

Susanne Teutsch

„Ich bin in der Welt enthalten, aber die Welt ist auch in mir enthalten.“⁴¹

Gesellschaft, Erinnerung und Körper in Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* und Mircea Cărtărescus *Die Wissenden*

Exposé

Das gemeinsame Dilemma europäischer Literaturen ist ihre Beschränkung auf nationale Kriterien. Pierre Bourdieu hat mit seiner Theorie des literarischen Feldes eine Makrostruktur geschaffen, in der sich Literatur nach transnationalen Kriterien verorten lässt. Das literarische Feld erstreckt sich soweit, wie die Wirkung eines bestimmten Werkes, Übersetzungen überwinden die Sprachbarrieren ihres ursprünglichen Raumes und treten dadurch mit anderen Werken in Beziehungen, die durch ihre Kräfteverhältnisse bestimmt werden. Dabei ist es notwendig, nicht nur sichtbare Interaktionen zu betrachten, sondern vielmehr jene Raumstruktur zu berücksichtigen, die den Interaktionen Form und Gestalt verleiht. Es geht darum, den Raum der Stellungen oder Positionen zum Raum der Stellungnahmen oder Dispositionen ins Verhältnis zu setzen, d. h. die Beziehung von Feld und Habitus zu erforschen. Nach Bourdieu ist der Habitus die sozialisierte Subjektivität, er leitet die Praxis an, determiniert sie aber nicht. Die strengsten sozialen Befehle richten sich dabei nicht an den Intellekt, sondern an den Körper.

Sowohl in Elfriede Jelineks Roman *Die Kinder der Toten* als auch Mircea Cărtărescus erstem Teil der Orbitor-Trilogie *Die Wissenden* dominiert eine transformative Körperlichkeit, die sowohl Figuren als auch Orte und Gebäude erfasst und in einem Verhältnis zu Vergangenheits- und Erinnerungsdiskursen steht. Ziel ist es, die beiden Werke, die als jeweiliges Opus Magnum gelten, basierend auf Bourdieus soziologischen Ausführungen in Bezug zueinander zu setzen. Als Grundannahme gehe ich davon aus, dass die soziale Realität dabei zweimal existiert; einmal in den Strukturen und im Feld und einmal in den Köpfen und im Habitus: der Autor / die Autorin ist demnach Teil des Textes und der Text Teil des Autors / der Autorin. Das Feld der Macht sind deswegen die Texte selbst, die als Raum der Kräftebeziehungen zwischen ProtagonistInnen und Institutionen dienen. Im Fokus stehen ihre Interessen und Auseinandersetzungen, die der Bewahrung oder Veränderung des relativen Wertes ihrer Machttitel bzw. Kapitalsorten gelten, was sich schlussendlich auch auf die Autonomie der literarischen Ordnung auswirkt und in welchem Verhältnis sie zur ökonomischen Welt steht.

Einleitung

Allein auf Grundlage von Literatur kann eine Gesellschaft nicht genau erfasst werden. Auch sagt ein Roman nicht, wie singulär oder typisch die handelnden Personen sind. Wer nach den Daten über Bevölkerungswachstum oder Wirtschaftsstruktur eines Landes sucht, wird nicht in einem Roman suchen. Und trotzdem wird Literatur immer wieder herangezogen, um nationale Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zu veranschaulichen. Und auch die Soziologie als Sozialwissenschaft wird als literaturwissenschaftliches Werkzeug verwendet, um Literatur in ihrer Entstehungsgeschichte, ihrer Rezeption, ihrem Gehalt zu analysieren und sie in einen Kontext einzubetten. Was ist also der konkrete Nutzen, den die Sozialwissenschaft aus der Literatur ziehen kann und umgekehrt?

Um diese Frage zu beantworten, beziehe ich mich auf theoretischer Ebene auf die literaturbezogenen Untersuchungen der Soziologen Pierre Bourdieus sowie Harald Kuzmics und Gerald Mozetič mit dem Ziel, ein analytisches Gerüst für eine Soziologie der Literatur aufzubauen. Bourdieus Herangehensweise die relative Offenheit konkreter Interaktionen und Situationen in der sozialen Welt in den Kontext der schwer veränderbaren Strukturen der Gesellschaft zu setzen, die sich im größeren Zusammenhang immer auf Machtbeziehungen beziehen, erscheint mir ein brauchbares Werkzeug verbunden mit der praktischen Herangehensweise Kuzmics' und Mozetičs, um im Folgenden die zwei Romane *Die Kinder der Toten* von Elfriede Jelinek und *Die Wissenden* von Mircea Cărtărescu zu analysieren und miteinander zu vergleichen. Meiner Annahme nach schreiben beide über die Geschichts- und Erinnerungsdiskurse; die politischen und gesellschaftlichen Systeme verkommen dabei zu Phrasen, die sich nur noch äußerlich unterscheiden, innerhalb des Textes aber ähnlich wirken.

1. Soziologie und Literaturwissenschaft

Die Beziehung zwischen Literatur bzw. Literaturwissenschaft und Soziologie ist eine detailreiche, zu der es zwar viele Meinungen und Ansätze gibt, sich aber wenig gesamtheitliche Ansätze finden. Einer eingehenden Auseinandersetzung widmen sich die beiden österreichischen Soziologen Helmut Kuzmics und Gerlad Mozetič mit *Literatur als Soziologie*, in dem sie die wechselseitige Historie vom sich entwickelnden Bewusstsein für das Beschreiben von Wirklichkeit mit gesellschaftlichen Kategorien im Laufe des 19. Jahrhunderts – als sich sowohl die Soziologie als eigenständige wissenschaftliche Disziplin durchzusetzen begann wie auch der Realismus in der europäischen Literatur – bis zur Gegenwart skizzieren.ⁱⁱ Obwohl es genügend Berührungspunkte gab und gibt, urteilen sie, dass weder die eine noch die andere Disziplin Untersuchungen der anderen Fachrichtungen groß zur Kenntnis genommen hätte. Die Ansätze in der Literaturwissenschaft, die im allgemeinen als Literatursoziologie bezeichnet werden, widmen sich vor allem externen Elementen, von den gesellschaftlichen Bedingungen der Produktion, Distribution und Rezeption über empirischen Untersuchungen des literarischen Marktes bis zu Interpretationen, die auf Gesellschaftstheorien beruhen und ein weites Feld sind.ⁱⁱⁱ Weniger umfassende Auseinandersetzungen gibt es hingegen mit textbasierenden Untersuchungen, die interne und externe Faktoren miteinander verbinden. Dörner und Vogt schreiben dazu, dass „[d]er Ansatz einer dezidiert auf die Ebene des Textes gerichteten literatursoziologischen Analyse [...] – so überraschend es auch klingen mag – relativ neu [ist].“^{iv} Der Grund dafür mag das nicht einfach zu beschreibende Verhältnis von Wirklichkeit und Literatur sein bzw. deren ästhetische Autonomie

und die angebliche Nichtvereinbarkeit von Wissenschaft und Kunst. Entweder reduziere man diese auf ihre gesellschaftliche Abbildfunktion und nehme ihr damit den Geist oder sie sei als Fiktion soziologisch gesehen sowieso uninteressant. Pierre Bourdieu, dessen Anspruch es ist, „[...] eine Wissenschaft kultureller Werke [zu] begründen, die die Alternative zwischen internem Verständnis und externer Erklärungen hinter sich läßt“^v, geht in seinem Vorwort zu *Die Regeln der Kunst* intensiv auf diese Kritikpunkte ein:

