichen Überreste identifiziert werden konnten: „Meine Arme wird man nachher nicht mehr vollständig finden, sie werden ihrerseits irrtümlich in einem fremden Sack gelandet sein, dafür hab ich jetzt dieses fremde Bein.“⁷⁵ Durch die *junge Frau* (in der Anmerkung heißt es ganz nach Jelinek-Manier: „kann auch ein junger Mann sein, wäre vielleicht sogar besser. Dann Geschlecht des Sprechens ändern! Geschlecht egal, Körper: der Zweck“⁷⁶) erfährt die Leserschaft, dass am 11.11.2000 ein Snowboard-Event hätte stattfinden sollen, weswegen besonders viele Sport- und Snowboardbegeisterte an diesem Tag unterwegs waren und in die Seilbahn stiegen, um so schnell wie möglich auf den Gipfel des Kitzsteinhorns zu gelangen. Das Bild des Verbrennens wird hier auf besonders skurrile Art und Weise verdeutlicht:

Junge Frau [...] ich fahre jetzt zu einem Event hinauf, doch nur, um mit anderen zu einer Schinken-Spiegelei-Fläche zu verbrutzeln, dicht an dicht. [...] Fast alle werden vor ihrem Tod noch aussteigen können, die Türen werden doch noch geöffnet worden sein, aber es wird niemandem etwas genützt haben. [...] Weltmeisterin war ich schon einmal. Ich bin jetzt in allen Zeitungen.⁷⁷

Neben dem Verbrutzeln verweist Elfriede Jelinek hier außerdem auf die informative Tatsache, dass sich die Türen des „Gletscherdrachen“ bei dem Unglück aufgrund einer technischen Störung vorerst nicht öffnen ließen, als sie schließlich offen standen konnte die Seil-

⁷³ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 23.

⁷⁴ Ebd., S. 24.

⁷⁵ Ebd., S. 31.

⁷⁶ Ebd., S.25.

⁷⁷ Ebd., S. 33-34.

bahn paradoxerweise aufgrund einer Sicherheitsvorschrift nicht geborgen werden, da diese besagte, dass der Zug bei geöffneten Türen nicht in Betrieb gesetzt werden dürfe.⁷⁸ Besonders einprägsam ist folgendes Zitat, in dem der *Helper* das Verschmelzen im übertragenen Sinne versteht, nämlich als die umgangssprachlich gängige Metapher für den sexuellen Akt:

Helper Jaja, schon gut, werfen Sie ruhig Blasen und verschmelzen Sie bis zum Jüngsten Gericht oder gleich zum Jüngsten Gericht [...] Aber legen Sie Ihren rechten Arm bitte etwas dichter an den Körper, es fällt mir sonst Ihre ganze Hand runter! Und das wäre doch schade. Sie stellen sich das Verschmelzen mit einem oder mehreren anderen Menschen schöner vor, als es ist, glauben Sie mir. Ich habe das schon ein paar Mal gemacht. Er hat mir nicht viel gebracht, der gepflegte Sex. Es war nie so, wie ich es mir vorgestellt hatte, das Verschmelzen.⁷⁹

Als Abschluss für die Vielfalt der Verbrennungs- und Verschmelzungsmetaphorik lässt Jelinek den *Mann* zu Wort kommen: „Verbrennt mich mit seiner Packelsuppe doch fast an der Schulter. Knapp daneben ist auch vorbei. Dafür verbrennt er mich mit seinem Heizstrahler am Oberschenkel. Verbrennt mich.“⁸⁰ Dieser verweist erst auf zynisch-humoristische Weise auf eine ihn verbrühende „Packelsuppe“, erwähnt den Heizstrahler, dessen Defekt als die wahrscheinlichste Ursache des Unglücks gilt, um seine Äußerung dann jedoch mit der ernsten Feststellung „verbrennt mich“ zu schließen.

4.1.1.2. Motiv des in der Trauer Alleingelassenwerdens

Janke nennt als Grundmotiv, das Jelinek aus den *News*-Berichten entnahm, die Trauer der Angehörigen, in der sich diese alleingelassen fühlten.⁸¹ Idem *News* diverse Opfer zitiert, werden Emotionen erzeugt, die Trauer der Hinterbliebenen wird wiedergegeben jedoch bewusst inszeniert um bei der Leserschaft Mitgefühl und Verständnis zu erzeugen. Was in den Aussagen der Angehörigen selbstverständlich vorherrscht ist die Trauer über den persönlichen Verlust, auffallend ist jedoch auch, dass sich alle Betroffenen in ihrer Trauer alleingelassen fühlen und zum Zeitpunkt ihrer Aussagen von Seiten der Behörden oder der Gemeinde Kaprun keinerlei Hilfe, Unterstützung und Rat erfahren haben. Dass sich Jelinek intensiv mit der Rolle der Angehörigen in der Medienberichterstattung beschäftigte, zeigen zahlreiche intertextuelle Verweise, beispielsweise wenn das *Kind* sagt: „[...] ohne die Anwesenheit meiner kleinen Gestalt, die inzwischen riesengroß geworden sein müßte, wenn ich dem Herrn Erzbischof so zuhöre, wie er über mich redet, wird sie nicht zureckkommen, die liebe

⁷⁸ *News* 51/52/00, S. 49.

⁷⁹ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 35.

⁸⁰ Ebd., S. 49.

⁸¹ Janke, (wie Anm. 2), S. 132.

Omi.“⁸² Hier wird auf eine Großmutter verwiesen, die in einem der *News*-Artikel berichtete, dass sie mit zwei kleinen Kindern, die bei dem familiären Schiurlaub noch nicht mitfuhren, alleine „zurückgeblieben“ ist. Auch die Referenz auf den Erzbischof erscheint des Öfteren in Jelineks Text, da *News* ein Foto aus dem Salzburger Dom wie folgt betitelte: „Staatstrauer. Österreichs Politprominenz bei der Trauerfeier im Salzburger Dom. Die Angehörigen wurden nicht eingeladen.“⁸³ So kommentiert auch der *Helper* im selben, zynischen Tonfall, die Gedenkmesse für die Opfer von Kaprun.

Helper Wir gehen nächsten Freitag zuverlässig in die Messe für euch im Salzburger Dom, es werden Bundespräsident, Bundeskanzler und andere Männer und Frauen erscheinen, die beinahe in die Kameras schluchzen, indem sie nicht zu wissen vorgeben, daß es Kameras sind, vor denen sie da so furchtbar weinen. Die Alpen werden zurückscheinen im Vormittagslicht und uns wie immer zu sich heranlocken, diesmal zum Schleuderpreis, weil nur wenige derzeit dort hinfahren, doch umso mehr werden später kommen, aus Neugier oder Sensationslust. Die Alpen werden also ihre Wanderungen anbieten, eisgewordene Sturzfluten, alles wie immer.⁸⁴

Diese Aussage des *Helpers* enthält vielschichtige Kritik, nicht nur wie bereits erwähnt an den Umgang mit den Opfern und die scheinheilige Trauer der Messbesucher, sondern vor allem bringt Jelinek auch Kritik an Freizeitindustrie und Profitgier an. Dieser krasse Kontrast zwischen den noch Trauernden und jenen, die bereits wieder überlegen, wie sich ein so stark beschädigtes Image wieder aufzubessern ließe, sorgt für kritisierende Ambivalenz im Text, wofür Jelinek jedoch häufig selbst ins Feuer der Kritik geriet. Durch des *Helpers* Mund kritisiert Jelinek außerdem die sensationsfreudige Berichterstattung der Medien, die den Opfern und deren Angehörigen „keine Ruhe“ gewähren, indem die mediale Schlacht um die Vorkommnisse in Kaprun andauert.

