

Universität Wien
Institut für Germanistik

Masterseminar NdL: Elfriede Jelinek wird 80! (2025W)

Leitung: ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Das Heimliche und Unheimliche
in
BURGTHEATER (1982) und HEIMKEHR (1941)

Jakob Buurman

Masterstudiengang: Deutsche Philologie (UA 066 817)

1. Fachsemester

Matrikelnummer: 12544590

a12544590@unet.univie.ac.at

Inhaltsverzeichnis

1. Zum Skandal um <i>Burgtheater</i>	3
2. Zu Sigmund Freuds <i>Das Unheimliche</i>	6
2. 1. Kastrationsangst.....	8
2. 2. Doppelgängertum.....	9
2. 3. Animismus.....	10
2. 4. Wiederholung des Gleichartigen.....	11
2. 5. Rückblick zum Unheimlichen.....	11
3. Zum Heimlichen in <i>Heimkehr</i>	12
3. 1. Kastrationsangst als Affirmation des Heimischen.....	12
3. 2. Vereinheitlichtes Doppelgängertum.....	14
3. 3. Animismus als kollektive Denkgrundlage.....	15
3. 4. Wiederholung als Konstruktionswerkzeug.....	16
4. Zum Unheimlichen in <i>Burgtheater</i>	17
4. 1. Kastrationsangst als Bedrohung des Heimischen.....	18
4. 2. Vervielfachtes Doppelgängertum.....	20
4. 3. Animismus des Abjekten.....	22
4. 4. Wiederholung als Dekonstruktionswerkzeug.....	23
5. Fazit.....	24
Literaturverzeichnis.....	27

1. Zum Skandal um *Burgtheater*

Die schriftliche Erstveröffentlichung von Elfriede Jelineks postdramatischem Theaterstück¹ *Burgtheater*² in der Literaturzeitschrift *manuskripte* im Jahr 1982 blieb – mit Ausnahme weniger Literaturkritiken – zunächst weitgehend unbeachtet.³ Zu fordernd und ortsspezifisch für ein Massenpublikum erschienen „sowohl die Sprache – ein künstlicher Wiener Dialekt – als auch die zahlreichen historischen Anspielungen des Stücks“⁴ auf die Wiener Kulturszene. Und doch – oder, wie noch zu zeigen sein wird: gerade deshalb – entwickelte sich Jelineks „Posse mit Gesang“ (BT, S. 129) ab dem Moment ihrer Uraufführung 1985 in Bonn zum Ausgangspunkt ‚dreier großer Kränkungen‘ der „österreichische[n] ‚Windstille“⁵ nach dem Zweiten Weltkrieg: erstens der Kränkung der Nationalhelden anhand der Schauspielfamilie um Paula Wessely und Attila Hörbiger, zweitens der Kulturinstitution Burgtheater selbst und konsequenterweise drittens der österreichischen Opferthese.⁶

„Wieweit verdient Paula Wessely Elfriede Jelinek?“⁷, titelte Peter Michael Lings, der Herausgeber und Chefredakteur des Wochenmagazins *profil*, am 25. November 1985 als Reaktion auf die Uraufführung von Elfriede Jelineks *Burgtheater*. Die in dem Stück enthaltene Darstellung des opportunen Verhaltens des populären Film- und Theaterschauspielers Attila Hörbiger und Paula Wessely während und nach der Herrschaft der Nationalsozialisten sowie ihrer Mitwirkung im NS-Propagandafilm *Heimkehr* (1941)⁸ sei derart frag-

1 Zur Postdramatik bei Jelinek vgl. Lehmann, Hans-Thies: Ich mache ja nicht das, was Menschen sind oder tun, zu meinem Thema... Postdramatische Poetiken bei Jelinek und anderen. Göttingen: Vienna University Press / V & R unipress 2017 (= Fakultätsvorträge der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 14).

2 Jelinek, Elfriede: *Burgtheater. Posse mit Gesang*. In: Elfriede Jelinek: Theaterstücke. Hg. v. Nyssen, Ute. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992 (= Rororo, 1490), S. 129–189. Künftig zitiert in runden Klammern im Fließtext mit der Sigle ‚BT‘ und mit Seitenangabe.

3 Vgl. Paulschin-Hovdar, Sylvia: *Der Opfermythos bei Elfriede Jelinek*. Wien: Böhlau Verlag 2016, S. 109.

4 Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: J.B. Metzler 1995, S. 63.

5 Uhl, Heidemarie: *Burgtheater – eine Intervention in die österreichische „Windstille“*. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater. Eine Herausforderung*. Wien: Praesens Verlag 2018 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, 18), S. 41–46, S. 41.

6 Vgl. Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Es ist, als liefe das Bellaria-Kino Amok.“ - Elfriede Jelineks *Burgtheater. Posse mit Gesang*. In: *Maske und Kothurn* 50/2 (2004), S. 43–58, S. 47.

7 Lings, Peter Michael: *Wieweit verdient Paula Wessely Elfriede Jelinek?* In: *profil*, 25.11.1985, zit. nach Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2002, S. 174.

8 Ucicky, Gustav: *Heimkehr*. Wien: Wien-Film 1941. <https://archive.org/details/heimkehr-1941-480psubneu/05.12.2025>. Künftig zitiert in runden Klammern im Fließtext mit der Sigle ‚HK‘ und mit Zeitstempel.

würdig, dass Jelinek für ein erwartbares Herzversagen Hörbigers verantwortlich gemacht werden könne.⁹ Er, Peter Michael Lingens, erkläre sich außerdem bereit, „alles zu sagen, was sich zur Milderung dieser ihrer [Paula Wesselys] Schuld vortragen lässt“¹⁰. Beiträge dieser Art, die einerseits Jelinek verurteilten, andererseits das ‚ehrbare‘ Wessely-Hörbiger-Gespann in Schutz nahmen, entstanden im Zuge der Uraufführung von *Burgtheater* viele. Jelineks früh erhobenen Einwände, dass es sich bei den als Wessely und Hörbigers identifiziert geglaubten *dramatis personae* (Käthe, Istvan, Schorsch) gerade nicht in erster Linie um „die Personen als solche [...], sondern das, wofür sie standen, was sie repräsentierten, wofür sie sich zum Werkzeug machten“¹¹, handele, verblieben bei den meisten Medien und Politikern dagegen ungehört.¹² Jelinek wurde in Folge der in *Burgtheater* gesehenen ‚Majestätsbeleidigung‘ von ÖVP, Kronen Zeitung und FPÖ medienwirksam „als ‚Nestbeschmutzerin‘ und ‚Staatsfeindin‘ attackiert[...]“¹³

Mit ihrem Stück hatte sich Jelinek nicht nur gegen die „Gallionsfiguren [sic!]“¹⁴ der österreichischen Film- und Theaterschauspielkunst gewandt, sondern auch gegen die „Fabrikationsstätte österreichischen Selbstbewusstseins“¹⁵ selbst: das Burgtheater und seine Schauspieltradition. Das dort seit dem 20. Jahrhundert hoch geschätzte, im Nationalsozialismus für das Regime funktionalisierte und noch darüber hinaus präsenste „psychologische Einfühlungstheater, eine Theaterform, die Wirklichkeit illusioniert“¹⁶, und „das Figuren, Darstellerinnen und Privatpersonen in eins setzt“¹⁷, ist nach Beate Hochholdinger-Reiterer

9 Vgl. Lingens, Peter Michael: Wieweit verdient Paula Wessely Elfriede Jelinek? In: profil, 25.11.1985, zit. nach Janke, Pia (Hg.): Die Nestbeschmutzerin, S. 41.

10 Ebd.

11 Jelinek, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. In: Spectaculum. Fünf moderne Theaterstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1986 (= Spectaculum, 43), S. 228–229, S. 229.

12 Einen Überblick über die medialen Rezeptionslinien von *Burgtheater* leistet Janke, Pia (Hg.): Die Nestbeschmutzerin, S. 171–182.

13 Paulischin-Hovdar, Sylvia: Der Opfermythos bei Elfriede Jelinek, S. 157.

14 Ebd., S. 156.

15 Fliedl, Konstanze: Käthe und die Erbkönigin. Schauspielerinnen bei Elfriede Jelinek. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): Elfriede Jelineks Burgtheater. Eine Herausforderung. Wien: Praesens Verlag 2018 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, 18), S. 345–359, S. 345.

16 Deutsch-Schreiner, Evelyn: „ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trockengelegt worden ist“. Jelineks Burgtheater – Politik und Ästhetik. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): Elfriede Jelineks Burgtheater. Eine Herausforderung. Wien: Praesens Verlag 2018 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, 18), S. 74–84, S. 81.

17 Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Es ist, als liefe das Bellaria-Kino Amok.“, S. 43–58, S. 57.

ein weiterer der „Gründe für die Skandalisierung von *Burgtheater*“¹⁸ – denn Jelineks ‚anderes Theater‘¹⁹ bildet gerade den Gegenentwurf zu diesem Theaterverständnis:

Wenn ich Theaterstücke schreibe, dann bemühe ich mich nicht, psychologisch agierende Personen auf die Bühne zu stellen. [...] Ich erziele in einem Stück verschiedene Sprachebenen, indem ich meinen Figuren Aussagen in den Mund lege, die es schon gibt. Ich bemühe mich nicht um abgerundete Menschen mit Fehlern und Schwächen, sondern um Polemik, starke Kontraste, harte Farben, Schwarz-Weiß-Malerei; eine Art Holzschnittechnik [sic!].²⁰

Bei dem Personal von *Burgtheater* handelt es sich nicht allein um nicht exakt benennbare, ‚natürliche‘ Personen, sondern überhaupt nicht mehr um Personen; stattdessen sind es ‚polyphone ‚Sprachflächen‘²¹, eine Montage von Sprachmaterial aus verschiedenen Kontexten (z. B. aus *Heimkehr*),²² die ein Einfühlen in die Figuren – im Brecht’schen Sinne – unmöglich machen. Das ‚Wiener Burgtheater als Inbegriff eines derartigen [traditionellen] Kunstverständnisses sowohl im Austrofaschismus als auch während der NS-Herrschaft sowie selbstverständlich nach 1945‘²³ ist zugleich Kontrapunkt wie auch ausgemachtes Ziel der Kritik von Jelineks postdramatischem Theater. Diese zweite Kränkung des Selbstverständnisses eines Grundpfeilers der kulturellen Identität Österreichs befeuerte den Skandal um *Burgtheater* weiter und schien – bis 2025 – gar eine Aufführung im Burgtheater, ‚dort[...], wo es wehtut‘²⁴, unmöglich zu machen.