„Stimmt es, daß die wissenschaftliche Analyse zwangsläufig die Besonderheit des literarischen Werks und der Lektüre, angefangen mit dem ästhetischen Vergnügen, zerstören muß? Und daß der Soziologe zum Nihilismus verdammt ist, zur Nivellierung der Werte, zum Niedermachen des Großen, zur Abschaffung der Unterschiede, die doch die Singularität des „schöpferisch Wirkenden“ ausmachen, der immer auf seiten des Einzigartigen steht?“^{vi}

Er verteidigt seinen Standpunkt und kritisiert diejenigen, die der Kunst einen rationalen Zugang verweigern und stattdessen die „Unreduzierbarkeit des Kunstwerks“ bzw. seine Transzendenz geltend machen wollen. Seine Argumentation für eine soziologisch begründete Literaturanalyse sieht er im Sinne einer „amor intellectualis“ darin, das Fühlen mit dem Verstehen zu verbinden und durch die wissenschaftliche Analyse eine literarische, sinnliche Erfahrung noch steigerbar zu machen.

Kuzmics und Mozetič sehen sich hingegen bei ihren Untersuchungen vor allem mit dem Vorwurf konfrontiert, dass Literatur als Fiktion nur begrenzt fähig sei, realistisch zu sein und deshalb nicht als Quelle, Illustration und schon gar nicht als analytische Beschreibung und Interpretation des Sozialen taue.^{vii} Der vorherrschenden Meinung in der Soziologie nach bleibt ihr der erkenntnistheoretische Realismus, das korrekte Erfassen von Sozialem vorbehalten, da es ihre Aufgabe als „Wirklichkeitswissenschaft“ ist „[...] spezifische Methoden zur Erfassung von sozialer Realität einschließlich der Verfahren zur Überprüfung der so gewonnenen Resultate [zu] entwickeln [...]“^{viii}, wohingegen der Literatur immer das Merkmal zur Überprüfbarkeit fehlen werde. Sie stellen sich daher die Fragen, welches Konzept von Realismus hinter diesen soziologischen Ansprüchen steht und wie sich dieses auf Literatur anwenden lässt bzw. machen sie sich auch Überlegungen, was diese nicht kann bzw. wo ihre Grenzen liegen. So soll sie nicht die Soziologie ersetzen, sondern mit ihren „idealtypischen Modellierungen“ Orientierungspunkte für gesellschaftliche Entwicklungen und Veränderungen bieten. Ihre Stärke sehen sie darin, dort zu ergänzen, wo die Soziologie keine oder nur mangelhafte Daten hat, etwa

[...] wenn literarische Beschreibungen von Handlungssituationen, Entscheidungsalternativen

und Affektlagen etwas von „innen“ heraus verständlich machen, wenn in der Anschaulichkeit des Konkreten die Dialektik des determinierten Freiraums sichtbar wird, wenn die lebensweltliche Bedeutung des Strukturierten, Institutionalisierten, Objektivierten hervortritt [...].^{ix}

Dem Thema des Realismus nähern sich Kuzmics und Mozetič über das Beobachten und Erkennen, das mit der „grundsätzlichen Anerkennung des konstruktivistischen Charakters jeder Beobachtung“^x entsteht. Etwas erkennbar zu machen funktioniert nicht durch simples „Abbilden“ von Wirklichkeit: „[...] realistisch erfolgreich ist eine Vorgangsweise, die uns „die Welt“ besser strukturiert, neue und verblüffende Zusammenhänge entdeckt, die Verwandtschaft des vermeintlich Disparaten, die strategische Bedeutung des offensichtlich nur Peripheren und Trivialen aufdeckt.“^{xi} Nur weil Orte und Schauplätze reale Namen tragen oder Vorbilder haben, ist das genauso wenig ein Indiz für ihren realistischen Charakter, wie die Wahl eines fiktiven Ort gegen den realistischen Gehalt spricht. In manchen Fällen ist sogar dezidiert „nicht-realistische“ Literatur bzw. ihre Elemente, wie Posse, Satire, parodistische Übertreibung und karikierende Zuspitzung notwendig, damit Erkenntnis des Besonderen im Ähnlichen zustande kommt.^{xii} In diesem Fall wäre eine wissenschaftliche Vorgangsweise zu wenig realistisch, weil sie die Bedingungen vernachlässigt, unter denen sich die spezifische Situation gebildet hat. Daher geht es um die Erzeugung des realistischen Eindrucks, der von vielen Details abhängig ist, wie dem „Vertrauensvorschuß“, den der Autor innehat und der auf dem grundsätzlichen konstruktivistischen Charakter von Belletristik aufbaut. Mit dem Bewusstsein dafür und dem funktionierende Aufbau des innerliterarischen Verweisungszusammenhangs werden naiv-realistische Deutungen vermieden.^{xiii}

Bourdieu beschreibt diesen Wirkungszusammenhang als Glaubenseffekt, auf dem der Text basiert und der sich durch die Beziehung zwischen den von ihm eingesetzten Vorannahmen und jenen, die auf unseren Alltagserfahrungen beruhen, ergibt.^{xiv} Der Glaubenseffekt der literarischen Fiktion produziert einen Realitätseffekt, in dem er einen Zustand der Verschleierung herstellt, der bewusst das Reale negiert, den eine soziologische Lesart wieder beendet: „Die soziologische Lektüre bricht den Zauber. Indem sie das geheime Einverständnis aufhebt, das Autor und Leser in der gleichen Beziehung der Verleugnung der durch den Text zum Ausdruck gebrachten Realität vereint, offenbart sie die Wahrheit [...]“^{xv}

Für Bourdieu ist das Soziale überall, weshalb er es auch in der Kultur und in der Literatur sucht. Es ist die inkarnierte Struktur im Subjekt über die Kategorie des Habitus, der ein System von Dispositionen darstellt, die die Praxis anleiten und Wahrscheinlichkeiten definieren, sie aber nicht

determinieren. Dabei verbindet er „[...] den Blick auf die fest gefügten, von großer Trägheit gekennzeichneten und schwer veränderbaren Strukturen der Gesellschaft einerseits; mit dem Blick auf die relative Offenheit konkreter Interaktionen und Situationen in der sozialen Welt andererseits.“^{xvi} Dispositionen fungieren im Alltag als Denk- und Wahrnehmungs- und Beurteilungsschemen.^{xvii} Wir lernen sie durch den Körper. So wie etwa die Geschlechteridentität maßgeblich dadurch bestimmt wird, wie wir uns bewegen. Als Sache manifestiert sich das Soziale in Gestalt von Institutionen, die Bourdieu als „Felder“ bezeichnet. Der Habitus wird als sozialisierte Subjektivität bestimmt durch die Position im sozialen Feld. Das Verhältnis zwischen den Feldern ist variabel und hängt von den in ihnen gültigen Kapitalformen ab, weshalb alle Felder auch immer Teil eines Machtfeldes sind. Die Bedingungen im Feld der kulturellen Produktion kann beispielsweise durch materielle Ressourcen und politische Entscheidungen entscheidend beeinflusst werden,^{xviii} wobei Bourdieu diese Einflussnahme indirekt denkt, im Sinne einer Beeinflussung der Rahmenbedingungen. Innerhalb dieses Machtfeldes herrscht am heteronomen Pol die Ökonomie der Ökonomie – das Buch ist die Ware und der Erfolg sind seine Verkaufszahlen – und am autonomen Pol die symbolische Ökonomie der Kunst.^{xix}