Helper Früher hat man sie in Ruh gelassen, die Opfer der Berge. [...] Niemand lebt viel, der einsam lebt. Der stirbt genug, der für die Öffentlichkeit stirbt. Na, wir tun das unsere dazu. [...] Bitte, leg diesen verschmorten Faden, der einmal dein Bein war, etwas beiseite. Ich will nicht unbedingt drauftreten. Das zerfällt ja bei bloßer Berührung. Wir tun unser Möglichstes, aber helfen könntest du uns schon. Immerhin wird uns monatlang psychologische Hilfe gezahlt werden.⁸⁵

Als Abschluss dieses Zitates wird gesagt, dass das Möglichste getan werde und monatlang psychologische Hilfe gezahlt würde. Es erscheint unglaublich, dass wirklich das Möglichste getan würde, vor allem, nachdem in den vorhergehenden Passagen erwähnt wird, wie schlecht betreut und unverstanden sich die Angehörigen fühlen. Überaus paradox und eher unangebracht erscheint in diesem Kontext, dass dem *Helper* monatlang psychologische Hilfe

⁸² Jelinek, (wie Anm. 17), S. 19.

⁸³ News 47/00, S. 13.

⁸⁴ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 20.

⁸⁵ Ebd., S. 21.

gezahlt werden solle. Jelinek verwendet also dieses sprachliche Mittel höchstwahrscheinlich dazu, um die Leser von *In den Alpen* zu verdeutlichen, wie unglaublich und wahnwitzig in der Öffentlichkeit teilweise argumentiert wird, die öffentliche Wahrheit manipuliert und andererseits aber selbst zum Werkzeug zur Manipulation der Masse wird.

4.1.1.3. Motiv der Profitgier, der Konsumgesellschaft

Die bereits im dritten Kapitel erwähnte Profitkritik, ließ sich auch bei der intertextuellen Analyse wiederfinden und soll hier als wiederkehrendes Motiv der Profitgier genauer beschrieben werden. Liest man *In den Alpen* erkennt man bald, dass hier harsche Kritik geübt werden soll, Jelinek nimmt sich kein Blatt vor den Mund und lässt ihrem literarischen Sarkasmus freien Lauf:

Helfer Ich und mit mir die ganze Vollkasko-Gesellschaft reagieren allergisch, wenn wir zur Kenntnis nehmen müssen, daß man absolute Sicherheit nicht kaufen kann. [...] Da steht in der Talstation, die Bahn, noch zehn Sekunden, noch fünf, und hält die Hand aufs Herz, daß 170 Personen in ihr aufrecht mitsamt ihren Geräten, inmitten des bunten, leicht entflammbaren Materials, das sie selber sind, stehen können. Kannst du mir übrigens sagen, wie einer so blöd sein kann und seinen Anorak auf den Heizstrahler legen kann? Eine Zirbenstube, ach nein, ein Lärchenkästchen als Dämmung gegen Zugluft über die Heizung bauen? Dadurch werden wir noch alle berühmt.⁸⁶

Hier werden Profitgier und Konsumgesellschaft auf verschiedenen Ebenen kritisiert, zum Einen durch die Erwähnung der „absoluten Sicherheit“, zum Anderen durch den Wunsch nach der neuesten, schicksten und buntesten Wintersportbekleidung, die im Endeffekt durch ihre leichte Entflammbarkeit nicht gerade zum Überleben der Seilbahninsassen zuträglich war. Als an der falschen Stelle gespart, könnte man es bezeichnen, wenn man sich die Kosteneinsparungen bei der Wartung der Seilbahn überlegt, die anstelle von Münzen und Geldscheinen schlussendlich 155 Menschenleben kostete.

Spitz formuliert weiß das *Kind*: „Der Wohlhabende, der alles hat, will die Natur auch noch, um seine Abdrücke zu hinterlassen“⁸⁷ und macht dadurch deutlich, was Jelinek in Interviews oftmals sagte, nämlich, dass man vor dem durch diverse Medien und durch die nationale Vergangenheit erzeugten Naturbild in Acht sein müsse, es stets kritisch betrachten solle, da auch in der Natur die nur scheinbare Unschuld verborgen liege.⁸⁸

⁸⁶ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 15.

⁸⁷ Ebd., S. 18.

⁸⁸ vgl. NZZ, 06.10.2002: Das harte Gericht der Kunst.

Bewusst erzeugt Jelinek hier das Bild des Bezahlens und gleichzeitig das Motiv der Konsumgesellschaft, die stets zuerst nach dem Aussehen geht und für die das Praktische nur die zweite Rolle einnimmt. So sollte die Seilbahn am Kitzsteinhorn mitunter zu den „schnittigsten“ Zügen im Gletschergebiet zählen, ihr äußerlich ansprechendes Design wurde ihr jedoch später zum Verhängnis.

Helfer

Sie bezahlen ja schließlich dafür, daß wir Sie durch eine Gasse aus Luft oder Stein und durch einen Tunnel, welcher der Bahn passt wie eine zweite Haut, hinauftransportieren, nur um Sie dann wegzuschmeißen. [...] Ihre Arbeit ist getan, und wir haben ja keine Äcker, wir haben ein Kraftwerk mit etlichen Talsperren, in die formlos Millionen Tonnen von Wasser fallen, seit Jahrzehnten schon. [...] Daß wir sie formlos in den Sack stopfen, alle miteinander. Egal, wer wer gewesen ist, oder ob er wer gewesen ist. Ja, wir stopfen uns mit Ihnen die Taschen voll!⁸⁹

[...]

Junge Frau (junger Mann)

Aber warten Sie nur, bis es Abend wird, dann ziehe ich mich aus meiner neuen, eigens gekauften Kleidung heraus, die so eng ist, daß der Raum Mühe hat, sich neben mir geltend zu machen. Ähnlich dem Tunnel. Die fesche Bahn ist in ihm leider gar nicht zur Geltung gekommen, mir hätten sie das überlassen sollen, ich kenn mich aus! So, der Gletscherdrachen musste wieder raus ins Freie. Wie schaut er aus? Nicht schlecht, das Plexiglas. Sehen und gesehen werden ist alles. Dieses eine Mal hat er es leider nicht mehr geschafft. Man hat ihn aus Plastik gemacht, damit man ihn besser formen kann, und natürlich auch, damit er besser brennt.⁹⁰

In beiden Textausschnitten steht wieder das Aussehen der Bahn im Vordergrund, durch die hier ironisch gebrauchte Ansage „sehen und gesehen werden ist alles“⁹¹ entsteht ein besonderes Gefühl der Skurrilität bei der Leserschaft, eine gewisse Anstößigkeit macht sich breit, diese Obszönität kann jedoch kaum als Taktlosigkeit gewertet werden, geht doch deutlich hervor, dass Jelinek hier bewusst mit der Geschmacklosigkeit der Konsumgesellschaft spielt. Des Weiteren betont sie hier vor allem, dass der Tunnel „wie eine zweite Haut“ um die Bahn passte, was die Flucht aus dem Tunnel erschwerte und die Seilbahn aufgrund ihrer Plexiglaskonstruktion in nur wenigen Minuten komplett abbrennen konnte. Außerdem wird hier das Kraftwerk erwähnt, durch welches Kaprun zu ansehnlichem Reichtum gelangen konnte. Hier ist jedoch noch keine Rede von den in weiterer Folge bei Jelinek häufig erwähnten Zwangsarbeitsopfern, und doch klingt die Opferthematik an, indem durch das Bild der Säcke, in welche die Leichenteile „gestopft“ werden, ein anderes Bild, nämlich die Verbildlichung des Phraseologismus „sich die Taschen vollstopfen“, erzeugt wird.

⁸⁹ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 38.

⁹⁰ Ebd., S. 36-38.

⁹¹ Ebd., S. 38.