Die Kränkung der Heimathelden und des Burgtheaters in sich vereinend verhiess *Burgtheater* jedoch in erster Linie eine Kränkung der 1945 aufgestellten ‚Opferthese‘, nach der ‚Österreich [...] das erste Opfer Hitlerdeutschlands [gewesen sei], das nicht mitschuldig an den Verbrechen des Dritten Reichs gewesen wäre‘²⁵. Noch bis zur Waldheim-Affäre gegen Ende der 1980er Jahre wurde diese These auch von offizieller Seite noch vehement

18 Ebd. Herv. i. Orig.

19 Vgl. Roeder, Anke: Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. In: Dies. (Hg.): Autorinnen - Herausforderungen an das Theater. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 (= Suhrkamp-Taschenbuch, 1673), S. 143–160.

20 Jelinek, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, S. 228–229, S. 228.

21 Pelka, Artur: Unheimliches Lachen. Körper und Witz in Burgtheater. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): Elfriede Jelineks Burgtheater. Eine Herausforderung. Wien: Praesens Verlag 2018 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, 18), S. 269–277, S. 270.

22 Für Filmzitate allein vgl. Perthold, Sabine: Filmzitate in Burgtheater. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): Elfriede Jelineks Burgtheater. Eine Herausforderung. Wien: Praesens Verlag 2018 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, 18), S. 212–217.

23 Hochholdingner-Reiterer, Beate: „Es ist, als lief das Bellaria-Kino Amok.“, S. 43–58, S. 57.

24 Moser, Gerhard: Von der nahtlosen Kontinuität. In: Volksstimme, 9.2.1986, zit. nach Janke, Pia (Hg.): Die Nestbeschmutzerin, S. 182.

25 Deutsch-Schreiner, Evelyn: „ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trockengelegt worden ist“, S. 74–84, S. 74.

vertreten.²⁶ Umso skandalöser erschien also die von *Burgtheater* ausgehende Behauptung, die in ihm auftretenden Figuren seien weder „unpolitische[...] Künstler“²⁷ noch bloß „Mittläufer und Opportunisten, sondern [...] ideologische Vollstrecker des Holocaust.“²⁸ Bei einem Stück, welches das nationale Selbstverständnis als Opfer des Nationalsozialismus so grundlegend in Frage stellt, zur Mittäterschaft umkehrt wie *Burgtheater*, war der ‚Skandal Burgtheater‘ regelrecht vorprogrammiert – eine „ganze Nation [fühlte sich] durch die Theatersatire beleidigt.“²⁹

Wurden bis hierhin primär die Angriffspunkte und Auswirkungen von *Burgtheater* grob zusammengetragen, lassen sich daraus bereits die zwei dominanten Pole für die folgende Diskussion des Stücks festhalten: Einerseits der starke Heimat- und Traditionsbezug von *Burgtheater* auf personeller, institutioneller und ideologischer Ebene; andererseits gerade die Unterwanderung und Verkehrung dieser Bezüge in ihr Gegenteil. Während Paula Wessely zur Heimatheldin erhoben wird, wird Elfriede Jelinek zur entsprechend unheimlichen ‚Nestbeschmutzerin‘ diskreditiert. Im Zentrum der folgenden literaturwissenschaftlichen Arbeit steht daher die Untersuchung des dieser Dynamik zugrundeliegenden Verhältnisses von Heimlichen (‚Heimeligen‘) in *Heimkehr* und Unheimlichen in *Burgtheater* auf ästhetischer Ebene. Zur Unterscheidung des Heimlichen und Unheimlichen sowie verschiedener Ausprägungen derselben liefert Sigmund Freuds Aufsatz *Das Unheimliche*³⁰ (1919) das passende methodische Instrumentarium. Auf Basis der für *Burgtheater* in mehrerlei Hinsicht konstitutiven intertextuellen Folie,³¹ des NS-Propagandafilms *Heimkehr* (1941) unter der Regie von Gustav Ucicky, dem laut Jelinek „schlimmste[n] Propagandaspießfilm[s] der Nazis überhaupt“³², und insbesondere des darin enthaltenen ‚Kerkermonologs‘ Marias (Paula Wessely) zur deutschen Heimat (HK, 1:05:46–1:11:48), wird folgendermaßen zunächst der Begriff des Heimlichen bestimmt; und in einem nächsten Schritt dessen Verarbeitung und Transformation durch Elfriede Jelinek in *Burgtheater* hin zu einem Unheimlichen auf verschiedenen Ebenen analysiert. Das Fazit stellt zuletzt die anhand des *Burgthe-*

26 Vgl. Paulischin-Hovdar, Sylvia: Der Opfermythos bei Elfriede Jelinek, S. 43–54.

27 Janz, Marlies: Elfriede Jelinek, S. 64.

28 Ebd.

29 Deutsch-Schreiner, Evelyn: „ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trockengelegt worden ist“, S. 74–84, S. 74.

30 Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Ders.: Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur. Hg. v. Wagenbach, Klaus. Frankfurt am Main: S. Fischer 1963, S. 45–84.

31 Vgl. Jelinek, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, S. 228–229, S. 229.

32 Jelinek, Elfriede: Paula Wessely. <https://original.elfriedejelinek.com/fwessely.html> (01.03.2026).

ater-Skandals beobachtete Dynamik, deren vorangegangene Materialisierung in Film und Drama sowie die analysierten Verfahren in ein Verhältnis.

2. Zu Sigmund Freuds *Das Unheimliche*

Horror, Schauriges, Untotes – gemeinhin: Unheimliches – begleitet zahlreiche von Jelineks Werken (z. B. *Die Kinder der Toten*, *Rechnitz*, *Wolken.Heim*) und wurde zahlreich – wenn auch noch nicht explizit in *Burgtheater* – analysiert.³³ Eine „Gründungsurkunde für alle [...] folgenden Theorien“³⁴ zum Wesen des „nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht[en]“³⁵ Unheimlichen, dessen Anwendung auf Jelineks Schreiben sich – auch gerade in Bezug auf den Heimatbegriff³⁶ – als fruchtbar erwiesen hat, hat Sigmund Freud im Jahr 1919 mit seinem Aufsatz *Das Unheimliche* geleistet. Freud beginnt seinen Aufsatz mit der Suche nach dem „besondere[n] Kern“³⁷ des Unheimlichen, der es von anderen Phänomenen „innerhalb des Ängstlichen“³⁸ unterscheidet. Er geht dabei in der Darstellung nach einem zweischrittigen Verfahren ähnlich des Marx’schen Aufsteigens vom „Abstrakten zum Konkreten“³⁹ vor: Zunächst verfolgt er abstrakt die Sprachentwicklung des Wortes ‚unheimlich‘ im Sinne einer etymologischen Betrachtung; sodann trägt er anhand des literarischen Beispiels von E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) zahlreiche konkrete Formen des Unheimlichen zusammen, seien es „Personen und Dinge[...], Sinnesindrücke[...], Erlebnisse[...] und Situationen[, welche] das Gefühl des Unheimlichen in uns wachru[en]“⁴⁰. Auf beiden Wegen gelange man, so Freud, schließlich zur Erkenntnis, „das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“⁴¹ Demnach erschöpfe sich der Kern des Unheimlichen nicht in der Differenz des Unheimlichen vom Bekannten („unheimlich = nicht vertraut“⁴²), wie es der

33 Vgl. Kastberger, Klaus/Maurer, Stefan (Hg.): *Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek*. Wien: Sonderzahl 2019; sowie Heimann, Andreas: *Die Zerstörung des Ichs. Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks*: transcript Verlag 2015.

34 Geisenhanslücke, Achim: *Unheimliche Nähen. Literatur und Psychoanalyse*. Bielefeld: transcript Verlag 2025 (= *Literalität und Liminalität*, 36), S. 28.

35 Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*, S. 45–84, S. 45.

36 Strigl, Daniela: „Vom Heimischsein ins Unheimliche“. *Jelineks Weltgericht in der Obersteiermark. Drei Beobachtungen*. In: Kastberger, Klaus/Maurer, Stefan (Hg.): *Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek*. Wien: Sonderzahl 2019, S. 141–154.

37 Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*, S. 45–84, S. 45.

38 Ebd.

39 Marx, Karl: *Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie*. In: Ders./Friedrich Engels: *Werke*, Bd. 13. Berlin: Dietz 1961, S. 615–642, S. 632.

40 Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*, S. 45–84, S. 46.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 47.

Psychiater Ernst Jentsch vertrete, sondern habe eine eigene Nuance in Bezug auf, eine spezielle Bindung an das ‚Altbekannte‘ an sich.