Seine strukturelle Analyse beginnt mit der Untersuchung des betroffenen Feldes, seiner Verortung innerhalb des Feldes der Macht und der Frage nach der ökonomischen Logik, d. h. nach dem Kapital. Dann widmet er sich der Analyse der Struktur der objektiven Beziehungen zwischen den Positionen innerhalb des Feldes, die von den miteinander um die Legitimität konkurrierenden Individuen oder Gruppen eingenommen werden. Im Anschluss daran wird die Entstehung des Habitus der Inhaber dieser Positionen untersucht, also der Dispositionen, die als Ergebnisse eines gesellschaftlichen Werdegangs und einer Position innerhalb des betroffenen Feldes zustande kommen.^{xx} Der Autor und die Autorin sind als konkreter Schnittpunkt ebenfalls Teil dieses Raums. „[U]nd diesen sozialen Raum selbst zu rekonstruieren bedeutet, die reale Möglichkeit zu schaffen, sich an die Ursprünge einer Welt zu versetzen, deren Funktionsweise uns so vertraut geworden ist, daß die Regelmäßigkeiten und die Regeln, denen sie gehorcht, sich uns entziehen.“^{xxi}

Es geht also darum, herauszufinden, in welcher Beziehung Textwelt, Vorstellungswelt des Autors/der Autorin und sein/ ihr reales, außerliterarisches Umfeld zueinander stehen. Der Text ist das Feld der Macht, als Raum der Kräftebeziehungen zwischen Protagonisten und Institutionen, zwischen ihren Interessen, die der Bewahrung bzw. Veränderung ihrer Machttitel und ihres Kapitals gelten.

2. Mircea Cărtărescu und Elfriede Jelinek

„Die Grundströmung der Gesellschaftsgeschichte fließt langsamer und träger, als es das rasche Gekräusel der politischen Ereignisgeschichte vorspiegelt“^{xxii} schreibt Ernst Harnisch in seiner Österreichischen Gesellschaftsgeschichte an den Beginn der Zweiten Republik. Diese Trägheit wird im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einer willentlichen Ablehnung mit der Konfrontation von Schuld und Verantwortung heranwachsen und sich nicht mehr nur auf gesellschaftliche Bereiche begrenzen. Die Generation, in der Elfriede Jelinek sozialisiert wird, ist geprägt von der Nachkriegszeit und vom Beharren auf der Opferthese, wonach Österreich das erste Opfer deutscher NS-Annexionspolitik gewesen wäre. Dass der sogenannte „Anschluss“ an das Deutsche Reich 1938 sich auch innerhalb Österreichs formiert hatte und der Nationalsozialismus als totalitäres faschistisches System und seine Ideologie rassistisch begründeter Menschenvernichtung bis zuletzt von der Mehrheit der Bevölkerung mitgetragen wurde, wird im Rahmen dieser Sichtweise ausgeklammert.

Als Elfriede Jelinek 1967 mit 20 Jahren ihre ersten Gedichte veröffentlichte, befand sich die Wiener Gruppe gerade im Zenit ihres Ruhms. Diese lose Vereinigung von unterschiedlichsten Autoren revoltierte gegen die österreichische Gesellschaft mit Mitteln der Sprache, besonders im Umgang mit der Form. Der Einfluss der 68er-Bewegung zeigte sich in Österreich vor allem in der Kultur, die die Gesellschaft politisierte und polarisierte.^{xxiii} Die Politik unter dem sozialdemokratischen Bundeskanzler Bruno Kreisky in den 70er Jahren machte es möglich, dass der Sozialstaat als Kulturstaat verstanden wurde und Kunst auch finanziell stärker gefördert wurde.^{xxiv} Mit dieser Form von Anerkennung in Form von symbolischem und ökonomischem Kapital, wuchs auch der Einfluss der kritischen Kunst, vor allem der Literatur, auf die Politik. Ein Beispiel dafür war die Verleihung des Kleinen Österreichischen Staatspreises an Thomas Bernhard im Jahr 1968, die er mit einer Rede begleitete, in der er den Staat als zum Scheitern verurteiltes Gebilde und das Volk als geistesschwach und niederträchtig bezeichnete, woraufhin der damalige Unterrichtsminister Theodor Piffel-Perčević aus Protest den Saal verließ. Er war vor allem darüber so erbost, dass Bernhard trotz seiner Anschuldigungen das Preisgeld annahm, was seiner Auffassung von Ehre nicht entsprach. Durch das Verkennen der Literarizität und das Einordnen in einen politischen Kontext hatte er dem Text eine Realität gegeben, die eine enorme Sprengkraft entwickeln konnte.^{xxv}

Mit dem Aufbegehren gegen die konservative Autorität des Staates, rückte auch der Nationalsozialismus als Thema wieder ins Zentrum. Es dauerte allerdings noch bis in die 1980er Jahre, bis durch die Wahl des Bundespräsidenten Kurt Waldheim eine breite öffentliche Diskussion zum Thema Schuld und Verantwortung ausgelöst wurde^{xxvi} und bis 1991, dass der damalige

Bundeskanzler Franz Vranitzky offiziell die Mitschuld an den nationalsozialistischen Verbrechen eingestand. Auf der einen Seite war das der Anfang der politischen Aufarbeitung der österreichischen Vergangenheit, auf der anderen Seite begann in dieser Zeit auch der Aufstieg der rechtspopulistischen FPÖ unter Jörg Haider. Die aktive Verleugnung der Grausamkeit und Brutalität des Nationalsozialismus und der individuellen Verantwortung, wie sie etwa von dem Kolumnisten Richard Nimmerrichter alias „Staberl“ in der auflagenstärksten Zeitung Österreichs, der Kronen-Zeitung, vertreten wurde, war massentauglich. Die Auflage der Zeitung, die in den 1960er Jahren bei 110.000 Exemplaren lag, hatte sich in den letzten 20 Jahren verzehnfacht und lag seit den 80er Jahren bei einer Million.^{xxvii} Auch das Fernsehen hatte sich durchgesetzt, und war ein Zeichen des Wohlstandes, der in vielen anderen Bereichen zu spüren war. Auf ein glückliches Leben schien man ein allgemeines Recht zu haben und auf der Suche nach ihm spielte der Kapitalismus und die damit verbundene Konsumgesellschaft in Verbindung mit einem narzisstischen Körperkult – der Körper als Ort persönlicher Identität und eine leistungsorientierte Sexualität – die ausschlaggebende Rolle. Bereiche, die früher nur für eine kleine Elite zugänglich waren, wurden jetzt für eine viel größere Gruppe erreichbar. Andere Felder blieben von diesem Massenphänomen ausgeschlossen, wie die „klassische Hochkultur“, wie Theater, Konzerte und Museen, die nur von 1% der Bevölkerung erreichte. Wie sich schon im Falle Bernhards oder der Wiener Avantgarde die öffentliche Meinung gegen kritische Kunst durch konservative Kräfte und der Presse formiert hatte, erreichte die Diffamierung Jelineks durch die FPÖ und die Kronen-Zeitung in ihrer Drastik eine neue Ebene, wie Pia Janke in dem Band *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich* nachzeichnet.^{xxviii}