4.1.1.4. Motiv der Fahrlässigkeit der Betreiber

Wie die Ermittlungen nach der Seilbahnkatastrophe zeigten, wurden mehrere technische Defekte, die in bereits einige Wochen vor dem Unglück auftraten, ignoriert, die Wartung geschah nicht fachgerecht, Reparaturen wurden verabsäumt. Gérard Thiériot gibt zu bedenken, dass für den Brand im Tunnel von Kaprun die Fahrlässigkeit der Betreiber verantwortlich gewesen sei, die „statt an Minimierung des Risikos an Maximierung des Profits dachten. Bei Jelinek wird diese Sucht, Sport zu treiben, eine Sucht, die volkswirtschaftlich Freizeitindustrie heißt.“⁹² Und genau hier setzt Jelinek mit ihrer Kritik an. Bei den Betreibern, deren Fahrlässigkeit und zum wiederholten Male bei der unschuldig erscheinenden Freizeitindustrie.

Elfriede Jelinek stellt in *In den Alpen* die sehr personifizierende Berichterstattung von *News* aus, die versuchte, durch individuelle Geschichten und Einzelschicksale zu emotionalisieren. *News* berichtete von Pärchen, die bald heiraten wollten, von Kindern, die eine große Sportlerkarriere vor sich hatten und von Großeltern und Familienmitgliedern, die erschüttert und mit jüngeren Familienmitgliedern alleine zurückbleiben. Um diese Opfer und die alleingelassenen Angehörigen, sowie um die oben erwähnte Fahrlässigkeit der Seilbahnbetreiber geht es in folgender Aussage des *Kindes*:

Kind [...] Hier müssen sie stehen, Mama und Papa, die mit mir umkamen, neben mir, mein dreijähriger Bruder ist daheimgeblieben, bei Oma und Opa. Die können ihn jetzt ganz behalten. Er ist der einzige von uns, den sie behalten können. Ich habe meine Unschuld großzügig verströmt, mein Können dazu, ich habe mich mit den anderen Kids ehrlich auseinandergesetzt, wobei wir gewiß nicht Gesundheitsförderung als erstes in unseren weißen, gierigen Augen-Greifarmen hatten. [...] Auch von Abschreckung halte ich wenig, angesichts der massiven technischen Defekte der Gletscherbahn, die seit längerem bekannt waren, ich erwähne nur den 28. Oktober, als es mitten im Tunnel zu einem technischen Defekt gekommen war.⁹³

Besonders hervorzuheben sind auch die Regieanweisungen zum zweiten Abschnitt des Theatertextes, in denen es heißt:

Man hört von überallher, immer mit Unterbrechungen, kreischen, schreien: „Celan, Telefon!“ – [...] „Celan! Tauschen Sie den Heizstrahler aus!“ – „Celan! Leicht brennbare Lärchenholzplatten als Dämmmaterial gegen Zugluft? Ja bist du deppert?“ – [...] „Celan! Als wahrscheinlichste Ursache des folgenschweren Stops ein Defekt der Puffer?“ – „Celan! Sind Mitarbeiter diesem Defekt mit roher Gewalt wie Fußtritten zu Leibe gerückt? Ja sind denn die deppert?“ [...]⁹⁴

⁹² Thiériot, Gérard: Jelineks schöpferische Zerstörungswut: Die Alpendramen (*In den Alpen, Das Werk*). In: Arteel, Inge und Heidy Margit Müller (Hg.): Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater. Brüssel: KVAB 2008, S. 52.

⁹³ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 11.

⁹⁴ Ebd., S. 41.

Jelinek verweist hier ganz klar auf den bereits in der *News*-Berichterstattung erwähnten Vorfall, bei dem technische Mitarbeiter der Seilbahn Defekte nicht ordnungsgemäß zu beheben versuchten, sondern zum Beispiel ein metallisches Scheppern mit „roher Gewalt“, nämlich mit Fußtritten, „abstellten“. Hier heißt es: „der Monteur [...] schreitet zur „russischen“ Reparatur: Er tritt mehrmals mit den Füßen gegen die Gleise, wo sich ein elektrischer Kontakt befindet.“⁹⁵ Auffallend in dieser Regieanweisung von Elfriede Jelinek ist auch, dass sie als Ansprechperson einen Mann namens „Celan“ nimmt, der im zweiten Teil des Stückes auch vorwiegend Ausschnitte aus Celans *Gespräch im Gebirg* sprechen wird. Durch die namentliche Erwähnung Celans, soll dem Publikum bewusst gemacht werden, um welchen Intertext es im Folgenden gehen wird, gleichzeitig soll sie einen krassen Bruch herstellen, indem sich die Sprecher bei „Celan“ über die Betreiber beschweren.

News-Berichten zufolge sollen in den Monaten vor dem Unglück am 11.11.2000 einige „Reparaturen“ vorgenommen worden sein, die vorwiegend „Einbauten ohne Bewilligung“ waren. So sollen ein Heizstrahler, neue, weit größere Batterien ausgetauscht, leicht brennbare Holzplatten als Dämmmaterial verwendet worden sein.⁹⁶ Jelinek kritisiert durch den Mann, indem sie hier Teile aus dem *Gespräch im Gebirg* adaptiert, modifiziert und mit in *NEWS* präsentierten Fakten kombiniert.

Mann [...] da geht die Lärche zur Zirbelkiefer hinauf, da geht das Lärchenholzkästchen in Flammen auf, da entzündet sich das hölzerne Dämmmaterial, da zeigt sich die unbeschädigte Schwesterngarnitur, da dürften die Einbauten ohne Bewilligung erfolgt sein, da ist unklar, wieso nach dem Brandausbruch im gesamten Gletschergebiet der Strom ausfiel, da rasen die Flammen mit der Zugluft davon, den Kamin hinauf, die Tore waren ja weit offen, wie originell, mal was anderes: verbrennen, weil die Tore offen sind!, [...].⁹⁷

Warum es zu einem so wesentlichen „Pfusch“ in einem der meistbesuchten Schigebiete Österreichs kommen konnte, ist bisher unklar, es liegt jedoch nahe, dass Kosten gespart werden sollten und es gilt als Tatsache, dass „es schon über die Jahre zu einer mangelnde(n) Aufsicht der Seilbahn-Prüfbehörden gekommen ist“⁹⁸, wie der Exverkehrsminister *News* indirekt bestätigte.

⁹⁵ *News* 10/01, S. 44.

⁹⁶ Ebd., S. 46.

⁹⁷ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 58.

⁹⁸ *News* 46/00, S. 33.

4.1.1.5. Motiv des Kraftwerkbaus, der Zwangsarbeit

Ein weiteres von Jelinek verwendetes Motiv ist das des Kraftwerkbaus und der Zwangsarbeit. Die Autorin möchte hier auf das Verschweigen und Verdrängen der Opfer, die der Bau des Kraftwerks Kaprun forderte, aufmerksam machen. Sie will gegen das Vergessen ankämpfen, sensibilisieren für die vielen, noch unaufgearbeiteten Verbrechen, die noch verschwiegenen Toten des Nationalsozialismus. Die Erwähnungen der Zwangsarbeit in *In den Alpen* sind zwar zahlenmäßig in der Unterzahl, vor allem im Schlussteil des Stücks wird jedoch deutlich, wie wichtig Elfriede Jelinek dieses Thema ist, spannt sie doch einen großen Bogen von den Opfern des Seilbahnunglücks zu den Opfern, die während des Kraftwerkbaus in Kaprun fielen. Denn Kaprun wurde erst durch den Staudammbau ein wohlhabender Ort, was auch in folgendem Zitat deutlich hervorgeht:

Kind Ja, wir haben so ein schönes Haus gehabt und ein Geschäft, fast schon ein Kaufhaus, wir sind ein wohlhabender Ort. Schon seit dem Staudammbau. Tot. Diese Häuser schreien, wenn man an ihnen vorbeigeht, aber irgendwann hören sie, wie wir, damit wieder auf. [...] Viele von ihnen sind damals im Wasser versunken. Ich werde das nun nie mehr erleben. Daß ich vorbeigehen kann. Ich bin immer nur: vorbeigegangen.⁹⁹

Hier tritt das Bild der Sprachlosigkeit auf, neben einem Bild, das sagt, dass sich der Mensch irgendwann nicht mehr wehren will, irgendwann buchstäblich „zu schreien aufhört“. Jelinek kritisiert hier die österreichische Mentalität heftig, vor allem mit dem letzten Satz: „Ich bin immer nur: vorbeigegangen“¹⁰⁰ suggeriert sie, dass Österreicher passive „Verdränger“ ohne Zivilcourage sind.