Auf der Grundlage langer Auszüge aus verschiedenen Wörterbüchern vergleicht Freud die enzyklopädischen Einträge zu ‚heimlich‘ bzw. zu ‚unheimlich‘. Er stellt fest, dass „heimlich nicht eindeutig ist, sondern zwei Vorstellungskreisen zugehört, [...] dem des Vertrauten, Behaglichen und dem des Versteckten, Verborgengehaltenen.“⁴³ Zugleich werde sichtbar, dass ‚heimlich‘ seine erste Bedeutung (vertraut, behaglich) zunehmend verliere und paradoxerweise gerade mit seinem scheinbaren Gegenteil ‚unheimlich‘ (unvertraut, unbehaglich) zusammenfalle.⁴⁴ Eine klare Trennung von ‚heimlich‘ und ‚unheimlich‘ gebe es also nicht; stattdessen stelle sich ‚unheimlich‘ als „irgendwie eine Art von heimlich“⁴⁵ heraus. Und auch eine weitere Bemerkung erregt Freuds Aufmerksamkeit, wonach unheimlich „alles [sei], was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.“⁴⁶

Zusammenfassend für diese im ersten Teil stattgefundenen etymologischen Auswertung lässt sich für ‚unheimlich‘ festhalten, dass es als eine Art von ‚heimlich‘ keineswegs in gänzlich konträrer, sondern einer zunehmend asymptotischen Beziehung zu ‚heimlich‘ steht („Das heimliche wird dann zum unheimlichen“⁴⁷); daneben umfasst die Bedeutung des Unheimlichen auch das ungewollte Zutage-Treten eines verborgen geglaubten Geheimnisses.

Sind die fundamentalen Annahmen über das Unheimliche im ersten Teil von Freuds Analyse getroffen, geht er im zweiten Teil an die zahlreichen „Vorgänge und Situationen heran[...], die das Gefühl des Unheimlichen in besonderer Stärke und Deutlichkeit in uns zu wecken vermögen“⁴⁸, und setzt sie in Beziehung mit konkreten Situationen sowie mit E. T. A. Hoffmanns ‚unheimlicher‘ Erzählung *Der Sandmann*. Zur Vorbereitung der Analyse von *Heimkehr* und *Burgtheater* werden im Folgenden vier für das Forschungsvorhaben relevante Aspekte des Unheimlichen in knapper Form umrissen: Kastrationsangst, Doppeltgängertum, die Wiederholung des Gleichen und Animismus. Die Grenzen der einzelnen unheimlichen Aspekte sind dabei mitunter fließend und von Freud nicht trennscharf ausdifferenziert.

43 Ebd., S. 51.

44 Vgl. ebd.

45 Ebd., S. 53.

46 Ebd., S. 51.

47 Ebd., S. 51.

48 Ebd., S. 53.

2. 1. Kastrationsangst

Nathaniel⁴⁹, der Protagonist des *Sandmanns*, stürzt sich, als er – sich auf dem Ratsturm befindend – den Advokaten Coppelius unter sich auf der Straße erblickt, hinter dem die titelgebende Figur des Augen raubenden Sandmannes zu vermuten ist, in den Tod. Freud folgert daraus konsequent, dass „das Gefühl des Unheimlichen direkt an der Gestalt des Sandmannes, also an der Vorstellung, der Augen beraubt zu werden haftet“.⁵⁰ Er geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er sich von der konkreten literarischen Vorlage löst und die „schreckliche Kinderangst [...], die Augen zu beschädigen oder zu verlieren“⁵¹ zum einen auch auf Erwachsene ausweitet; vor allem jedoch erkennt er in der Angst zu erblinden, ein Surrogat für die Kastrationsangst: Die Angst kleiner Jungen vor dem Verlust des Penis gegenüber des als übermächtig empfundenen Vaters. Auge und männliches Glied verbinde in „Traum, Phantasie und Mythos“⁵² eine besondere „Ersatzbeziehung“⁵³ und somit eine gleichermaßen starke unheimliche Furcht, ebenjene Körperorgane einbüßen zu müssen. Nicht zufällig werde die Augenangst im *Sandmann* wiederholt mit dem verstorbenen Vater oder dem Sandmann in Verbindung gebracht, die als Störkörper zwischen Nathaniel und seine Geliebten treten und die Erfüllung der Liebe zu verhindern wissen.⁵⁴

Parallel zu der von Freud zu Anfang aufgestellten These, wonach das „Unheimliche jene Art des Schreckhaften [sei], welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht“⁵⁵, lässt sich also die Kastrationsangst als Wiederkehr der altbekannten, aber verdrängten Angstvorstellung vor dem Verlust bzw. der Entreißung eines Organs, insbesondere des Gliedes oder des Auges, beschreiben.

2. 2. Doppelgängertum

Eines der „hervorstechendsten unter jenen unheimlich wirkenden Motiven“⁵⁶ ist nach Freud zweitens das Doppelgängertum in all seinen Formen. Zu diesen zählen etwa das Auftreten zweier Personen gleichen Aussehens, das Teilen von Wissen, Erleben und Fühlen einer anderen Person – Freud nennt dies „Telepathie“⁵⁷ – sowie die fälschliche Identifi-

49 Freud verwendet in seinem Aufsatz konsequent diese, vom Original abweichende Schreibweise Nathanaels, vgl. Hoffmann, E. T. A.: *Der Sandmann*. Stuttgart: Reclam 2013 (= Universal-Bibliothek, 230).

50 Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*, S. 45–84, S. 58.

51 Ebd., S. 59.

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Vgl. ebd., S. 60.

55 Ebd., S. 46.

56 Ebd., S. 62.

57 Ebd.

zierung mit einer anderen Person, welches in „Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung“⁵⁸ enden kann.⁵⁹ Eine besondere Form dieses Doppelgängertums besteht nach Freud im menschlichen Gewissen, das in der Lage ist, gewissermaßen aus dem Ich herauszutreten und von dort aus die eigenen Handlungen zu bewerten, das heißt „Ich-Kritik“⁶⁰ zu üben.

Das unheimliche Element an diesen Doppelgängerformen entstamme schließlich der Entwicklungsgeschichte des „Ich-Gefühls“⁶¹: In einem frühen menschlichen Entwicklungsstadium sei das Ich nach Freud noch nicht in der Lage, sich „scharf von der Außenwelt und vom Anderen“⁶² abzugrenzen. Eine Doppelgängerbildung zu diesem Zeitpunkt habe noch keinen unheimlichen, sondern einen „freundlicheren Sinn“⁶³ – in diesem Stadium erscheint das Doppelgängertum noch als das Einziggewisse. Erst später, sobald das singuläre Ich ausgebildet ist, muss ihm eine erneute Erscheinung eines Doppelgängers als unheimliche Ich-Bedrohung, als Wiederkehr der verdrängten, nun altbekannten Vergangenheit erscheinen – der einst freundliche „Doppelgänger ist zum Schreckbild geworden“⁶⁴.

2. 3. Animismus

Einen nur kurzen Absatz verwendet Freud auf die Erläuterung des sogenannten Animismus als hier drittgenannten Aspekt des Unheimlichen. Der Animismus besteht in dem (Aber-)Glauben mittels „der eigenen seelischen Vorgänge, d[er] Allmacht der Gedanken“⁶⁵ die Umwelt, das heißt „fremde Personen und Dinge“⁶⁶ kontrollieren oder zum Leben erwecken zu können bzw. im Glauben, die Umwelt sei von „Menschengeistern“⁶⁷ bevölkert. Beispielhaft für einen solchen animistischen Glauben berichtet Freud von einem Patienten, der über einen anderen Herrn fluchte, „der Schlag [solle ihn] treffen.“⁶⁸ Als sich dieser ‚Wunsch‘ vierzehn Tage später tatsächlich erfüllte und der entsprechende Mann einen Schlaganfall erlitt, erlebte der Patient diese animistische Wunscherfüllung als ein unheimliches Ereignis. Dieses Empfinden ist über Freuds finale, die Ausgangsposition ergänzende

58 Ebd.

59 Vgl. ebd.

60 Ebd., S. 64.

61 Ebd., S. 65.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 64.

64 Ebd.

65 Ebd., S. 69.

66 Ebd.

67 Ebd.

68 Ebd., S. 68.

These erklärbar: „Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn *verdrängte* infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn *überwundene* primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.“⁶⁹ Als sich also der Fluch des Patienten erfüllte, erschien es ihm, als ob der abgetane, primitive (Aber-)Glauben an den Animismus nun plötzlich doch wieder gültig sei und die eigenen Gedanken auf unheimliche Weise allmächtig.

Der Animismus erweist sich demnach als unheimliches Phänomen, weil er ein überwunden geglaubtes Denkmuster – hier: den Aberglauben – an die Oberfläche holt und zu bestätigen scheint. Er öffnet – wie schon der Doppelgänger – die Grenzen zwischen psychischer Innenwelt und objektiver Realität.