Als *Die Kinder der Toten* 1995 erscheint, hat Elfriede Jelinek 25 Jahre Erfahrung im Literaturbetrieb, sie hat bereits einige Literaturpreise bekommen, wie etwa den Heinrich-Böll-Preis 1986 und ist anerkannt. Ihre Literatur gilt allgemein als anspruchsvoll und der neue Roman wird viel gelobt, aber auch als „unlesbar“ gebrandmarkt^{xxix}, wodurch er sich nur mäßig verkauft. Hinzu kommt, dass Jelinek, als sie im selben Jahr von der FPÖ auf einem Plakat gedemütigt wird, kaum öffentliche Unterstützung erhält. Der Aufschwung Jörg Haiders und seiner rechten Partei, die sich als Teil ihres Wahlkampfes linksgerichtete KünstlerInnen als Feindbild aufbauen, gewinnt zunehmend an Macht, die auch das literarische Feld beeinflusst. Die Autorin befindet sich an einer Mittelstelle zwischen Gesellschaft und Literatur. Einerseits engagiert sie sich in ihren Texten und als Privatperson politisch und setzt sich für andere ein, andererseits wird sie auch als Privatperson von öffentlicher Seite angegriffen bzw. werden ihre Texte aus ihrem fiktionalen Kontext gerissen. Immer wieder wird zwischen der Autorin und Jelinek als Person kein Unterschied gemacht, eine Vermischung, mit der sie auch bewusst arbeitet.

In *Die Kinder der Toten*^{xxx} spielt die Erinnerung eine zentrale Rolle. Der Roman wird von einem Prolog und einem Epilog eingefasst, in denen kleine und große Katastrophen passieren, dazwischen ist das Raum- und Zeitmodell ein „Container“^{xxxxi} oder „eine Falte“^{xxxxii}, durch die die Figuren 50 Jahre hin- und zurückreisen oder Grüße geschickt werden^{xxxiii}, wodurch sich eine Indifferenz der Ebene ergibt – eine lineare zeitliche Entwicklung lässt sich aus den Texten nicht ableiten und es entsteht der Eindruck der Gleichzeitigkeit. Die Vergangenheit ist jedenfalls wieder da.^{xxxiv} Die Erinnerung an die Vergangenheit kommt aber vor allem in Gestalt der vielen Toten, die den Roman ab dem Epilog bevölkern und durch ihre Rückkehr zu Untoten werden. Durch die fehlende Erinnerung an sie, haben sie auch keinen Platz in der Gesellschaft, sondern sind „Die Dort Draußen“^{xxxxv}. Die Toten, die sonst keine Position inne haben geschweige denn eine Machtposition, übernehmen hier alles. Sie „[...] wollen befreit sein, aber um ihr Leben wieder zurückzubekommen, müssen sie die Lebenden töten.“^{xxxxvi} Indem sie sich der Lebenden ermächtigen, zerfallen ihre Körper. Wo der Inhalt und die Sprache ihren Wert verliert, setzt sich die Macht im Körper durch: „Und das Wort ist wie Fleisch geworden.“^{xxxxvii} Der Körper in seinem jugendlichen Ideal als symbolisches Kapital wird hier allerdings karikiert und umgedreht, was besonders in den Sexszenen deutlich wird, in denen die zerfallenden Körper in all ihrer Deutlichkeit geschildert werden und „das Natürlichste der Welt“ wird als etwas Unheimliches denunziert. Der Geschichtsraum ist eigentlich ein Geschlechtsraum.^{xxxviii} Außerdem thematisiert Jelinek den Einfluss des Fernsehens, das in regelmäßigen Abständen auftaucht und vor dem sich meist eine gemütliche Runde Zuschauer versammelt und das alle Aufmerksamkeit auf sich zieht. Dabei werden die Themen im Roman auch wieder aufgenommen und so werden Sportsendungen gesehen ebenso wie Werbeblöcke, die sich zwischen die Handlung schieben und oft nur aus ein paar Wörtern bestehen. Der „Engel der Geschichte“ heißt gar Ariel Ultra wie das Waschmittel und regt dazu an, die Geschichte reinzuwaschen.^{xxxix}

Die Toten sind heri einerseits willkommen und sollen wiedererweckt werden, als Verbreiter einer „Wahrheit“ sind sie nicht Teil der Vergangenheit. andererseits bedrohen sie als „Menschenmassiv“ und „Menschenmasse“, die Lebenden:

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

wimmelndes Gerangel geführt.^{xl}

Neben den Toten und Untoten sind Jelineks wenige Figuren, die Namen tragen, weniger individuelle Persönlichkeiten, sondern spiegeln unterschiedliche gesellschaftliche Positionen wider, wodurch es ihr möglich ist, die Viel- und Widersprüchlichkeit von Diskursen wiederzugeben. Die Figuren leben alle von dem symbolischen Kapital, das ihnen im Roman auf verschiedenen Ebenen zugewiesen wird. Sie sind zwar sprachlos bzw. sprechen und schreiben sie nur unverständlich^{xli}, können sich aber vervielfachen, wie es Gudrun Bichler und Karin Frenzel tun:

Ist das dort oben nicht eine Frau am Brückengeländer? [...] Karin wirft den Kopf in den Nacken, öffnet die Zähne zu einem Schrei, aber alles bleibt wo es ist, nur sie nicht, aber sie sieht, sie sieht: daß dort unten, das jetzt durch eine Laune der Schwerkraft ein Oben ist, eine Frau lehnt, von der der berückende Schimmer der Ewigkeit des guten Geschmacks in Modeangelegenheiten ausgeht, ein heller Schein, denn diese Frau scheint ebenfalls Karin zu sein!^{xlii}

Auch der dritte Protagonist, Edgar Gstranz erfüllt mit seiner Gestalt mehrere Funktionen. Er lässt sich nicht auf eine Figur festlegen, sondern ist der gewinnreiche, identitätsstiftende österreichische Sportler, der sich für politische Zwecke instrumentalisieren lässt genauso wie die Verkörperung des gesunden, heteronormen Mannes in der faschistischen Ideologie. Moira Mertens hat seine Figur in ihrer Diplomarbeit folgendermaßen analysiert:

Gstranz ist ein durch einen selbstverursachten Autounfall gestorbener Skifahrer der B-Nationalmannschaft, mit dementsprechend zerschlagenem und aus Ersatzteilen zusammengeflacktem Körper, ein Verkäufer in einem Sportgeschäft, ein kotverschmierter Gastoter mit Dauererektion, Gudruns Sex-Partner, als verwesende Christus-Adaption ein "blonder Gott" und ein deutschnationaler Redner vor den Massen.^{xliii}