Mit der Aussage „Arbeit vernichtet ja auch“¹⁰¹ verweist Jelinek auf die nationalsozialistischen Arbeits-, Konzentrations- und Vernichtungslager, und schreibt gleichzeitig die Parole „Arbeit macht frei“, die sich auf den Eingängen vieler Konzentrationslager fand, um. Das „ja“ kann als resignierendes Partikel gedeutet werden, durch welches die Person, die die Aussage tätigt, symbolisiert, von dieser Erkenntnis eher überrascht zu sein beziehungsweise zu dieser Erkenntnis schon zu einem früheren Zeitpunkt gelangt zu sein, nun jedoch jemandem Drittem den langen Weg zu dieser Erkenntnis hin ersparen zu wollen. Bei dem Bild des Sparens bleibend, lässt Jelinek einen *Bergrettungsmann* zu Wort kommen: „Sie haben sich gespart, und

⁹⁹ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 17.

¹⁰⁰ Ebd., S. 17.

¹⁰¹ Ebd., S. 27.

dann haben sie sich ausgegeben, und als sie sich nicht mehr hatten, haben sie mit fremden Menschen bezahlt, deren blasse Spiegelbilder sie sich nicht einmal vorstellen konnten.“¹⁰² Jelineks scharfe Kritik an Mitwissertum und Mittäterschaft während des Nationalsozialismus, an das Verdrängen der Verbrechen nach dem Zweiten Weltkrieg wird in dieser Aussage deutlich, fruchtet im Kontext von *In den Alpen* und wird durch den Gebrauch einer leicht verständlichen Sprache gebrochen, ein Spannungsfeld wird erzeugt.

4.1.2. *In den Alpen* Teil 3 – ein Interview

Der dritte Teil von *In den Alpen* besteht zum Großteil aus einem interviewähnlichen Dialog zwischen A und B. Analysiert man die Zeitschrift *News* auf dieses Interview hin, wird deutlich, dass Stimme A hauptsächlich aus *News*-Zitaten und technischen Daten, die ebenfalls in *News* erschienen sind, besteht. Jeder Gesprächsbeitrag wird mit einem „Danke“ eingeleitet, was die ganze Interviewsituation aberwitzig, zynisch, humoristisch und etwas ridikül erscheinen lässt. So heißt es bei A zum Beispiel:

- A: Danke. Die bisherigen Untersuchungen, die ausschließlich im Tunnel erfolgt sind, haben ergeben, daß der Gletscherdrache und die Kitzsteingams in jedem Fall aufgrund eines technischen Gebrechens zur tödlichen Falle geworden sein dürften. Dabei kommen vor allem drei Bereiche in Frage: die Bremsen, das Radlager sowie die Heizung. Ein Defekt eines dieser Systeme, so meine These, hat den Brand in der unbesetzten Führerkabine des bergwärts fahrenden Zuges ausgelöst und sich binnen weniger Minuten zum Inferno entwickelt.¹⁰³
- [...]
- A: Danke. Die Bahn stoppte plötzlich so stark, daß man im Wagen kaum noch hätte stehen können, hätten sich nicht so viele Personen drinnen befunden, die ein Umfallen verhinderten.¹⁰⁴
- [...]
- A: Danke. [...] Die Bahn fuhr mit hoher Beschleunigung weg, die nach wenigen Sekunden wieder nachließ und dann wieder einsetzte. Dieser Vorgang wiederholte sich zirka dreimal.¹⁰⁵
- [...]
- A: Danke. Der Rauch war am Heck des Zuges außen sichtbar. Die Rauchentwicklung sah so aus, wie wenn ein Formel 1-Wagen während des Rennens über eine bereits mit Ölbindemittel präparierte Ölspur fährt.¹⁰⁶
- [...]
- A: Danke. Ich hörte metallisch scheppernde Geräusche, so wie wenn man mit einem Hammer auf ein Rohr einschlägt.¹⁰⁷
- [...]
- A: Danke. Ich konnte in der linken hinteren Ecke am Boden des Führerstandes ein kleines Feuer feststellen. Zu diesem Zeitpunkt hatte das offene Feuer ein Ausmaß von ca. 10 mal 10 Zentimetern. Die Höhe der Flamme dürfte bei ca. fünf Zentimetern gelegen sein...Aus meiner Sicht war nicht erkennbar, ob das Feuer dort entstanden war oder sich durch die Bodenplatte durchgebrannt hatte.¹⁰⁸

¹⁰² Jelinek, (wie Anm. 17), S. 27.

¹⁰³ Ebd., S. 62.

¹⁰⁴ Ebd., S. 62.

¹⁰⁵ Ebd., S. 62-63.

¹⁰⁶ Ebd., S. 63-64.

¹⁰⁷ Ebd., S. 64.

¹⁰⁸ Ebd., S. 64.

Geht man die von *News*-Berichten inspirierten Dialogstellen analytisch durch, lässt sich feststellen, dass die einzelnen Aussagen häufig beinahe wortwörtlich übernommene Passagen und Zitate sind, die aber erst durch die Montage und die krasse Kombination miteinander und den Zitaten Maduschkas¹⁰⁹ nach Jelineks Vorstellung wirken können.

Die Stimme B besteht nach Corona Schmiele hauptsächlich aus Zitaten Leo Maduschkas, einem deutschen Bergsteiger, Schriftsteller und Germanisten. Schmiele bemerkt:

Interessant ist, dass Jelinek an dieser Stelle, also im 3. Teil, sozusagen nur das eine Gesicht von Maduschka zitiert, das poetische, sie spaltet [...] die beiden Seiten der Ambivalenz auf, zitiert von Maduschka nichts mehr, was direkt auf den Alpinismus hinweist oder auf Gewalt und Kampf. Hier kommt nur die Stimme zu Wort, die in der Tradition der Romantiker steht. Wandern ist hier eine Metapher, kein Sport. [...] An mehreren Stellen sogar hat Jelinek die eindeutigen Bezüge auf das Gebirgswandern eliminiert, wegradiert.¹¹⁰

Stimme B ist also das poetischere Gegenstück zu Stimme A, was die ganze Vielseitigkeit dieses Interviewteils ausmacht. Untenstehend werden nun zwei kurze Auszüge von Stimme B vorgestellt, die Auswahl erfolgte Aufgrund ihrer sprachlichen und informativen Relevanz in Kombination mit Stimme A sowie der *News*-Berichte.

B: Danke. Wer war das, der ein Kleidungsstück auf einem Heizstrahler über einem Lärchenkästchen vergessen hat? [...] Vielleicht gab es kein Kleidungsstück. Vielleicht gab es kein Strahlen. Vielleicht gab es die Lärche nicht. Vielleicht gab es keine Menschen. [...]¹¹¹

[...]