2. 4. Wiederholung des Gleichartigen

Am Beispiel einer anschaulichen Reiseanekdote erläutert Freud viertens die Unheimlichkeit der Wiederholung des Gleichartigen:

Als ich einst an einem heißen Sommernachmittag die mir unbekannt, menschenleeren Straßen einer italienischen Kleinstadt durchstreifte, geriet ich in eine Gegend, über deren Charakter ich nicht lange in Zweifel bleiben konnte. Es waren nur geschminkte Frauen an den Fenstern der kleinen Häuser zu sehen, und ich beeilte mich, die enge Straße durch die nächste Einbiegung zu verlassen. Aber nachdem ich eine Weile führerlos herumgewandert war, fand ich mich plötzlich in derselben Straße wieder [...] und meine eilige Entfernung hatte nur die Folge, daß ich auf einem neuen Umwege zum dritten Male dahingeriet. Dann aber erfaßte mich ein Gefühl, das ich nur als unheimlich bezeichnen kann[.]⁷⁰

Gleichwohl Freud in der angeführten Anekdote die Straße – in diesem Falle auch ganz physisch – ‚hinter sich lassen‘ will, erscheint sie ihm in unheimlicher Manier ein zweites, ein drittes Mal in identischer Form. Das verlassen Geglaubte, was – nicht zuletzt seines unrühmlichen Charakters wegen – verborgen bleiben sollte, wiederholt sich ungewollt und unverarbeitet auf gleiche Art und bestätigt so ebenjene ‚zweite‘ enzyklopädische Bedeutungsebene des Unheimlichen: „Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.“⁷¹ Freilich ist dieses Beispiel nur eine vieler Möglichkeiten, das Unheimliche in der Wiederholung des Gleichartigen zu erleben. An anderer Stelle zählt Freud so etwa „die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale, verbrecherischen Taten, ja der Namen durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen“⁷² als Exempel dieses hier letztgeführten Aspekts an. Sie verbindet jedoch allesamt die unheimliche Wiederkehr des überschritten geglaubten Gleichen.

69 Ebd., S. 80. Herv. i. Orig.

70 Ebd., S. 65.

71 Ebd., S. 51.

72 Ebd., S. 62.

2. 5. Rückblick zum Unheimlichen

Rückblickend betrachtet verifizieren und ergänzen sich die anfangs aus den Enzyklopädien erstellten Thesen zum Unheimlichen im Abgleich mit den vier ausgeführten, unheimlichen Momenten (Kastrationsangst, Doppelgängertum, Wiederholung des Gleichen, Animismus) zu einem schlüssigen Gesamtbild des Unheimlichen gegenüber dem Heimlichen. Die künstlerische Realisierung der beiden Pole in Film und Theaterstück, in *Heimkehr* und *Burgtheater* ist Inhalt der kommenden zwei Kapitel.

3. Zum Heimlichen in *Heimkehr*

Für eine Analyse der heimlichen Momente im anti-polnischen NS-Propagandafilm *Heimkehr* (1941) mit Paula Wessely in der Hauptrolle der deutschen Lehrerin Marie Thomas, die innerhalb einer deutschen Minderheit im polnischen Ausland lebt, trifft es sich schlecht, dass Freud keinen zweiten Aufsatz zum *Heimlichen* geschrieben hat und sich das Heimliche auch nicht ohne Weiteres als Gegenteil des Unheimlichen *ex negativo* ableiten lässt; denn ‚heimlich‘ und ‚unheimlich‘ stehen einander, wie das letzte Kapitel zeigen konnte, nicht diametral, viel eher asymptotisch gegenüber. Entsprechend aufmerksam muss also ein weiteres Mal die Lektüre der finalen Freud’schen These zum Unheimlichen sein: „Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn *verdrängte* infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn *überwundene* primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.“⁷³ Heimlich, so die hier fortan vertretene Position, sind also nicht die Momente, die gar ohne infantile Komplexe, ohne primitive Überzeugungen auskommen; sondern heimlich sind die Momente *vor* der Verdrängung jener Elemente, vor der Überwindung des Altbekanntes. Heimlich sind die Momente, in denen infantile Komplexe und primitive Überzeugungen noch als sinn- und realitätsstiftend statt als erschütternd wahrgenommen werden.

Ergiebiges Material des Heimlichen bietet *Heimkehr* speziell während des ‚Kerkermomologs‘ Marias (HK, 1:05:46–1:11:48), den sie anlässlich der Verhaftung und Einpferchung der deutschen Minderheit in ein polnisches Gefängnis hält. Diese Rede bietet sich deshalb für die geplante Analyse an, weil Maria in ihrer Lobrede auf die „teure Heimat“ (HK, 1:09:28) in besonders konzentrierter Form die kursierenden Heimatvorstellungen, Heimatprojektionen aus der Sicht einer ‚Auslandsdeutschen‘ ausformuliert.

73 Ebd., S. 80. Herv. i. Orig.

3. 1. Kastrationsangst als Affirmation des Heimischen

Bevor sich die im weiteren Verlauf der Arbeit liegenden Abschnitte intensiv mit jenem so zentralen ‚Kerkermonolog‘ auseinandersetzen, soll seine Vorgeschichte jedoch nicht gänzlich unbeachtet bleiben. Denn in ihr finden sich mehrere Beispiele für Kastrationsangst – jene von Freud beschriebene Angst vor dem Verlust relevanter Organe. In *Heimkehr* fungiert sie jedoch nicht als Moment des Unheimlichen, sondern geradezu als Affirmation des ‚Heimeligen‘. Anders als bei Freud, wo die Kastrationsangst im *Sandmann* das Unheimliche begründet, wird sie hier ins Heimatbestärkende verkehrt.

Ein erstes Exempel dieser Kastrationsangst findet sich ganz zu Beginn des Films (HK, 0:05:11–0:07:19), als die Schule der Deutschen von der polnischen Bevölkerung gestürmt und das Schulmobiliar auf dem Dorfplatz verbrannt wird. Dieser Aktion fällt auch ein Vogelkäfig samt der darin enthaltenen Ziervögel zu Opfer. Zwar gelingt es einem der deutschen Jungen „unsere Vögel“ (HK, 0:06:05) vor den Flammen zu bewahren, doch einer von ihnen „scheint sich das Beinchen gebrochen zu haben“ (HK, 0:06:50). Dieser Vogel, der sinnbildlich für die der Gewalt der polnischen Bevölkerung ausgesetzte deutsche Minderheit verstanden werden muss, muss also den Verlust eines lebensrelevanten Gliedes, seines Beines, beklagen, was einer „Annäherung an den Kastrationskomplex“⁷⁴ entspricht. Zur Bestärkung des Heimlichen kommt es darauf, als sich Maries Vater und Arzt Dr. Thomas in seinem sicheren, deutschen Heim fürsorglich um den verletzten Stieglitz kümmert und ihn schient. (HK, 0:15:21–0:16:25) Dieses frühe Ereignis bereitet also eine Dynamik vor, die den ganzen Film überdauern wird: Die polnische Bevölkerung bedroht die Unversehrtheit des deutschen Volkskörpers, droht, ihn zu kastrieren; allein die Flucht ins Heimlich-Heimische und dessen Bestärkung, die ‚Heimkehr‘ ins Deutsche könne dagegen Abhilfe schaffen.

Was zu Beginn von *Heimkehr* nur ein verletzter Vogel ist, steigert sich im weiteren Verlauf des Films in immer neue Höhen. In einem regelrechten Gliedergemenge wird Maries Verlobter Fritz, der es abgelehnt hatte, die polnische Hymne zu singen, sich also nicht der Weisung des polnischen Volks, des übermächtigen und „gefürchteten Vater[s]“⁷⁵ fügen wollte, gewissermaßen zur Strafe tödlich verwundet und seinen Verletzungen überlassen. (HK, 0:33:00–0:39:10). Maries Vater verliert in Folge eines polnischen Attentats (HK, 0:48:15–0:48:33) – wie es schon im *Sandmann* angedroht wird – „[s]ein so kostbares Or-

74 Ebd., S. 74.

75 Ebd., S. 60.

gan[,] das Auge“⁷⁶; einer Frau wird in einem kastrierenden Akt eine Hakenkreuzkette vom Hals gerissen und sie wird gesteinigt. (HK, 0:49:05–0:50:00)

Doch all diese geschürten Kastrationsängste münden schließlich nicht in einer Erschütterung des Vertrauens auf das Heimliche, die altbekannte deutsche Heimat. Im Gegenteil: In einer kurz vor dem ‚Kerkermonolog‘ stattfindenden Ansprache hält Marie fest, all diese ‚Kastrationen‘ seien geradezu in der „Hoffnung und de[m] Glauben [...], dass wir mal wieder heimkommen werden“ (HK, 1:02:45), im blinden Vertrauen auf das Heimische klaglos zu ertragen⁷⁷. (HK, 1:04:33–1:04:50) Die Angst, kastriert zu werden, wirkt in *Heimkehr* nicht im Freud’schen Sinne unheimlich, sondern affirmiert angesichts der drohenden Gefahr gerade das Vertrauen in das Vertraute, die deutsche Heimat. Es handelt sich hierbei nicht um eine unheimliche Wiederkehr eines „verdrängte[n] infantile[n] Komplex[s]“⁷⁸, sondern ja um eine tatsächlich gegenwärtige Gefährdung, die das Bedürfnis nach Rückbindung an das Heimliche hervorbringt und legitimiert.

3. 2. Vereinheitlichtes Doppelgängertum

Zur Untersuchung des Doppelgängertums als heimliches Moment in *Heimkehr* widmet sich die vorliegende Arbeit nun ausdrücklich dem ‚Kerkermonolog‘; jedoch weniger noch dem Inhalt jener Rede als ihrer spezifischen Sprech- und Spielsituation – also der Frage, wie Marie bzw. Paula Wessely hier inszeniert werden.

Denn die Sprech- und Spielsituation tritt formal auffällig aus dem restlichen Film heraus: Ganze drei Minuten hält Paula Wessely als Marie ihren Monolog, ohne unterbrochen zu werden – eine Einmaligkeit in diesem Film. Nur für kurze Momentaufnahmen der innerdiegetischen Zuhörerschaft verlässt die Kamera Wesselys nah aufgenommenes Gesicht, das zwischen zwei Gitterstangen ins Zentrum des Bildes gerahmt und dort fixiert ist. Und während ihr ‚Mondgesicht‘⁷⁹ im Gegensatz zu den sie umgebenden, im Dunkeln liegenden Personen stets hell beleuchtet bleibt, verändert sich selbst in der polnischen Gefangenschaft, dem „höchsten dramatischen Moment[...]“ der Gesichtsausdruck nur dadurch, dass

76 Ebd., S. 59.

77 Dieser Aspekt dürfte auch erklären, warum *Heimkehr* ab 1944 im Rahmen der nationalsozialistischen Durchhaltekampagne angesichts der drohenden Niederlage (erneut) Verwendung fand, vgl. Paulischin-Hovdar, Sylvia: Der Opfermythos bei Elfriede Jelinek, S. 165.