Sein Name erinnert außerdem an die Familiennamen der österreichischen Schiweltmeister Bernie Gstrein und Karl Schranz. Letzterer wurde in den 70er Jahren wegen seiner herausragenden sportlichen Leistungen zum Nationalhelden und zur Identifikationsfigur. 1972 wurde er außerdem wegen eines Verstoßes gegen das damalige Amateurgesetz von den Olympischen Spielen disqualifiziert, was eine Welle an Empörung und Mitgefühl unter der österreichischen Bevölkerung auslöste und als er am Heldenplatz empfangen wurde und auf den Balkon der Hofburg trat, glichen die ihn umjubelnden Menschenmassen denen bei Hitlers Einmarsch 1938.^{xliv} Die Kinder der Toten in *Die Kinder der Toten* stehen demnach nicht nur in der Nachfolge der Opfer, sondern auch der Täter des 2. Weltkriegs.^{xlv}

In Rumänien stand Geschichte und Geschichtsschreibung besonders im letzten Jahrhundert sehr stark unter dem Einfluss der wechselnden ideologischen Ausrichtungen seiner politischen Führung,

die sie als Mittel der Manipulation benutzte. Der rumänische Historiker Lucian Boia forscht seit den 90er Jahren an den nationalen Mythen seines Landes, die je nach Stimmungslage etwas zur Konstruktion der nationalen Identität beitragen sollten, was ihm anfangs große Ablehnung und Kritik eingebracht hat.^{xlvi} Der stark emotional geführte Diskurs über die Frage, was rumänisch sei und was nicht, ist bezeichnend für die Fragilität eines Nationalbewusstseins, das über Verdrängung und Idealisierung der Vergangenheit errichtet wird. Vor allem in Zeiten des Kommunismus wurden kritische Positionen an herrschenden Symbolen bzw. das Aufzeigen von Alternativen aufs heftigste abgelehnt und mit dem Argument des Antinationalismus und Antirumänismus diskreditiert. Boia kommentiert die politischen Eingriffe in die Geschichte damit, dass „[w]er die Vergangenheit beherrscht, gute Chancen [hat,] auch über die Gegenwart zu herrschen“^{cxlvii} und nennt das „Vergessen als Methode“ auch nach der Revolution 1989 als charakteristische Tendenz der Gesellschaft.^{xlvi}

Als Beispiel für diese Tendenzen, nennt er die heutige Rolle der orthodoxen Kirche. Sie hatte unter dem Kommunismus gelitten, war zeitweise sogar verboten gewesen, hatte aber auch immer mit ihm kollaboriert. Ihre Omnipräsenz in der Gesellschaft zeigt sich in der Anzahl von sakralen Bauwerken ebenso wie an den zahlreichen öffentlich zelebrierten kirchlichen Feiern, darunter vor allem Totenfeiern für Heilige bzw. der Teilnahme der Kirche an historischen Ritualen: „[D]er kirchliche Diskurs über die Geschichte nimmt den Platz ein, den die kommunistische Ideologie geräumt hat.“^{cxlix}

Mit dem Niedergang der Glaubwürdigkeit an die Politik, die seit 1989 herrscht, haben die Armee und die Kirche deren Platz eingenommen. Bei einer Umfrage 1996 kam das Parlament mit 26% auf den letzten Platz der meistgeschätzten Institutionen.¹

Kunst und Kultur wurde in Rumänien zwar immer wieder auch vereinnahmt, hat aber auch die Rolle des kritischen Korrelats inne. Gegenüber der offiziellen Geschichtsschreibung des Staates wehrten sich Teile der intellektuellen Elite mithilfe von subversiver Ästhetik gegen herrschende und unterdrückende Meinungen: „In Romania in particular, resistance was more than anything else an aesthetic idea, a special kind of political poetics, textually challenging the ideological configurations of the monologic power structure.“^{cli} Bukarest war bereits Anfang der 1940er Jahre ein wichtiger Ort des europäischen Surrealismus, dessen wichtigster Vertreter der Schriftsteller Gellu Naum war: „Sein poetisches Kredo war – ganz im Geiste des Surrealismus – auf die Umwandlung von Literatur zum Zweck ihres direkten Eingreifens in die Wirklichkeit gerichtet.“^{clii} Wie in anderen Ländern Ost- und Südeuropas machten sich jedoch bald die ersten politischen restriktiven Eingriffe der UdSSR bemerkbar, wie z.B.: in der Schaffung des Staatsverlags für

politische Literatur. 1947 wurde Rumänien Volksdemokratie und ab 1948 waren die Surrealisten verboten. Emil Cioran und Mircea Eliade waren zu dieser Zeit die Vorboten einer Diaspora, die sich in den 50er Jahren durch die „stalinistischen“ Säuberungen“ dramatisch verstärkte und auf dem Höhepunkt der Ceaușescu-Diktatur Ende der 70er Jahre im Exodus der rumänischen Intellektuellen gipfelte. Der prompt geschaffene Apparat von Zensurbehörde, Ministerium der Künste und verschiedenen hohen Gremien unmittelbar unterstellten Ressortdirektionen für Verlage, Theater und Film kontrollierte in kürzester Zeit den gesamten Kulturbetrieb. Produktion und Rezeption erfolgten nur noch im Hinblick auf die sogenannten progressiven Züge im Sinne des Realsozialismus. Kunst und Literatur kam im Prozess sozialistischer Bewusstseinsbildung eine erzieherische Funktion zu. Mit dem Machtantritt Nicolae Ceaușescus 1965 erfolgte eine einstweilige Öffnung des Kulturbetriebs, die die Verbreitung westlicher Literatur, wie die von Franz Kafka oder Marcel Proust ermöglichte und eine damit verbundene Emanzipation der jungen rumänischen Literatur:

Fast alle Dichter der jungen Generation erteilten der offiziell geforderten linearen Fortschrittsgläubigkeit eine Absage, wiesen den Ausschließlichkeitsanspruch auf den sozialistischen Menschen zurück, stellten das Verhältnis des Menschen erstmals als Ambivalenz von Beherrschen und Bedrohen heraus.^{liii}

Mit Ceaușescu erhielt auch das nationale Denken landesweit Auftrieb und mit ihm der Versuch, die Rolle der Nation theoretisch zu begründen. Die Suche nach einer nationalen Identität fand ihre Erfüllung in der epischen Romantisierung der Darstellung von Schäfer- und Hirtenleben, also in einer Welt, in der sich der moderne Mensch durch seine Entfremdung und Entwurzelung nicht mehr zurecht findet. Die anfänglichen politischen Liberalisierungstendenzen wurden bald durch die totalitären Herrschaftsansprüche der politischen Elite abgewürgt und stellten die kulturelle Infrastruktur, Verlage, Agenten und Übersetzungen ganz unter ihren Einfluss. Lange Zeit durften rumänische Schriftsteller nicht ausreisen, geschweige denn ihre Werke im Ausland veröffentlichen.