B: Danke. Die Welt zieht uns in die Ferne mit ihren Abenteuern, doch die Heimat steht hinter uns wie ein Mann, ein seltsames, bindendes Wunder. Die Heimat hat uns zusammengezogen, und dann hat sie uns geöffnet. Ich glaube die Heimat hat uns fallengelassen, wie so viele andre auch. [...]¹¹²

Die Zitate, die aus Maduschkas Feder stammen, sind im Gegensatz zur Sprache der *News*-Artikel poetisch, philosophisch, sie werden von Jelinek jedoch, anders als bei Celan, nicht ganz wortwörtlich übernommen, sondern durchaus eingearbeitet, adaptiert und verändert. Die Ausgangssituationen der beiden Dichter, Celan und Maduschka, sind bereits zwei sehr unterschiedliche, da Celan als Jude vom Bergsteigen ausgeschlossen wurde, während Maduschka stets Mitglied diverser Alpenvereine sein durfte. Maduschka starb 1932 in den Dolomiten, für Jelinek möglicherweise eine weitere Parallele zu den Opfern, die in *In den Alpen* von den Bergen gefordert werden, als sie ihrem sportlichen Hobby, ihrer Leidenschaft im Gebirge nachgehen.

¹⁰⁹ Schmiele, (wie Anm. 68), S. 198.

¹¹⁰ Schmiele, (wie Anm. 68), S. 198.

¹¹¹ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 64.

¹¹² Ebd., S. 64.

Auf der Bühne kann dieser Teil des Stücks eine ganz eigene Dynamik erzeugen, da es laut Regieanweisungen in rotem Dämmerlicht spielen soll, langsam verzieht sich der Rauch und zwei Männer in alpiner Bekleidung treten aufeinander, es heißt: „sie [...] halten sich dann gegenseitig immer ein Mikrophon vor, in das der jeweils andere hineinspricht“¹¹³, jedes dieser Mikrophone soll einer anderen privaten Sendestation gehören. Durch das Zusammenspiel der beiden Stimmen kommt ein ganz eigener, ja eigenartiger Duktus in diesen dritten Teil des Theatertextes. Man wird in diesen Dialog förmlich hineingezogen und ist von der Verschiedenartigkeit der Sprecher und ihrer Sprechweisen gebannt.

4.2. Verbaliter Gebrauch von Intertexten

Im Gegensatz zu dem verändernden Gebrauch von Intertexten (s. 4.1.), wendet Elfriede Jelinek außerdem den wortwörtlichen, originalgetreuen Gebrauch von Intertexten an. In manchen Fällen werden kleine Änderungen vorgenommen, um den Intertext besser in den Text Jelineks einzubetten, der weitaus überwiegende Teil dieser wortwörtlich übernommenen Passagen, kann jedoch als ebensolcher bezeichnet werden. Wie bereits kurz erwähnt, werden originalgetreue Intertexte vorwiegend im zweiten und dritten Teil von *In den Alpen* verwendet. Den wichtigsten Anteil an Intertexten bilden im zweiten Abschnitt Auszüge aus Paul Celans *Gespräch im Gebirg*, während im dritten Abschnitt des Stücks vor allem die letzten Funksprüche der Seilbahnkatastrophe wortwörtlich übernommen wurden.

4.2.1. Paul Celans *Gespräch im Gebirg*

Paul Celans *Gespräch im Gebirg* entstand im August 1959 und ist die einzige veröffentlichte Erzählung Celans, der sein literarisches Schaffen und Werk sonst der Lyrik widmete. Das *Gespräch im Gebirg* führen ein *Jud Groß* und ein *Jud Klein*, denen in der Literaturwissenschaft meist Theodor W. Adorno und Paul Celan selbst als reale Vorbilder zugeordnet werden.¹¹⁴ Hintergrund zu dieser Annahme ist eine versäumte Begegnung zwischen Celan und Adorno,

¹¹³ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 61.

¹¹⁴ vgl. Lajarrige, Jacques: Versuch einer Kontextualisierung in Elfriede Jelineks Alpendramen (*In den Alpen, Das Werk*). In: Thiériot, Gérard (Hg.): Elfriede Jelinek et le devenir du drame. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2006, S. 199.

die am 22. Juli 1959 in Sils Maria¹¹⁵ hätte stattfinden sollen. Bevor Adorno jedoch in besagtem Ort eintraf, reiste Celan ab. Theo Buck kommentiert folgendermaßen:

Die abrupte Abreise vor dem Eintreffen Adornos kam einer Flucht gleich. [...] der Grund [dürfte] darin liegen, daß der Dichter sich sagen mußte, ein Gespräch mit dem sein Judentum wegschiebenden Adorno sei kaum sinnvoll. [...] Celans Abreise erfolgte zweifellos absichtlich. Deswegen sprach er auch nicht von einer verpassten, sondern von einer „versäumten Begegnung im Engadin“, also einer nicht wahrgenommenen.¹¹⁶

Der zu dem *Gespräch im Gebirg* von Celan geäußerte Satz „Ich bin [...] mir selbst begegnet“¹¹⁷ hat Theo Buck zufolge Konsequenzen für das Verständnis des Textes, „denn damit verbietet sich von vornherein die von einigen Interpreten vorgenommene Gleichsetzung der Figur des *Juden Groß* mit Adorno.“¹¹⁸ Mit dieser Ansicht schwimmt er eher gegen den Strom, er deutet das Gespräch in den Bergen, zu dem es nie kam, als eine Art „Selbstgespräch“. Möglich erscheint eine Kombination beider Ansichten, nämlich, dass das *Gespräch im Gebirg* eine gedankliche und sehr persönliche Reflexion über das Judentum, die nicht aufgearbeiteten Verbrechen des Nationalsozialismus sowie Adornos 1949 verfasste Aussage, dass es barbarisch sei, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben.

In *In den Alpen* stammen fast alle Äußerungen des *Mannes* aus Celans *Gespräch im Gebirg* und wurden von Jelinek, wie schon erwähnt, kaum bis gar nicht verändert. Im Folgenden sollen einige, für Jelineks Theatertext besonders wichtige Zitate vorgestellt werden, um den deutlichen Unterschied zu den sprachlichen Äußerungen, die im vorhergehenden Kapitel analysiert wurden, aufzuzeigen. Eine genaue Analyse der Celan'schen „Sprachfetzen“¹¹⁹ soll aufgrund ihres Umfangs, ihrer Vielschichtigkeit und ihrer Originalgetreue nicht vorgenommen werden, wichtig ist, eine Idee von dem sprachlichen Duktus zu bekommen, den Jelinek durch die unterschiedlich verwendete Intertextualität erzeugt. So sagt der *Mann* beispielsweise, hier noch leicht abgeändert eingearbeitet:

Mann Jetzt gehen einmal Sie. Und ich bin derjenige, der kommt. Ich komm und komm, ja, auf der Straße daher, wo man mich nicht hat wohnen lassen, vorübergehend, nicht im Vorübergehn, unter, auf der schönen, unvergleichlichen, wo ich hingehör, in den Niederungen. Eines Abends, die Sonne, und nicht nur sie, war untergegangen, da ging, trat aus seinem Häusel und ging der Jud, der Jud und Sohn eines Juden, und mit ihm ging sein Name, der unaussprechliche, ging und kam, kam dahergezockelt, ließ sich

¹¹⁵ Lajarrige, (wie Anm. 114), S. 199.

¹¹⁶ Buck, Theo: Kommentar. In: Celan, Paul: *Gespräch im Gebirg*. Aachen: Rimbaud Verlag 2002, S. 17-18.

¹¹⁷ Ebd., S. 18.

¹¹⁸ Ebd., S. 18.