78 Freud, Sigmund: Das Unheimliche, S. 45–84, S. 80. Herv. i. Orig.

79 Vgl. Groß, Bernhard: Sonne hallt! Resonanzen im österreichischen Nachkriegskino. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): Elfriede Jelineks Burgtheater. Eine Herausforderung. Wien: Praesens Verlag 2018 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, 18), S. 242–259, S. 249–251.

sich der Mund zu einem O öffnet und die Augen geschlossen sind“⁸⁰. Wesselys Spiel erscheint völlig stabilisiert oder nach Bernhard Groß: „neutral[isiert]“⁸¹ und nicht übertrieben theatral. Kein Zweifel soll auf diesem Wege daran gelassen werden, dass die dort zu sehende „Figur[...], DarstellerIn[...] und Privatperson [...] eins“⁸² sind.

Genau dieses In-Eins-Fallen von Figur, Darstellerin und Privatperson eröffnet eine interessante Perspektive auf das Freud'sche Doppelgängertum. Denn wo sich für das Publikum auf den ersten Blick eine unheimliche „Ich-Verdopplung [oder] Ich-Teilung“⁸³ diagnostizieren ließe, insofern Paula Wessely auf der Leinwand zugleich als Marie Thomas wie auch als sie selbst zu sehen ist, ‚verheimlicht‘ *Heimkehr* über die genannten Mittel (Monolog, Nahaufnahme, reduziertes Spiel) ein offenes Zutage-Treten jener Janusköpfigkeit. Für die Spieldauer des Films *ist* Paula Wessely Marie Thomas. Das potenziell Unheimliche der Ich-Teilung wird hier über eine „prononcierte ‚Natürlichkeit‘“⁸⁴ aufgefangen, die sich als besonders einheitlich, heimisch, besonders ‚ungespielt‘ ausstellt.

3. 3. Animismus als kollektive Denkgrundlage

Im vorangegangenen Kapitel zur Methodik wurde der Animismus als jene Art des Aberglaubens definiert, welche von „d[er] Allmacht der Gedanken“⁸⁵ ausgeht, mithilfe derer die von „Menschengeistern“⁸⁶ bevölkerte Umwelt kontrolliert werden kann. Die folgende Analyse zeigt, dass dieser Animismus im ‚Kerkermonolog‘ jedoch keineswegs als Aberglaube erscheint, sondern als selbstverständliche, kollektive Denkgrundlage vorausgesetzt wird.

Bereits ganz zu Beginn der Rede wird der Animismus erstmals aufgerufen, wenn Maria zu ihren deutschen Mithäftlingen sagt:

Heimkommen werden wir bestimmt. Ganz bestimmt, irgendwie werden wir heimkehren. Warum soll denn das nicht sein? Es ist doch alles möglich und das ist nicht bloß möglich, das ist gewiss. [...] Warum sollten wir da nicht heimkehren dürfen, wenn wir nur wollen. (HK, 1:05:47–1:06:22)

Die Rede stellt das (Nach-Hause-)Wollen nicht als vagen Wunsch oder Hoffnung in den Raum, sondern als zwingendes Element – „nicht bloß möglich, das ist gewiss“ (HK, 1:05:47–1:06:22). Der Glaube an die „Allmacht der Gedanken“⁸⁷ erscheint hier als Schlüssel zur Veränderung der Realität bzw. als Voraussetzung der Heimkehr.

80 Ebd., S. 250.

81 Ebd.

82 Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Es ist, als liefe das Bellaria-Kino Amok.“, S. 43–58, S. 57.

83 Freud, Sigmund: Das Unheimliche, S. 45–84, S. 62.

84 Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Es ist, als liefe das Bellaria-Kino Amok.“, S. 43–58, S. 57.

85 Freud, Sigmund: Das Unheimliche, S. 45–84, S. 69.

86 Ebd.

87 Ebd.

Aufschlussreich erscheint hier auch der Umgang mit Zweiflern wie Ludwig Launhardt (Attila Hörbiger), der angesichts der Steinigung seiner Frau, einem „unverkennbare[n] Einspruch der Realität“⁸⁸ gegen den Animismus, nicht an jenen animistischen ‚Triumph des Willens‘ zu glauben gewillt ist. Ihn verpflichtet Marie mit einem „Reißen Sie sich zusammen, Launhardt!“ (HK, 1:04:09) zur Ruhe; das ‚Sich-Zusammenreißen‘ meint hier freilich, sich dem Animismus erst recht zu unterwerfen, nicht etwa jenen „[p]rimitiven“⁸⁹ Aberglauben zu überwinden.

Dass der Animismus in *Heimkehr* nicht als unheimliches Element erscheint, wie es Freud definiert hat, ist damit zu erklären, dass er hier niemals überwunden wurde, sondern nach wie vor *modus operandi* ist. „Das Unheimliche des Erlebens“⁹⁰ dagegen kann nur zustande kommen, „wenn *überwundene* primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.“⁹¹

Als Resultat dieses aktiven Animismus zeigt sich in Maries Rede auch die deutsche Heimat als von der Allmacht der Gedanken belebt: Neben Menschen, der gesprochenen Sprache werden auch die „Krume des Ackers und [...] der Felsstein und das zitternde Gras und der schwankende Halm der Haselnussstaude“ (HK, 1:07:46) und die „gute alte warme Erde“ (HK, 1:06:59) als deutsche Güter qualifiziert, weil sie schließlich „aus den Millionen Herzen der Deutschen“ (HK, 1:08:05) gewachsen seien, die „eingegangen sind in die Erde und zur deutschen Erde geworden sind“ (HK, 1:08:08). Jene Vorstellung, dass deutsch ist, was aus den Herzen der Deutschen und damit wie Gras der untoten deutschen Erde entspringe, lässt Zugehörigkeit als natürlich gewachsene Gegebenheit, nicht als nationales Konstrukt erscheinen.

3. 4. Wiederholung als Konstruktionswerkzeug

Eng verbunden mit der Naturalisierung des Deutschtums – über die Betonung einer von deutschen Herzen belebten Umwelt – wirkt im ‚Kerkermonolog‘ auch die Wiederholung des Gleichartigen als ‚heimliche‘ Beschwörung und Selbstvergewisserung.

In Freuds Anekdote über den Versuch, aus einer anröchigen Straße entkommen, die ihm jedoch immer wieder neu begegnet, erscheint ihm diese Wiederholung unheimlich. Das, was „im Verborgenen bleiben sollte“⁹², ist in die Realität eingebrochen und stört die dorti-

88 Ebd., S. 70.

89 Ebd.

90 Ebd., S. 80.

91 Ebd. Herv. i. Orig.

92 Ebd., S. 51.

ge Ordnung, insofern Freud ihm nicht entkommen kann. Im ‚Kerkermonolog‘ dagegen erscheint die Wiederholung des Gleichartigen umgekehrt gerade als Mittel zur Erschaffung einer ‚heimlichen‘ Realität. Statt eines unheimlichen, wiederholten Hervortretens des Verborgenen wird über die Wiederholung gewisser Worte und Motive eine Welt sprachlich konstruiert und vertraut, ‚heimlich‘ gemacht.

Worin das im ‚Kerkermonolog‘ (HK, 1:05:46–1:08:46) durch Wiederholung konstruierte Heimische besteht, ist unschwer ablesbar, wenn man die wiederholten Wortfelder betrachtet:

- Heimat: Heimkommen, heimkehren (x2), zu Hause (x3), Daheim (x4)
- Deutschland: Deutschland (x5), deutsch (x11)
- Natur: Erde, Krume des Ackers (x2), Felsstein, Gras, Halm der Haselnussstaude, Bäume, Rebstock, Sonne (x2), Vögel.

Die Wiederholung des Gleichartigen wirkt im vorliegenden Fall als eine Beschwörung des ‚Heimlichen‘, das – wie schon der Animismus – diese Heimat als etwas mit dem Deutschen und Natürlichen verschränktes, scheinbar natürlich entstandenes Altbekanntes hervorbringt.

4. Zum Unheimlichen in *Burgtheater*

Bevor sich die vorliegende Arbeit mit diesem Kapitel schließlich der literarischen Verarbeitung des analysierten Heimlichen in *Heimkehr* und seiner Transformation ins Unheimliche in Elfriede Jelineks Theaterstück *Burgtheater* widmen wird, erscheint es lohnenswert zuvor noch einmal in aller Kürze die erlangten Erkenntnisse zum Heimlichen zusammenzutragen.

Während bei Freud die Kastrationsangst als Wiederkehr eines verdrängten infantilen Komplexes unheimlich wirkt, wird die ‚Kastration‘ in *Heimkehr* an mehreren Punkten (Beinbruch des Vogels, Verlust des Augenlichts) konkret erlebt. Dies wirkt auf das in *Heimkehr* inszenierte heimische Selbstverständnis jedoch nicht verunsichernd, sondern befördert eine nur umso stärkere Anbindung an das Altbekannte – die deutsche Heimat.