Die große Einflusseinnahme der Politik bewirkt eine geringere Autonomie der künstlerischen Felder, sei es der Erinnerungsdiskurs oder das literarische Feld. Eine der wenigen Möglichkeiten, diesem Machtfeld auszuweichen, war die Form des Exils, eine andere die des Surrealismus oder der Phantastik. Deshalb und wohl auch, weil der Begriff der Wahrheit in und mit der Geschichte schwer gelitten hatte, lehnt Cărtărescu den Realismus als literarische Strategie ab: „Tatsächlich ist purer Realismus immer noch der Trend. Ich persönlich halte nichts von unpoetischen Büchern. Mich interessieren keine Plots oder bloße Beschreibungen sozialer oder politischer Verhältnisse.“^{liv} Für ihn steht laut dieser Aussage die Poesie und Ästhetik im Vordergrund. In seiner Orbitor-Trilogie, in der *Die Wissenden*^{lv} den ersten Teil darstellt, geht es ihm um seine persönliche, subjektive

Erinnerung: „Die Vergangenheit ist das Rückgrat meines ganzen Werks. [...] Die Vergangenheit in meinen Büchern ist weich, sie kann modelliert werden wie Knetmasse. [...] Ich rekonstruiere die Vergangenheit nicht, ich konstruiere sie.“^{lvi} Damit entzieht er sich einer öffentlichen und politischen Debatte und macht sich auch nicht angreifbar. In seiner persönlichen Verortung in einen literarischen Diskurs versucht er sich von seiner sozialen Realität abzugrenzen.

Als ich jung war, habe ich unter Hunger und Kälte gelitten, aber das hat mich nicht beeinflusst. Ich vergaß den Hunger, wenn ich Kafka las, und die Kälte, wenn ich Thomas Mann las. Mein wirkliches Heimatland ist nicht Rumänien, sondern Kastalien (Anm. der Redaktion: Eine fiktive Gelehrtenprovinz aus Hermann Hesses *Glasperlenspiel*). Dort gibt und gab es niemals einen Ceauşescu.^{lvii}

Einerseits betont Cărtărescu damit eine Wirklichkeitsflucht in die Literatur, andererseits beschäftigt er sich in seinem eigenen Werk dann doch wieder mit einer Vergangenheit.

In *Die Wissenden* beginnt der Protagonist Mircea seine Erzählung als kränkliches Kind, das in seinem Zimmer nachts auf die Straßen schaut und die Lichter betrachtet, die von draußen das Zimmer zu einem „leichengrünen Aquarium“^{lviii} machen. Das Sterben hat sich in der linken Gesichtshälfte des Buben versteckt, seit diese gelähmt ist. Überhaupt scheint auch hier die Erinnerung mit den Toten zurückzukehren, in einer ersten Rückblende zu seinen Vorfahren in Bulgarien, kriechen dreihundert Tote, Lemuren, also Schattengeister der Verstorbenen aus ihren Gräbern, um über ein Dorf herzufallen. Sie fressen die Kinder, vergewaltigen die Frauen, wollen alle Bewohner vernichten und die zünden anschließend die Häuser an.^{lix} Sie und die hinzugekommenen Dämonen werden jedoch im allerletzten Augenblick von einer Schar Engel aufgehalten, die zwar weiß gewandet und blond einer stereotypen Auffassung von Himmelsboten ähneln, aber auch eine menschlich unheimliche Seite zeigen, wenn einer von ihnen von einem kleinen Kind sexuell erregt wird und er statt dem Preisgesang einen „gutturale[n] Schrei [...] dem Geheul eines jungen Wolfes vergleichbar“^{lx} ausstößt.

Das Geschlechtliche hat seinen besonderen Platz in *Die Wissenden*, vertritt doch der Protagonist eine „Oben-Unten-Symmetrie“ des Körpers:

Denn wie eine Mauer zwischen zwei Königreichen trennt das Zwerchfell unseren Körper in zwei Zonen mit gegensätzlichen Polaritäten. [...] Dass die Arme den Beinen entsprechen, der Beckengürtel den Schulterblättern, das ist offenkundig und leicht zu beobachten. Seltsame Korrespondenzen jedoch verbinden die Organe im Brustkorb mit jenen der Bauchhöhle. [...] Der Kopf entspricht dem Geschlecht, darauf baut die ganze Mystik der Organisation des Tierischen auf.^{lxi}

Das Gehirn hat demnach seine Entsprechung in den Hoden bzw. Eierstöcken, wobei er dem Gehirn dem Pol des Animalischen zuspricht, dass es zum Organ der Räumlichkeit macht und die Geschlechtszellen in der Zeit verankert werden, die nur eine Richtung kennt: „Die Vergangenheit ist alles, die Zukunft ist nichts, einen anderen Richtungssinn kennt die Zeit nichts.“^{lxiii} Das Schreiben empfindet er in dieser Hinsicht auch als Geschlechtsakt, bei dem die Erinnerung in einem fiktionalen Sinn im Mittelpunkt steht: „Ich erinnere mich, das heißt, ich erfinde.“^{lxiii} Besonders greifbar sind in diesem Sinne auch jene Passagen, in denen der Text die herkömmlichen Grenzen zur Realität offensichtlich verlässt, etwa wenn Mirceas Mutter Maria als junge Frau bei einer unterirdischen Trauerfeier in einer Gruft in ein Labyrinth mit fleischigen Wänden gerät und dort zeitlos herumirrt, bis sie sich erinnert, dass sie den kleinen Mircea alleine zu Hause gelassen hat und wieder herausfindet.^{lxiv} Der fleischige Tunnel zeigt sich zum ersten Mal in der Stimme Hermanns, einem nicht mehr ganz jungen Nachbarn des Protagonisten, während er dem Mädchen Anca etwas zu erzählen beginnt: „Und plötzlich weitete sich der Tunnel, warf fleischige weiche Falten, und ein atemberaubender Ausblick bot sich uns dar.“^{lxv} In einer anderen Nacht rasiert er ihr den Kopf und tätowiert ihr den ganzen Schädel. Nach dem Verlust ihres Haares hat sie zum ersten Mal vor ihm Angst. Die Tätowierung, die Anca selbst erst später im Spiegel sieht, stellt sich später als eine Form von Mirceas Identität heraus: „Dort, auf Ancas Schädel, hatte Hermann [...] ALLES darauf tätowiert, und *alles hatte mein Gesicht*.“^{lxvi} Das Bild zeigt wie ein unendlicher Kreislauf bei jedem Perspektivenwechsel ein anderes Detail und ein neues Bild. Die Tätowierung verändert auch Anca. Ihre Eltern sperren sie so lange ein, bis die Haare nachgewachsen sind, die aber dann nicht nur am Kopf, sondern auch unter den Armen und zwischen den Beinen wachsen, „so dass ich voller Graus schon dachte, der sich kringelnde glimmerige Pelz würde mich ganz zuwuchern, nur gerade die Brustwarzen und Augen frei lassend wie bei den Hündinnen.“^{lxvii} Anca wehrt sich gegen die Zukunft des Erwachsenwerden, mit dem sie nur Negatives verbindet: „Ich wollte nicht, wollte um keinen Preis zur Frau werden, in die Fabrik gehen, kochen, Wäsche waschen, Kleider flicken und des Nachts von meinem Mann malträtirt werden [...]“^{lxviii}.