¹¹⁹ NZZ, 24.10.2002: Facts und Fiction in der Box – Elfriede Jelinek forscht „In den Alpen“.

hören, kam am Stock, kam über den Stein, hörst du mich, du hörst mich, ich bins, ich, ich und der, den du hörst, zu hören vermeinst, ich und der andre. Aber nicht wir.¹²⁰

Vergleicht man folgende Zitate mit der zitierten Passage aus Celans Text, wird offensichtlich, dass von Jelinek sprachlich nichts verändert wurde, in der ersten Aussage wurden einzelne Teile, die für den Sinn und die Aussage jedoch nicht essentiell sind, weggelassen. Die zweite Aussage ist zur Gänze originalgetreu wiedergegeben.

Mann Aber da hängt ein Schleier davor, und schon ist ein Faden zur Stelle, der sich da spinnt, sich herum-spinnt ums Bild, ein Schleierfaden spinnt sich ums Bild herum und zeugt ein Kind mit ihm, halb Bild und halb Schleier.¹²¹

[...]

Mann So schwieg auch der Stein, und es war still im Gebirg, wo sie gingen, der und jener. Still wars also, still dort oben im Gebirg. Nicht lang wars still, denn wenn der Jud daherkommt und begegnet einem zweiten, dann ists bald vorbei mit dem Schweigen, auch im Gebirg. Denn der Jud und die Natur, das ist zweierlei, immer noch, auch heute, auch hier.¹²²

Elfriede Jelinek arbeitet in ihren Texten oftmals mit der sprachlichen Figur der Wiederholung. Sie greift auch in *In den Alpen* die „Schleiermetapher“ (s. Zitat 113) erneut auf, genau wie Celan, sie bleibt ihm also auch strukturell treu und orientiert sich, wenn es um die literarischen Kniffe rund um seine Intertexte geht, an ihm. Diesmal übernimmt sie also die Struktur im Textfluss, verändert sprachlich jedoch verstärkt:

Mann Aber da hängt ein Schleier davor, nicht davor, nein, dahinter, ein beweglicher Schleier, kaum tritt ein Bild ein, so bleibts hängen im Geweb, und schon ist ein Faden zur Stelle, der sich da spinnt.¹²³

Wieder wortwörtlich lässt sie Celan aus ihrem Theaterstück sprechen, als es um die Bergwelt geht:

Mann [...] Es hat sich die Erde gefaltet hier oben, hat sich gefaltet einmal und zweimal und dreimal, und hat sich aufgetan in der Mitte, und in der Mitte steht ein Wasser, und das Wasser ist grün, und das Grüne ist weiß, und das Weiße kommt von noch weiter oben, kommt von den Gletschern, man könnte, aber man solls nicht, sagen, das ist die Sprache, die hier gilt [...]¹²⁴

Jelinek beendet dieses Zitat vorzeitig, würde es im *Gespräch im Gebirg* noch mit dem Motiv der Sprache beziehungsweise der Sprachlosigkeit weitergehen:

¹²⁰ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 41-42.

vgl. Celan, Paul: Gespräch im Gebirg. Aachen: Rimbaud Verlag 2002, S. 7.

¹²¹ Jelinek, (wie Anm. 17),, S. 43.

vgl. Celan, (wie Anm. 120), S. 8-9.

¹²² Jelinek, (wie Anm. 17),, S. 44.

vgl. Celan, (wie Anm. 120), S. 8.

¹²³ Jelinek, (wie Anm. 17),, S. 50.

vgl. Celan, (wie Anm. 120), S. 12.

¹²⁴ Jelinek, (wie Anm. 17),, S. 55.

vgl. Celan, (wie Anm. 120), S. 9-10.

[...] das Grüne mit dem Weißen drin, eine Sprache, nicht für dich und nicht für mich – denn, frag ich, für wen ist sie denn gedacht, die Erde, nicht für dich, sag ich, ist sie gedacht, und nicht für mich –, eine – Sprache, je nun, ohne Ich und ohne Du, lauter Er, lauter Es, verstehst du, lauter Sie, und nichts als das.¹²⁵

Es erscheint kurios, dass Jelinek obenstehende Passage nicht in ihren Text miteinfließen ließ, lassen sich die Motive der Sprachlosigkeit der Opfer, der Sprache der Täter, die Sprache der medialen Berichterstattung und die Natur als Bild falscher Unschuld, in ihrem Fall durch Technik verändert, in ihren Texten wiederfinden. Möglich scheint, dass Jelinek die Aussage, die auch Celan tätigt, ihrem Publikum nicht wortwörtlich, sondern in anderen Gesprächsteilen verschlüsselt, präsentieren wollte. Wortwörtlich greift sie jedoch ein anderes Bild Celans auf:

Mann Und Hörstdu, gewiß, Hörstdu, der sagt nichts, der antwortet nicht, denn Hörstdu, das ist der mit den Gletschern, der, der sich gefaltet hat, dreimal und nicht für die Menschen [...]]¹²⁶

Die Figur des *Hörstdu* nimmt in Celans Text eine besondere Rolle ein, die Theo Buck folgendermaßen beschreibt:

Die vielschichtige Perspektive kompliziert sich [...] durch den gleichfalls wechselnden Modus der personalen Anrede. Sie reicht von der epischen Grundsituation [...] über die auktoriale Selbstansprache (hier auch noch durch ein alter ego zur Selbstaussprache abgewandelt!) und den – scheinbaren – Dialog zwischen Ich-Klein und Du-Groß bis zum Ich, das keinen Partner mehr kennt und deswegen ein Nicht-Du als ‚Niemand‘ oder ‚Hörstdu‘ [...] virtuell anspricht.¹²⁷

Auf besondere Art und Weise webt Jelinek Celans Passage von Seite 12 in ihren Text mitein. Auch Janke stellt fest, dass Jelinek den *Mann*, auf die Frage des Kindes: „Aber was haben Sie hier noch zu sagen?“, mit einer längeren Celan Passage antworten lässt.¹²⁸ Sie verdreht jedoch Celans Reihenfolge und setzt die einzelnen Versatzstücke neu zusammen, wiederholt diese teilweise. Sie beginnt die Antwort des *Mannes* etwa mit „Nein nichts nein nichts nein nichts oder vielleicht doch: das [...]“¹²⁹, bei Celan befindet sich die äquivalente Stelle „[...] nicht, nein; oder vielleicht das, was da [...]“¹³⁰ im Text und ist wesentlich weniger hervorgehoben als bei Jelinek, da er die Wörter „nein“ und „nichts“ nicht wiederholt. In beiden Texten geht es hier dann um das Symbol des Herunterbrennens. Ist es bei Celan noch die Kerze,

¹²⁵ Celan, (wie Anm. 120), S. 9-10.

¹²⁶ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 56.

vgl. Celan, (wie Anm. 120), S. 11.

¹²⁷ Buck, (wie Anm. 116), S. 21.

¹²⁸ Janke, (wie Anm. 2), S. 135-136.

¹²⁹ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 57.