Die ausgemacht ‚untheatrale‘ Inszenierung des ‚Kerkermonologs‘ in Stimmvielfalt, Bildgestaltung und Spielweise lässt das Doppelgängerpaar aus Paula Wessely und Marie Thomas als eine Einheit erscheinen und verhindert dadurch ein von einer Ich-Spaltung

ausgehendes, unheimliches Gefühl. Die Rede erscheint dadurch nicht als gemachtes Sprechen, sondern als ‚natürliche‘ Wahrheit.

Der Animismus als Glaube an die Belebtheit der Umwelt und die Möglichkeit derer Veränderung über den Willen tritt in *Heimkehr* als tatsächlich gelebter Weltbezug auf. Er liefert in seinem ‚heimlichen‘ Gebrauch die Grundlage eines scheinbar natürlichen Nationalitätskonstrukts.

Die zahlreichen Wiederholungen im ‚Kerkermonolog‘ dienen schließlich zur Beschwörung und Vergewisserung der Existenz einer gemeinsamen natürlichen, deutschen Heimat. Die Wiederholung wird hier nicht als Störung, sondern als Stiftung von Heimat wirksam.

Wie die nun folgende Untersuchung zeigen wird, hat Jelinek in *Burgtheater* weit mehr als nur „am Schneidetisch [...] mitgeschrieben[e]“ Dialoge und Monologe aus *Heimkehr* übernommen und verfremdet. Vielmehr hat sie sich auch dem in den Worten und – wie der spätere Skandal zeigte – in Österreich steckenden Glauben an die eigene Vergangenheitslosigkeit verschrieben. Die Analyse wird zeigen, wie sie diesen Glauben entlang der vier Kategorien Kastrationsangst, Doppelgängertum, Animismus und Wiederholung über die unheimliche Offenlegung des Verdrängten dekonstruiert.

4. 1. Kastrationsangst als Bedrohung des Heimischen

Die Urfassung des *Burgtheaters*, die 1982 in den *manuskripten* erschien, bestand noch aus zwei Episoden: dem 1941 – im Erscheinungsjahr von *Heimkehr* – spielenden Abendessen von Käthe und Istvan mit Istvans Bruder Schorsch sowie dem 1945, kurz vor Kriegsende, spielenden zweiten Teil, in welchem die Rehabilitierungsversuche der drei Schauspielenden angesichts der anrückenden Roten Armee behandelt. Erst im Jahr 1984, zwei Jahre später, fügte Jelinek noch ein sogenanntes „Allegorisches Zwischenspiel“ (BT, S. 143) ein, das sich zwischen den beiden Episoden abspielt.⁹³ Den darin enthaltenen Auftritt des Alpenkönigs und dessen anschließende Zerstückelung in „Menschenreste[...]“ (BT, S. 149) nimmt die vorliegende Arbeit zum Anlass, um an ihr die vom Alpenkönig ausgehende unheimliche Bedrohung des Heimischen anhand des Kastrationskomplexes zu untersuchen.

Während die ‚Kastrationen‘ in *Heimkehr* bekräftigend auf das Heimatverständnis wirken, nämlich als Anlass für den Rückzug in eine scheinbar geschichtslose, altbekannte Heimat, bedeutet der Auftritt des Alpenkönigs eine Bedrohung eben jenes Heimischen.

93 Vgl. Deutsch-Schreiner, Evelyn: *Burgtheater; Erbkönigin; Präsident Abendwind; Ich liebe Österreich; Das Lebewohl; Das Kommen; Unseres; Unseres 2.0*. In: Janke, Pia/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2024, S. 166–177, S. 166.

Ähnlich wie der Sandmann in E. T. A. Hoffmanns Erzählung Nathanaels verdrängte Angst vor dem Augenverlust wiederbelebt, erinnert der Alpenkönig an den verdrängten geschichtlichen Hintergrund von Resi, Istvan und Schorsch. Zwar droht der Alpenkönig nicht mit einer tatsächlichen Kastration eines Organs im physischen Sinne; seine bloße Anwesenheit wird jedoch mindestens als ebensogroße Gefahr für die Unversehrtheit des eigenen Selbstverständnisses betrachtet.

Schon der Auftritt des Alpenkönigs weist ihn als Vaterfigur im Freud'schen Sinne aus: Die Betitelung als König, sein elegantes Auftreten und die Ausstattung mit einem phallischen „Zauberstäbchen“ (BT, S. 143) markieren ihn als väterliche Autoritätsinstanz. Kaum ist er aus seinem Märchenkahn zu den anderen Figuren getreten, versuchen diese bereits, „ihn hinauszuzerren, was ihnen nicht gelingt“ (BT, S. 145) – das ‚Verdrängen‘ des Alpenkönigs scheitert vorerst.

Was hier eigentlich verdrängt werden soll, erschließt sich aus den Selbstaussagen des Alpenkönigs. Er sei „die Nachgeborenen! Ich bin die Jugend! Ich bin das hohe Alter! Ich bin Österreich! Ich bin die Zukunft!“ (BT, S. 147). In dieser Mehrfachfunktion – als Verkörperung der österreichischen Geschichte und Tradition oder zumindest als Schreiber einer entsprechenden „Biographie“ (BT, S. 146) – wird er für die drei Schauspielenden zur Bedrohung. Denn ihm entgehen ihre opportunen Umsprünge nicht: dass sie etwa zur einen Zeit den „Alpen und die Liadln“ (BT, S. 134) hinterherspielen und zur anderen Zeit, sobald der „Ernst der Stunde [es] verlangt“ (BT, S. 134) ein „in Großdoitschland ollgemein verständliche[s] Schriftdaitsch“ (BT, S. 134) annehmen, dass „ein jeder Hitlerjunge sagen kann und das zurecht: Unser Burgtheater!“ (BT, S. 134)

Entsprechend mahnt der Alpenkönig Käthe auch zur Vorsicht, als diese ihn einen „Lumpenkerl“ (BT, S. 146) schimpft. Immerhin könne dies doch „in Ihnara Biographie olles drinnensten[...]“ (BT, S. 146). In dieser Drohung liegt das Kastrationspotential des Alpenkönigs. Seine Anwesenheit und die ihn umwickelnden Bandagen, die nach Evelyn Deutsch-Schreiner „seine Vereinnahmungen in der NS-Zeit und Nachkriegszeit“⁹⁴ symbolisieren, fungieren als Freud'scher Verweis auf das verdrängte „Altbekannte, Längstvertraute“⁹⁵ – in diesem Falle also die Identität vor der NS-Herrschaft, die opportunen Anpas-

94 Deutsch-Schreiner, Evelyn: „ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trockengelegt worden ist“, S. 74–84, S. 80.

95 Ebd.

sungen während der NS-Zeit, den sogenannten „veränderten Zeitläuften“ (BT, S. 132) und die Verdrängung ihrer Mittäterschaft nach 1945.

Diese existenzielle Bedrohung wird erst in Worten – „Lumpenhund! Vaterlandsverräter!“ (BT, S. 146) –, daraufhin in Taten hart bekämpft. In einem Akt, der sich sicherlich auch als Zitat auf die Schlägerei in *Heimkehr*, bei der Fritz zu Tode geschlagen wird, (HK, 0:34:05–0:38:52) lesen lässt, schlagen Istvan und Käthe „immer heftiger auf den Alpenkönig ein, der jetzt beginnt, Körperteile zu verstreuen um sich her.“ (BT, S. 147) Die vom Alpenkönig ausgehende Kastrationsangst beantworten die bedrohten Figuren in *Burgtheater* mit einer Zerfetzung, schließlich einem Mord am Alpenkönig – an der österreichischen Geschichte.

4. 2. Vervielfachtes Doppelgängertum

Für Freud geht von den verschiedenen Manifestationen des Doppelgängermotivs eine besonders intensive Unheimlichkeit aus, geradezu „die hervorstechendste[...] unter jenen unheimlichen wirkenden Motiven“⁹⁶. Gemeint sind der Ich-Verlust, den man angesichts des „Auftreten[s] von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten werden müssen, [erleide], die [...] Telepathie [...], die Identifizierung mit einer anderen Person, so daß man an seinem Ich irre wird oder das fremde Ich an die Stelle des eigenen versetzt“⁹⁷ – in Kurzform: die „Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung“⁹⁸.

Um dieser verstörenden Wirkung des verdoppelten Ichs auszuweichen, – so konnte die Analyse von *Heimkehr* bereits zeigen – ging Paula Wessely schauspielerisch unter die sogenannten Menschenbildner. Bei dieser Spielmethode bestehen die „zentralen Parameter [in] ‚Wahrheit‘ und d[em] ‚Natürlich-Menschliche“⁹⁹, woraus sich eine „als glaubwürdig angesehene Spielweise“¹⁰⁰ ergibt. Gegen ebenjene Theaterform des „psychologischen Einfühlungstheater[s]“¹⁰¹ tritt Jelinek mit *Burgtheater* entschieden an; immerhin wurde dieselbe Spielweise, die vom „[NS-]Regime funktionalisiert“¹⁰² worden war, auch nach 1945 noch weitgehend unhinterfragt – von Ausnahmen wie Brecht abgesehen – auf den deut-

96 Freud, Sigmund: Das Unheimliche, S. 45–84, S. 62.

97 Ebd.

98 Ebd.

99 Deutsch-Schreiner, Evelyn: „ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trockengelegt worden ist“, S. 74–84, S. 81.

100 Ebd.

101 Ebd.

102 Ebd.

schen und österreichischen Leinwänden und Theaterbühnen praktiziert, wurde ja sogar im „österreichische[n] Theater lange für die einzige“¹⁰³ richtige Spielmethode gehalten.