Gegen Ende des Romans kehrt Mircea zu der Entstehung seiner Gesichtslähmung zurück, die sich plötzlich eines Tages seiner linken Gesichtshälfte bemächtigte, woraufhin er ins Krankenhaus kommt. Dort muss er eine Weile verbringen, bekommt Elektroschocks, die ihm das Hirn umhüllen und spielt mit den anderen Patienten Karten. Diese Gemeinschaft Nicht-Funktionierender, die sich aus der Gesellschaft zurückgezogen haben ist ein Haufen grotesker Erscheinungen, mit denen der Protagonist ausführlich zum Reden kommt. Das Gefühl der Geborgenheit wird aber immer wieder durch die Angst vor der äußeren Kontrolle gebrochen, etwa wenn Herr Paul, ein Schuster, eines

Morgens feststellt, dass er nicht mehr sprechen kann: „Er stotterte, fand die Wörter nicht und wurde puterrot, da ihm das Blut ins Gesicht schoss wie sonst in die sündigen Organe. Augenblicklich überkam ihn schreckliche Angst.“^{lxix} Während seiner Schreie fallen Mircea seine ungewöhnlichen Zähne auf, auf denen er „religiöse Szenen, Gärten, mit sich verzweigenden Pfaden“ (ebda.) zu erkennen meint.

Trotz der fantastischen Elemente verwendet Cărtărescu auch viele realhistorische Details, etwa wenn er über die Arbeitsverhältnisse spricht oder den Kommunismus^{lxx}, Bombenangriffe am Ende des zweiten Weltkriegs (vgl. S. 199, S. 215), den Prager Frühling von 1968^{lxxi}, die Securitate^{lxxii}, den „neuen Parteichef“ oder Bukarest als Handlungsort erwähnt. Diese Ereignisse und Orte bleiben jedoch immer in der Projektion des Protagonisten verhaftet und sprechen mehr für die Verortung seiner Wahrnehmung als für die tatsächlichen Begebenheiten. Das wird besonders deutlich, wenn die Gebäude ein Eigenleben zu entwickeln scheinen, etwa als Mircea mit seiner Mutter versehentlich in das falsche Stockwerk fährt und sie sich in einer „unbekannten und beängstigenden Welt“ wiederfinden, in der „stets Schweigen und Ödnis“ herrscht: „[...] es war ein anderes Universum, das eiskalt und drohend brüllte.“^{lxxiii}

3. Resümee

Bei meinen Untersuchungen habe ich festgestellt, dass mithilfe der analysierten Literatur die kontextbezogenen Machtstrukturen innerhalb des literarischen Feldes und des Erinnerungsdiskurses gezeigt werden können. Da Literatur in sich kohärent ist, braucht sie kein Mittel der Überprüfung. In ästhetischen Mitteln, die Brüche erzeugen, sehe ich eine Möglichkeit, reale Komplexität darzustellen und mit dieser umzugehen. Mit phantastischen Elementen, Übertreibungen und Grotteske kann die Welt besser begreifbar gemacht werden, wenn sie eine neue Sichtweise auf einen Gegenstand ermöglichen und dadurch „realistisch“ erscheinen lassen.

Das Literaturfeld in Österreich ist in seiner Tradition relativ autonom, obwohl es gerade in den 70er bis 90er Jahren massive Spannungen zwischen der Politik und der Kunst gab. Der Erinnerungsdiskurs wurde dabei maßgeblich von den verdrängenden Kräften der Nachkriegszeit dominiert, gegen den die Literatur anzukämpfen begann. Das Aufbrechen des nationalen Mythos der Opfer-These brachte allerdings auch die konservativen Kräfte wieder verstärkt zum Einsatz, die eine Aufarbeitung verhindern wollten. Von diesem Moment des Umbruchs, profitierten schlussendlich die nationalistischen Kräfte. Elfriede Jelinek, die sich offen im Feld des Erinnerungsdiskurses positioniert, litt unter den diffamierenden Angriffen und der fehlenden

öffentlichen Unterstützung. Durch ihre Verarbeitung der Situation als Text, machte sie daraus wieder Kapital. In *Die Kinder der Toten* holt Jelinek die Erinnerung mithilfe der Untoten zurück, die sich der Lebenden und damit des Diskurses bemächtigen. Stabilitäten wie Zeit- und Raumstruktur werden ausgesetzt. Sie macht dabei auch den starken Einfluss des Fernsehens bei der Vermittlung von Bildern zum Thema. Die Ideale der Konsumgesellschaft werden durch die zerfallenden Körper und leistungsorientierten Geschlechtsverkehr dekonstruiert. Die namentragenden Protagonisten zerfallen ebenfalls in der Scheinbarkeit ihrer geschlossenen Identität. Ihr Habitus verweigert sich jeglicher Wahlfreiheit, ihre Systeme von Dispositionen sind begrenzt und determiniert. Sie sind sehr stark durch die träge Feldstruktur bestimmt, wohingegen ihre sozialen Interaktion keiner individuellen Motivation zu entspringen scheint, sondern denen von nationalen Diskursen entspricht, wie das Beispiel von Edgar Gstranz zeigt.

Mircea Cartrescus Positionierung liegt etwas anders, da der rumänische Erinnerungsdiskurs in der Vergangenheit einer größeren Kontrolle des politischen Systems unterlag. Diese Einflussnahme wirkt bis heute nach. Die Geschichtsschreibung hat durch ihren manipulativen Einsatz in der Gesellschaft an Vertrauen verloren und die Literatur musste sich andere Wege suchen als den der offenen Kritikausübung. Mircea Cărtărescu distanziert sich in seinen öffentlichen Aussagen auch klar von einem Realismus bzw. einer politischen Position in seinen Büchern. Die Erinnerung und die Vergangenheit spielen aber auch in *Die Wissenden* die tragende Rolle. Sein Protagonist erscheint zunächst „realer“ als Jelineks Figuren, aber auch er verliert sich bald in phantastischen Ausschweifungen, einer Rückkehr der Toten und der grotesken Darstellung des Körpers, wie er sie in seiner Oben-Unten-Symmetrie vertritt und der Geschlechtlichkeit. Mit der Verwendung von realen Ortsnamen und Ereignissen täuscht er eine Wirklichkeit vor, die erst in den phantastischen Elementen ihre plastische Wahrhaftigkeit zeigt. Die Erinnerung lässt sich bei Cărtărescu durch ihre Erfindung nicht angreifen. In Form von Hermanns Tätowierung kann die Vergangenheit als etwas gelesen werden, das sich je nach Perspektive verändert oder ein neues Detail zeigt. Auch über sie wird letzten Endes das Haar wachsen und sie unkenntlich machen. Auch Mirceas Weg zu einer Erkenntnis wird durch äußere Umstände eingeschränkt, wie seine Gesichtslähmung zeigt. Sein Habitus ist reduziert: Der Aufenthalt im Krankenhaus, der durch die sedierende Wirkung der Elektroschocks noch zusätzlich verstärkt wird, lässt ihm nur beschränkte Handlungsfreiheit.

i Zit. in: Müller, Hans-Peter: *Pierre Bourdieu*. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 40.

ii Kuzmics, Helmut / Mozetič, Gerald: *Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Konstanz: UVK 2003, S. 2.