¹³⁰ Celan, (wie Anm. 120), S. 12.

die herunterbrannte, schließt sich in *In den Alpen* der Kreis hin zur Seilbahnkatastrophe, die Kerze wird zur Seilbahngarnitur, Jelinek schreibt:

Mann Nein nichts nein nichts nein nichts oder vielleicht doch: das, was da herunterbrannte wie jene Kerze an jenem Tag, am siebten und nicht am letzte; nicht am letzten, nein, denn da bin ich ja, hier, auf dieser Straße, von der sie sagen, daß sie schön ist, bin ich je, hier, beim Türkensbund und bei der Rapunzel, und hundert Schritt weiter, da drüben, wo ich hinkann, da geht die Lärche zur Zirbelkiefer hinauf, da geht das Lärchenholzkästchen in Flammen auf, da entzündet sich das hölzerne Dämmaterial, da zeigt sich die unbeschädigte Schwesterngarnitur, da dürften die Einbauten ohne Bewilligung erfolgt sein, da ist unklar, wieso nach dem Brandausbruch im gesamten Gletschergebiet der Strom ausfiel, da rasen die Flammen mit der Zugluft davon, den Kamin hinauf, die Tore waren ja weit offen, wie originell, mal was andres: verbrennen, weil die Tore offen sind!, ich seh's, ich seh es und seh's nicht, und mein Stock, der hat gesprochen, hat gesprochen zum Stein, und mein Stock, der schweigt jetzt still.¹³¹

Aus dem Originalen „Geschwisterkind“ wird bei Jelinek die „Schwesterngarnitur“, das Bild der Kerze zerrinnt vor der Leser Augen, Jelinek dekonstruiert hier äußerst künstfertig, verfremdet gekonnt und schafft durch ihr Spiel mit der Sprache eine neue Bedeutungsebene. Liest man das *Gespräch im Gebirg* wird, ähnlich wie bei der Lektüre der *News*-Artikel über die Seilbahnkatastrophe, deutlich, wie wichtig dieser Intertext für Jelinek und *In den Alpen* war. Sie sagt, sie möchte mit Celan arbeiten, da er „auch eines der Opfer (ist), das sich dann nachträglich noch ertränkt hat, weil er gesehen hat, daß [...] (niemand) Einsicht zeigt und daß sich im Grunde nichts ändert.“¹³² Und gegen diese Passivität, gegen dieses Nichtstun schreibt Jelinek und gedenkt literarischen „Außenseitern“¹³³ indem sie die Gedanken jener intertextuell verarbeitet.

4.2.2. *In den Alpen* Teil 3 – die Funksprüche

Neben den bereits behandelten Intertexten im dritten Teil von *In den Alpen* (s. 4.1.2.), setzte sich Jelinek hier auch ganz massiv mit den letzten Funksprüchen, die während der Minuten der Seilbahnkatastrophe aufgezeichnet wurden, auseinander. Den Regieanweisungen zufolge, sollen zu diesem Zeitpunkt bereits alle, die zuvor gesprochen hatten, die Bühne verlassen haben, sie wurden nach ihren Nummern aufgerufen.¹³⁴ In der Finsternis sprechen Computerstimmen jene Textstellen, die via Funk aufgezeichnet wurden und in der Zeitschrift *News*

¹³¹ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 57-58.

vgl. Celan, (wie Anm. 120), S. 12.

¹³² Theater der Zeit, Mai/Juni 1996: Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung.

¹³³ NZZ, 24.10.2002: Facts und Fiction in der Box.

¹³⁴ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 59.

abgedruckt unter der sensationsträchtigen Schlagzeile „Der letzte Funkspruch. Aus der Führerkabine des Todeszuges [...]“¹³⁵ erschienen.

Wortgetreu wiedergegeben heißt es also In den Alpen:

Tut was, wir ersticken.
Es wird alles getan, wir sind bei der Arbeit.
Warum habt ihr abgeschaltet?
Ich habe von dir ein HALT bekommen.
Der Zug brennt.
Sofort Türen öffnen! Bergen!
Tut was, wir ersticken!
Es wird alles getan, wir sind bei der Arbeit.¹³⁶

Was darauf folgt ist das „Interview“ der Stimmen A und B (s. 4.1.2.) und ein höchstwahrscheinlich betreten blickendes Publikum. Diese Funksprüche tun ihre Wirkung, es ist der Zuseher- und Leserschaft bewusst, dass diese Sätze die wahrscheinlich letzten Sätze einiger Opfer in Kaprun waren, dieses Wissen schockiert und macht betroffen. Durch das Wiederholen der ersten beiden Zeilen am Ende des Computerstimmen-Teils und durch den Punkt, der zum Ausrufezeichen wird, wird ihnen noch mehr Nachdruck verliehen und auch als RezipientIn schnürt es einem die Kehle zu.

Zusammenfassend kann im Bezug auf Jelineks Intertextualität gesagt werden, dass die Lektüre der Intertexte in jedem Fall zu mehr Verständnis des Theatertextes führt, eine genaue Analyse ist nicht obligatorisch, es empfiehlt sich jedoch in jedem Fall, sich genauer mit den von Jelinek kunstvoll verwobenen Texten zu befassen. Erst dann kommt das unglaubliche Sprachgeflecht das Jelinek in ihrer Arbeit erzeugt zum Vorschein, es zeigt sich die bis ins letzte Detail ausgeklügelte Vielschichtigkeit ihres literarischen Werkes. Durch den Einsatz des verändernden und des wortwörtlichen Gebrauchs der Intertexte gewinnt *In den Alpen* an Komplexität, gleichzeitig an Raffinesse.

¹³⁵ News 51/52/00, S. 46.

¹³⁶ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 60-61.

5. Resümee

Durch die Verknüpfung der trivialen Sprache des Sensationsjournalismus mit Passagen aus Paul Celans *Gespräch im Gebirg* gelingt es Jelinek ihre eigene Sprache auf komplexe Art zu verweben, es entsteht ein ambivalentes Geflecht, das sich durch etliche Ebenen und unterschiedliche stilistische Schattierungen auszeichnet. Von den Opfern der Seilbahnkatastrophe als exemplarische Vorlage kann so der Bogen zu dem unfassbaren Morden zur Zeit des Nationalsozialismus gespannt werden. „Die in Flammen stehende Seilbahn erinnert Jelinek an die Krematorien in Auschwitz“, heißt es im Jelinek-Handbuch, „zwischen dem rationell organisierten Holocaust und dem durch technische Fahrlässigkeit verursachten Seilbahnunfall wird eine Verbindung aufgemacht: Weder war der Holocaust ein „Unfall“, noch war das Seilbahnunglück ein Unfall ohne Schuldige.“¹³⁷ Jelinek zeigt, wie aberwitzig es ist, die Opfer des Seilbahnunglücks monatelang in den Medien zu thematisieren und sie einer sensationslustigen „Schlammschlacht“ auszusetzen, während die Millionen Toten des Holocaust verdrängt und vergessen werden und einzelne Verbrechen zum Teil bis heute noch nicht aufgearbeitet wurden. Dieses Ungleichgewicht macht Jelinek in ihrem Text deutlich, wenn sie etwa das *Kind* sagen lässt: „Unser Ofen hat 155 Stück geschafft, aber daß Ihrer viel mehr geschafft hat, das müssen Sie mir erst beweisen! [...] Sie sind ja nur geborgt. Dabei haben wir so viele wie Sie hergeschenkt. Sie sind nichts wert. Und Ihnen haben wir so viel geschenkt!“¹³⁸ Mit sarkastischem Unterton wird hier darauf hingewiesen, dass im November 2000 „nur“ 155 Menschen in Kaprun ums Leben kamen, außerdem wird hier auch mit dem Bild des Verborgens, des Verschenkens, des Wertes und des Besitzes gespielt, welches einem alten jüdischen Stereotyp entspricht, den Paul Celan in seinem *Gespräch im Gebirg* folgendermaßen aufgreift: „[...] denn der Jud, du weißts, was hat er schon, das ihm auch wirklich gehört, das nicht geborgt wär, ausgeliehen und nicht zurückgegeben [...].“¹³⁹ Mitwisser, Mittäter und Verbrecher gab es genug, weggeschaut wurde zu viel, getan zu wenig. Jelinek möchte auch die Blut-und-Boden-Identität ausstellen, die erschreckenderweise zum Teil bis heute weiterlebt und lässt wieder das *Kind* zu Wort kommen, das in seiner kindlich gespielten „Naivität“ im Laufe des Textes die meisten „wunden Punkte“ der zu kritisierenden Gesellschaft trifft:

¹³⁷ Schenkermayr; Thiériot, (wie Anm. 19), S. 188.

¹³⁸ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 42.

¹³⁹ Celan, (wie Anm. 120), S. 7.