Jelinek dagegen bedient sich in ihrer Dekonstruktion jener ‚Wahrheit‘ und ‚Natürlichkeit‘ vorgebenden Spielweise genau bei jenen unheimlichen Motiven, die Freud beschrieben hat, um die „Art Natürlichkeitsschleim, den sie [Paula Wessely] über ihr Spielen“¹⁰⁴ gelegt habe, ‚abzuwaschen‘.

Wie bereits in der Einleitung dieser Arbeit dargelegt, agieren in Jelineks Stücken und so auch in *Burgtheater* niemals „realistische Personen [...], geschweige denn reale.“¹⁰⁵. Statt Figuren im traditionellen Sinne erschafft Jelinek „polyphone ‚Sprachflächen‘“¹⁰⁶, die in sprachlichen Versatzstücken aus verschiedensten Kontexten miteinander, gegeneinander, übereinander ‚sprechen‘. Entsprechend unüberschaubar ist – zumal ihre Zitate meist nicht als solche markiert –¹⁰⁷ das Ausmaß an intertextuellen Bezügen, also an „Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung“¹⁰⁸. Neben einer Verballhornung von Grillparzers *Rede auf Österreich* aus *König Ottokars Glück und Ende* finden sich „Kalendersprüche, Sätze aus der nationalsozialistischen Propaganda, Aussprüche aus der romantischen Theaterauffassung, Zeilen aus populären Wienerliedern und Filmtitel“¹⁰⁹.

Und doch muss festgehalten werden: In *Burgtheater* findet keine willkürliche, von allen Regeln der Kunst befreite Rede statt. Die Rollen Käthe, Istvan, Schorsch etc. existieren schließlich weiterhin als größte Navigationspunkte. Allein: „Jede Figur [Käthe, Istvan, Schorsch etc.] wechselt ununterbrochen die Rolle, wodurch sie die Verantwortlichkeit für ihr Tun abgibt“¹¹⁰. Die ‚Figuren‘ sind nie nur sie selbst, immer auch andere.

Konkret beobachten lässt sich diese ‚Ich-Vertauschung‘ an Jelineks Übernahme einer Passage aus dem ‚Kerkermonolog‘. Es ist nicht etwa Käthe als weibliche Figur, als mögliches Pendant zu Wessely, sondern Schorsch, der ohne recht erkennbaren Anlass und in Anklang an *Heimkehr* plötzlich Paula Wesselys Worte ausspricht: „Wir werden heimkehren!

103 Ebd., S. 82.

104 Jelinek, Elfriede: Paula Wessely.

105 Fliedl, Konstanze: Käthe und die Erbkönigin. Schauspielerinnen bei Elfriede Jelinek. S. 345–359, S. 346.

106 Peřka, Artur: Unheimliches Lachen. Körper und Witz in Burgtheater, S. 270.

107 Vgl. Perthold, Sabine: Garstiges Gespenstersehen. Filmzitate fördern ideologische Fratzen zutage. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): Elfriede Jelineks Burgtheater. Eine Herausforderung. Wien: Praesens Verlag 2018 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, 18), S. 190–211, S. 194.

108 Freud, Sigmund: Das Unheimliche, S. 45–84, S. 62.

109 Deutsch-Schreiner, Evelyn: „ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trockengelegt worden ist“, S. 78.

110 Perthold, Sabine: Garstiges Gespenstersehen. Filmzitate fördern ideologische Fratzen zutage, S. 208.

Wozu jammern und fragen. Es wird doch alles gut!“ (BT, S. 164). Was in *Heimkehr* jedoch als ein hochdramatischer, hochemotionaler Moment gehandelt wird, wird hier in *Burgtheater* durch die auf diese Worte folgende Regieanweisung „Käthe sabbert“ (BT, S. 164) gänzlich konterkariert, geradezu ins Lächerliche gezogen. Wie in einem „Found Footage Film[...]“, der aus bereits vorhandenem Filmmaterial bestimmte Sequenzen herausschneidet und sie somit aus ihrem ursprünglichen Kontext löst und in ein anderes Umfeld einfügt,¹¹¹ entreißt Jelinek Paula Wessely ihre Worte und lässt sie durch einen anderen Körper, eine Ich-Verdopplung in neuem Kontext aussprechen.

Wo *Heimkehr* noch die auratische Sprecherin, die „Figur[...], DarstellerIn[...] und Privatperson[...] in ein[em]“¹¹² sei, als Quelle des Wahren, Natürlichen und ‚Heimeligen‘ inszenierte, betont Jelineks Theater dessen Gegenteil: Weder sind ZitatgeberIn und ZitaussprecherIn identisch noch bleibt der Kontext, die Rolle, das ‚Ich‘ je stabil – „Nie ist die Mimin sie selbst.“ (BT, S. 141).

4. 3. Animismus des Abjekten

In enger Verwandtschaft zu Jelineks Verfahren an den theatralen Figuren, die sie ihres auratischen Charakters beraubt, steht auch ihr Verfahren am Animismus – jenem unbedingten Glauben an die Belebtheit der eigenen Umwelt, an die „Erfüllung der Welt mit Menschengeistern“¹¹³.

Diese Weltbetrachtung, wie sie in *Heimkehr* vertreten wird (siehe Kap. 3. 3.), erhebt den deutschen Boden zu einem lebendigen Subjekt, in „de[m] Millionen Herzen der Deutschen“ (HK, 1:08:05) schlagen und der Deutsches. Jelineks beschreibt diese Animierung bzw. Naturalisierung folgendermaßen: Der animistische „Natürlichkeitswahn“¹¹⁴ wolle stets „etwas Künstliches in Natur verwandeln“¹¹⁵, wie es bei „Blut und Boden des Vaterlandes“¹¹⁶ beobachtbar sei. Deutsches Blut und deutscher Boden seien demnach ein künstliches Konstrukt, das im Rahmen des Animismus in den Naturzustand erhoben worden sei.

In *Burgtheater* nun wird dieser Animismus radikal umgekehrt. Der Boden, der Acker, der fruchtbare Schoß der NS-Ideologie wird zum wertlosen Abfall, zum abjekten Fäkalen degradiert. Die „gute[...] alte warme[...] Erde Deutschlands“ (HK, 1:06:59), die „aus den

111 Ebd., S. 194.

112 Hochholdingner-Reiterer, Beate: „Es ist, als ließe das Bellaria-Kino Amok.“, S. 43–58, S. 57.

113 Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*, S. 45–84, S. 69.

114 Jelinek, Elfriede: Paula Wessely.

115 Ebd.

116 Ebd.

Millionen Herzen der Deutschen“ (HK, 1:08:05) gewachsen sei, übersetzt Jelinek in „Dung! Dung! Dung! [...] Adolfs Dung“ (BT, S. 149). Die fäkale Verbindung der fruchtbaren deutschen Erde treibt sie an anderer Stelle noch weiter: „Frühtau auf dem Kacker. Das Feld. Die Ähre.“ (BT, S. 158). Nicht zuletzt schreit Käthe nach der Entsorgung der vaterländischen Erde: „Der Fleck [Erde] muss weg!“ (BT, S. 159).

Diese ‚Entzauberung‘ der Muttererde in ein abstoßendes, fäkales Objekt entspricht einer Verschiebung des belebten Heimlichen ins Unheimliche und Wertlose. Das Verfahren folgt dabei einem Muster, das Freud an neurotischen Männern beobachtete: Diese empfinden das weibliche Genital als unheimlich, weil es als Ort der ‚alten Heimat‘¹¹⁷, des Mutterleibs, erscheine. Jelinek nimmt diese Logik auf und wendet sie auf den national-fetischisierten Boden, die Mutter-Erde an: Die als belebtes, gebärendes Objekt imaginierte ‚Erde Deutschlands‘ (HK, 1:06:59) wird sprachlich über die Fäkalisierung von Blut und Boden ins Abjekte gekippt. Die animistische Aufladung der deutschen Erde erscheint bei Jelinek nicht länger als belebter ‚fruchtbarer Schoß‘, sondern als unheimliches Ab- und Objekt, das entsorgt werden muss.

4. 4. Wiederholung als Dekonstruktionswerkzeug

Als letztes der hier untersuchten Mittel, mit denen Jelinek das in Heimkehr als ‚heimelig‘ Erscheinende ins Unheimliche transformiert, wendet sich die Untersuchung der Wiederholung zu.

In *Heimkehr* wurde die Wiederholung des Gleichartigen innerhalb des ‚Kerkermonologs‘ genutzt, um die Motive Heimat, Deutschland und Natur als altbekannt, vertraut und ‚heimelig‘ zu markieren. Jelinek dagegen nutzt die Wiederholung in *Burgtheater* im Freud'schen Sinne als Mittel, „welches das sonst Harmlose unheimlich macht und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt“¹¹⁸.

In ihrem Essay *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* kommt Jelinek auf diese Arbeitsmethode zu sprechen. Sie schreibt:

Ich arbeitete gewissermaßen linguistisch am Text, indem ich die Wörter, die schleimig und verwachsen die faschistische Ideologie transportieren, zu Wortneuschöpfungen umwandelte, Neologismen, die die ganze Brutalität des Faschismus enthüllen, ohne daß das einzelne Wort im Zusammenhang etwas bedeuten muß, zum Beispiel ‚Saubertöte‘ statt ‚Zauberflöte‘, ‚Sauschlitzerin‘ statt ‚Schauspielerin‘.¹¹⁹

117 Freud, Sigmund: Das Unheimliche, S. 45–84, S. 75.

118 Ebd., S. 66.

119 Jelinek, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, S. 228–229, S. 229.

Jelinek transformiert also die Worte faschistischer Ideologie, die in ihrer ‚normalen‘ Form ungefährlich, vertraut – in ihrer Terminologie: ‚schleimig‘ – daherkommen, in unheimliche Neologismen (wie ‚Saubertöte‘, ‚Sauschlitzerin‘), die das in den Worten versteckt liegende Verdrängte an die Oberfläche bringen. Zwar handelt es sich bei diesen ‚Wiederholungen‘ nicht um identische Kopien der Worte – während sich in seiner Anekdote Freud ja tatsächlich dreimal in der identischen Straße wiederfand, die er zu verdrängen suchte –; sie bleiben jedoch gleichartig genug, um die Parallelen zu den entsprechenden ‚heimlichen‘ Worten erkennbar zu machen. In der leichten Verschiebung, der minimalen Differenz, erscheint das Unheimliche im Heimlichen.