iii Einen Überblick über die neueren literatursoziologischen Ansätze bietet: Dörner, Andreas / Vogt Ludgera: *Literatursoziologie. Eine Einführung in zentrale Positionen – von Marx bis Bourdieu, von der Systemtheorie bis zu*

-
- den *British Cultural Studies*. Wiesbaden: Springer VS 1994.
- iv Ebd., S. 41.
- v Bourdieu, Pierre: *Das literarische Feld*. In: Pinto, Louis (Hg.): *Streifzüge durch das literarische Feld*. Konstanz: Univ.-Verl. 1997, S. 33-147, hier S. 80.
- vi Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst*. Aus dem Französischen übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014⁶, S. 10. Original erschienen als: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil 1992.
- vii Vgl.: Kuzmics, Helmut / Mozetič, Gerald: *Literatur als Soziologie*, S. 3. Gegen dieses „Realismus-Argument“ wehren sie sich an mehreren Stellen, vgl. auch S. 288, S. 290-291.
- viii Ebd., S. 109.
- ix Ebd., S. 121
- x Ebd., S. 110.
- xi Ebd., S. 111.
- xii Vgl.: Ebd. Vor allem um kontextbezogene Eigenheiten, wie etwa typisch regionales bzw. nationales erkenntlich zu machen, finden die Autoren nicht-fiktionale Elemente wie Übertreibung und Parodie ausschlaggebend, als Exempel nennen sie die fiktive Figur des Herrn Karl, die „paradigmatische Figur eines opportunistischen Wieners (Österreicher?)“, der mit der Verkörperung durch den österreichischen Schauspieler Helmut Qualtinger bei der Erstaussstrahlung im Fernsehen in den 1960er Jahren einen öffentlichen Skandal verursachte.
- xiii Vgl.: Ebd., S. 289.
- xiv Vgl.: Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst*, S. 67.
- xv Ebd.
- xvi Dörner, Andreas / Vogt Ludgera: *Literatursoziologie.*, S. 51.
- xvii Vgl.: Müller, Hans-Peter: *Pierre Bourdieu*, S. 37
- xviii Vgl.: Ebd., S. 215.
- xix Vgl.: Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst*, S. 203.
- xx Vgl.: Müller, Hans-Peter: *Pierre Bourdieu*, S. 214.
- xxi Vgl.: Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst*, S. 84.
- xxii Hanisch, Ernst: *Österreichische Geschichte 1890-1990*. Wien: Ueberreuter 1994, S. 195.
- xxiii Vgl.: Ebd., S. 479
- xxiv Vgl.: Ebd., S. 475.
- xxv Vgl.: Ebd., S. 476.
- xxvi Zur Waldheim-Affäre vgl.: Ebd., S. 460.
- xxvii Vgl.: https://de.wikipedia.org/wiki/Kronen_Zeitung (23.10.2015) (= Wikipedia-Eintrag der Kronen-Zeitung)
- xxviii Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg und Wien: 2002.
- xxix Vgl.: Mayer, Verena / Koberg, Roland: *Elfriede Jelinek*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 207.
- xxx Jelinek, Elfriede: *Die Kinder der Toten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009 □.
- xxxi Ebd., S. 161.
- xxxii Ebd., S. 397.
- xxxiii Ebd., S. 148.
- xxxiv Ebd., S. 15.
- xxxv Ebd., S. 415f.
- xxxvi Ebd., S. 456.
- xxxvii Ebd., S. 93.
- xxxviii Ebd., S. 266.
- xxxix Ebd., S. 643.
- xl Ebd., S. 462.
- xli Vgl.: Ebd., S. 303, S. 389, S. 479.
- xlii Ebd., S. 89.
- xliii Mertens, Moira: *Die Ästhetik der Untoten in Elfriede Jelineks Roman „Die Kinder der Toten“*. Berlin, Dipl. 2008, S. 109.
- xliv Vgl.: Ebd.
- xlvi So steht etwa auch der Großvater der Studentin Gudrun Bichler in Verbindung mit dem Massenmord, vgl.: Jelinek, Elfriede: *Die Kinder der Toten*, S. 144.
- xlvi Sein bekanntestes Werk dazu ist: Boia, Lucian: *Geschichte und Mythos. Über die Gegenwart des Vergangenen in der rumänischen Gesellschaft*. Aus dem Rumänischen übersetzt von Annemarie Weber. Bukarest: 2003. Original erschienen als: *Istorie și mit în conștiința românească*. Bukarest: Humanitas 1997.
- xlvii Ebd., S. 273. Als prominentes Beispiel nennt er den Fall des faschistischen Diktators Ion Antonescu, der 1944 verhaftet und hingerichtet wurde. Obwohl Antonescu bis Mitte der 1960er Jahre als Kriegsverbrecher galt, wurde diese Sichtweise im Wandel der nationalistischen Ausrichtung unter Ceaușescu wieder aufgewertet. Vgl.:

-
- Ebd., S. 261, S. 267.
- xlvi So ist beispielsweise die Existenz des rumänischen Holocausts bis heute kaum in das gesellschaftliche Bewusstsein vorgedrungen. Vgl. dazu: Verseck, Keno: *Rumänien*. München: C.H. Beck 2007, S. 183.
- xlvi Ebd., S. 265.
- l Vgl.: Boia, Lucian: *Geschichte und Mythos*, S. 265.
- li Cristina Şandru: *A Bakhtinian Poetics of Subversion: The Magical Realist Fiction of the 1980s in East-Central Europe*. In: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 50 (2007), S. 17-34, S. 18.
- lii Behring, Eva: *Rumänische Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Konstanz: Univ.-Verl. 1999, S. 264-296, hier S. 265
- liii Ebd., S. 276.
- liv Hugendick, David: *Hungern mit Kafka, frieren mit Mann. Interview mit Mircea Cărtărescu*. <http://www.zeit.de/online/2007/51/cartarescu-interview> (10.10.2015), datiert mit 22.10.2008 (= Die Zeit Online)
- lv Cărtărescu, Mircea: *Die Wissenden*. Aus dem Rumänischen übersetzt von Gerhardt Csejka. München: dtv 2009. Erstmals auf Deutsch 2007 im Wiener Zsolnay Verlag veröffentlicht, Original erschienen als: *Orbitor. Aripa stânga*. Bukarest: Humanitas 1996.
- lvi Hugendick, David: *Hungern mit Kafka, frieren mit Mann. Interview mit Mircea Cărtărescu*.
- lvii Ebd.
- lviii Cărtărescu, Mircea: *Die Wissenden*, S. 10.
- lix Ebd., S. 58-60.
- lx Ebd., S. 67.
- lxi Ebd., S. 86f.
- lxii Ebd., S. 83.
- lxiii Ebd., S. 89
- lxiv Ebd., S. 169-172.
- lxv Ebd., S. 111.
- lxvi Ebd., S. 125.
- lxvii Ebd., S. 115.
- lxviii Ebd.
- lxix Ebd., S. 401.
- lxx Z.B.: „Über dem Eingangstor spannte sich in einem Bogen aus roten Blechlettern die Inschrift „Es lebe die Rumänische Kommunistische Partei [...]“ Ebd., S. 105.
- lxxi Ebd., S. 424.
- lxxii Ebd., S. 426.
- lxxiii Ebd., S. 334f.