Wissen Sie, ich glaubt, der Jude kann nie so in das Wesen des ihm innerlich doch fremden Hochgebirges eindringen, da er ein Kind der Ebene und des Tales von altersher ist. Auch die vielgerühmte Anpassungsfähigkeit nützt in diesem Falle nicht, da hier zum Erlernen der Bergsprache eben das unerlässliche Sprachtalent fehlt, das nur Völker, die von altersher mit den Bergen in Berührung waren, besitzen.¹⁴⁰

Ausgrenzung in viele Richtungen besteht bis heute, Jelinek macht darauf aufmerksam und möchte mit ihren Texten gegen Ungerechtigkeiten ankämpfen, „den Magen verderbe [sie sich] persönlich [nämlich] sehr leicht, wenn sie sich anschauet, was passiert.“¹⁴¹ Nichts zu schreiben ist also für Jelinek keine Option. Ihre Technik-Stücke, zu denen *In den Alpen* gerechnet werden kann, zeigen vor allem den ohnmächtige Mechanismus aus Arbeitern, Handlangern und Opfern, Entscheidungsträger und Entscheidungsprozesse zeigen sie nicht, es sind nie die wirklichen Handlungsträger, die in den Texten in Erscheinung treten.¹⁴²

In den Regieanweisungen zum dritten Teil von *In den Alpen* meldet sich Jelinek „persönlich“ zu Wort, zumindest erweckt es für ihre Leserschaft den Anschein. Diese Schriftstellerin tätigt zum Schluss eine Aussage, die möglicherweise als „skandalös“ empfunden werden kann:

Eine Schriftstellerin wohnt in mir, vielleicht will sie auch mal was sagen, nein?, aber was hier gesagt wird, stammt doch aus ihrem Mund, oder? Na, nicht alles. Ich neige im Moment mehr zu der Heizungsthese, aber ich will mich auf keine Spekulation festlegen. [...] Die Anforderungen an mich sind so platt, wieso soll ich mich schämen, wenn auch die Antworten platt sind, die aus meinem Wohnzimmerfensterchen quellen. [...] Ich bin jetzt gerührt, weil so viele tot sind, mein derzeitiger Gesichtsausdruck ist dazu unpassend, macht nichts, Sie sehen ihn ja nicht. Sie sind ein gebildetes Gebilde, Sie wollen mit mir nicht teilen, sie wollen Ihren Eindruck allein für sich behalten. Ich leide meinen wenigstens her. Sie wollen sich in Sterbende einfühlen, aber das sind ja nur 155 Stück! Da bleibt doch nicht einmal ein Knöchelchen für jeden von Ihnen, da bleibt uns ja gar nichts andres übrig.¹⁴³

Es wurde bereits richtig festgestellt: „Am Ende [des] Stücke[s] sind die Schuldigen nicht belangt – die Forderung nach einem angemessenen Gedenken an die Opfer steht ungelöst im Raum. Vor allem bleibt das Leid der Opfer als eine Ermahnung. Die Suche nach Verantwortung obliegt den RezipientInnen.“¹⁴⁴

Ihr Ziel, „für die, die sprachlos sind [...] zu sprechen [...]“¹⁴⁵, scheint erreicht, auch die, die immer mehr wollen, sei es eine Profitsteigerung, die größere Nachfrage oder ein „unbeflecktes“ Prestige, kritisierte Elfriede Jelinek in *In den Alpen*, und um diese Arbeit mit ihren Wörtern zu schließen: „Mehr kann ich dazu nicht sagen.“¹⁴⁶

¹⁴⁰ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 45.

¹⁴¹ Welt am Sonntag, 29.09.2002: „Ich glaube nicht an Gott und schreibe dauernd über ihn“.

¹⁴² Schenkermayr; Thiériot, (wie Anm. 19), S. 188.

¹⁴³ Jelinek, (wie Anm. 17), S. 59-60.

¹⁴⁴ Schenkermayr; Thiériot, (wie Anm. 19), S. 189.

¹⁴⁵ Theater der Zeit, Mai/Juni 1996: Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung.

¹⁴⁶ Der neue Tag, 17.10.2002: Die Toten wenigstens in der Kunst ins Leben zurückholen.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

Celan, Paul: Gespräch im Gebirg. Aachen: Rimbaud Verlag 2002, S. 7-13.

Jelinek, Elfriede: In den Alpen. Drei Dramen. Berlin: Berlin Verlag² 2004, S. 5-65.

6.2. Sekundärliteratur

Buck, Theo: Kommentar. In: Celan, Paul: Gespräch im Gebirg. Aachen: Rimbaud Verlag 2002, S. 15-45.

Janke, Pia: Der Mythos Kaprun in "In den Alpen" und "Das Werk". In: Lartillot, Françoise und Dieter Hornig (Hg.): Jelinek, une répétition? Zu den Theaterstücken *In den Alpen* und *Das Werk*. Bern: Peter Lang 2009, S. 127-141.

Jelinek, Elfriede: Nachbemerkung. In: Jelinek, Elfriede: In den Alpen. Drei Dramen. Berlin: Berlin Verlag² 2004, S. 253-259.

Lajarrige, Jacques: Versuch einer Kontextualisierung in Elfriede Jelineks Alpendramen (*In den Alpen, Das Werk*). In: Thiériot, Gérard (Hg.): Elfriede Jelinek et le devenir du drame. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2006, S. 195-223.

Schenkermayr, Christian und Gérard Thiériot: In den Alpen; Das Werk; Ein Sturz; Kein Licht. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 185-190.

Schmiele, Corona: Ein früher Alpinist in Jelineks „Alpen“. In: Lartillot, Françoise und Dieter Hornig (Hg.): Jelinek, une répétition? Zu den Theaterstücken *In den Alpen* und *Das Werk*. Bern: Peter Lang 2009, S. 183-205.

Thiériot, Gérard: Jelineks schöpferische Zerstörungswut: Die Alpendramen (*In den Alpen, Das Werk*). In: Arteel, Inge und Heidy Margit Müller (Hg.): Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater. Brüssel: KVAB 2008, S. 51-57.

Thiérot, Gérard: Sinnzerstörung? Sinngebung? Zur Fleischwerdung von Text in Jelineks Dramen *In den Alpen* und *Das Werk*. In: Lartillot, Françoise und Dieter Hornig (Hg.): Jelinek, une répétition? Zu den Theaterstücken *In den Alpen* und *Das Werk*. Bern: Peter Lang 2009, S. 99-110.

6.3. Interviews

Der neue Tag, 17.10.2002: Die Toten wenigstens in der Kunst ins Leben zurückholen.

Neue Zürcher Zeitung, 6.10.2002: Das harte Gericht der Kunst.

Neue Zürcher Zeitung, 24.10.2002: Facts und Fiction in der Box – Elfriede Jelinek forscht „In den Alpen“.

Münchener Merkur, 2./3.10.2002: Brandopfer der Freizeit.

Theater der Zeit, Mai/Juni 1996: Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.

Unter: <http://www.elfriedejelinek.com/>

Welt am Sonntag, 29.09.2002: „Ich glaube nicht an Gott und schreibe dauernd über ihn“.

6.4. News-Ausgaben

News 46/00, S. 10-36.

News 47/00, S. 10-20.

News 51/52/00, S. 46-55.

News 10/01, S. 42-46.

6.5. Internetquellen

Homepage: Kaprun:

- <http://www.kaprun.at/> (10.07.2013)
- <http://www.kaprun.at/sportfreizeit/winter.html> (26.06.2013)

Zeit-Online:

- <http://www.zeit.de/2009/33/A-Kaprun/seite-1> (26.06.2013)

Archiv der Online-Zeitung der Universität Wien:

- <http://www.dieuniversitaet-online.at/beitraege/news/die-inszenierung-als-botschaft-stecken-stab-und-stangl/544/neste/2.html> (27.06.2013)