In der finalen Wortsymphonie von *Burgtheater*, die an Karl Kraus' Liebesmahlszene in *Die letzten Tage der Menschheit* erinnert,¹²⁰ wirken viele, wenn nicht gar alle der genannten Aspekte des Unheimlichen zusammen: die Kastrationsangst als Bedrohung des Heimischen, das vervielfachte Doppelgängertum, der Animismus des Abjekten und schließlich die Wiederholung als Dekonstruktionswerkzeug. Eine detaillierte Analyse des Zusammenwirkens dieser Aspekte im ‚Endchoral‘ würde an dieser Stelle zu weit führen.

Allein für die Wiederholung als Dekonstruktionsmerkmal erscheint jedoch etwa die Wortschöpfung „Vergaserin“ (BT, S. 189) als unheimliche Wiederkehr der „verbrecherische[n] Taten[...] mehrere[r] [...] Generationen“¹²¹ – des von Männern wie Frauen vollübten und unterstützten Holocausts. Andreas Heimann zitiert in diesem Zusammenhang unter der Überschrift *Das Unheimliche bei Jelinek* Slavoj Žižek:

Die zwei großen traumatischen Ereignisse ‚Holocaust‘ und ‚Gulag‘ sind natürlich die exemplarischen Fälle für die Wiederkehr der Toten im 20. Jahrhundert. Die Schatten ihrer Opfer werden so lange fortfahren, uns als ‚lebende Tote‘ zu verfolgen, bis wir ihnen ein anständiges Begräbnis bereiten, indem wir diese Traumata in unsere Geschichte integrieren.¹²²

Mit Freuds Werkzeug der Wiederholung des Gleichartigen lässt sich sichtbar machen, wie Jelineks Verfahren genau diese Dynamik auf die Sprache überträgt: Die Opfer, Täter und Verbrechen des Nationalsozialismus – jene ‚Schatten‘, die in der sich ‚heimelig‘ gebenden Sprache verdrängt wurden – kehren in den entstellten, verfremdeten Wiederholungen unheimlich wieder. Die Sprache selbst wird zum Schauplatz der Wiederkehr des Verdrängten.

120 Vgl. Deutsch-Schreiner, Evelyn: „ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trockengelegt worden ist“, S. 74–84, S. 78.

121 Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*, S. 45–84, S. 62.

122 Žižek, Slavoj: *Liebe dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin: Merve 1991. zit. nach Heimann, Andreas: *Die Zerstörung des Ichs. Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks*, S. 163.

5. Fazit

Ausgehend vom Skandal rund um die Uraufführung von Elfriede Jelineks *Burgtheater*, der sich grob auf drei ‚Kränkungen‘ – die der Nationalhelden um Paula Wessely und Attila Hörbiger, die der Kulturinstitution Burgtheater und das von ihm ausgehenden Theaterideals sowie umfassender der österreichischen Opferthese – zurückführen lässt, hat sich die vorliegende Arbeit das Ziel gesetzt, das Verhältnis des (gekränkten) Heimlichen und des (kränkenden) Unheimlichen in Elfriede Jelineks *Burgtheater* vor der intertextuellen Folie, dem NS-Propagandafilm *Heimkehr* mit Paula Wessely in der Hauptrolle, zu untersuchen. Dabei wurde die These entwickelt, dass Jelinek in *Burgtheater* die in *Heimkehr* angelegten Muster des ‚Heimlichen‘ aufgreift, um sie ins Unheimliche zu transformieren. Als entsprechendes methodisches Instrumentarium hat dabei Sigmund Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* gedient, der es mit den ausgewählten Kategorien erlaubte, nicht nur das Unheimliche, sondern – in einer Erweiterung der Freud'schen Perspektive – auch das Heimliche als dessen noch nicht verdrängte Vorstufe zu fassen.

Die zuerst vollzogene Analyse von *Heimkehr* ergab, dass der Film die vier aufgezählten Aspekte, die bei Freud als Quellen des Unheimlichen genannt werden, im heimlichen Sinne enthielt. Die Kastration wird als reale Bedrohung erlebt und bestärkt paradoxerweise eine umso tiefere Bindung des Individuums an die deutsche Heimat. Eine untheatrale, ‚natürliche‘ Inszenierung lässt das Doppelgängerpaar Wessely–Thomas als ‚heimliche‘ Einheit erscheinen. Der Animismus tritt nicht als überwundener Aberglaube, sondern als kollektive Denkgrundlage, die einen natürlichen Heimatbegriff entwirft. Zuletzt dient die Wiederholung in *Heimkehr* als Beschwörung und Selbstvergewisserung des Heimischen. In *Heimkehr* erscheint das, was bei Freud unheimlich ist, nicht verdrängt, sondern als realitätsstiftende und natürliche – kurz: als heimelige Grundlage.

Die folgende Untersuchung von *Burgtheater* ergab, dass Jelinek entlang der gleichen vier Aspekte ansetzt und das ‚Heimliche‘ in ein Unheimliches transformiert. Die Kastrationsangst, in *Heimkehr* noch das Heimische affirmierend, kehrt im ‚Allegorischen Zwischenspiel‘ als Bedrohung des *status quo* wieder. Der Alpenkönig – als Vaterfigur mit phallischem Zauberstäbchen inszeniert – verkörpert das von der NS-Vergangenheit verdrängte „Altbekannte“; seine bloße Anwesenheit wird als Kastrationsdrohung für das Selbstverständnis der Figuren erfahren, die mit seiner gewaltsamen Zerreißung reagieren. Das Doppelgängertum, in *Heimkehr* noch in eins fusioniert, wird bei Jelinek bewusst vor-

geführt: Ihre Figuren sind Sprachflächen, die in fremden Texten sprechen und ohne Unterlass ihre Rollen wechseln. Der Animismus aus *Heimkehr* wird radikal umgekehrt: Der fruchtbare Boden Deutschlands wird zu Dung verwandelt, das belebte Subjekt wird zum abjekten Objekt, das entsorgt werden muss. Die Wiederholung schließlich wird bei Jelinek zum Mittel der unheimlichen Dekonstruktion. Indem sie vertraute Worte in gleichartige Neologismen transformiert, bringt sie das in der Sprache Verdrängte an die Oberfläche.

Die Ergebnisse der Arbeit bestätigen damit die eingangs formulierte These: Jelineks *Burgtheater* erweist sich als Demontage gerade jener Verfahren, mit denen *Heimkehr* das Heimliche konstruiert. Indem Jelinek die vier Freud'schen Kategorien – Kastrationsangst, Doppelgängertum, Animismus und Wiederholung – nicht als verdeckte, sondern als offen zutage tretende Momente inszeniert, macht sie sichtbar, was der Film unsichtbar macht: dass das Natürliche konstruiert, das Einheitliche gespalten, das Lebendige tot ist. Der Skandal um *Burgtheater* erweist sich aus dieser Perspektive als Reaktion auf eine unheimliche Wiederkehr des Verdrängten.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Jelinek, Elfriede: Burgtheater. Posse mit Gesang. In: Dies.: Theaterstücke. Hg. v. Ute Nyssen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992 (= Rororo, 1490), S. 129–189.

Ucicky, Gustav: Heimkehr. Wien: Wien-Film 1941. <https://archive.org/details/heimkehr-1941-480psub-neu> (05.12.2025).

Sekundärliteratur

Deutsch-Schreiner, Evelyn: „ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trockengelegt worden ist“. Jelineks Burgtheater – Politik und Ästhetik. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): Elfriede Jelineks Burgtheater. Eine Herausforderung. Wien: Praesens Verlag 2018 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, 18), S. 74–84.

Deutsch-Schreiner, Evelyn: Burgtheater; Erbkönigin; Präsident Abendwind; Ich liebe Österreich; Das Lebewohl; Das Kommen; Unseres; Unseres 2.0. In: Janke, Pia/Schenkermayr, Christian (Hg.): Jelinek-Handbuch. 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2024, S. 166–177.

Fliedl, Konstanze: Käthe und die Erbkönigin. Schauspielerinnen bei Elfriede Jelinek. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): Elfriede Jelineks Burgtheater. Eine Herausforderung. Wien: Praesens Verlag 2018 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, 18), S. 345–359.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Ders.: Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur. Hg. v. Klaus Wagenbach. Frankfurt am Main: S. Fischer 1963, S. 45–84.

Geisenhanslücke, Achim: Unheimliche Nähen. Literatur und Psychoanalyse. Bielefeld: transcript Verlag 2025 (= Literalität und Liminalität, 36).

Groß, Bernhard: Sonne hallt! Resonanzen im österreichischen Nachkriegskino. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): Elfriede Jelineks Burgtheater. Eine Herausforderung. Wien: Praesens Verlag 2018 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, 18), S. 242–259.

Heimann, Andreas: Die Zerstörung des Ichs. Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks. Bielefeld: transcript Verlag 2015.

Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Es ist, als liefe das Bellaria-Kino Amok.“ - Elfriede Jelineks Burgtheater. Posse mit Gesang. In: Maske und Kothurn 50/2 (2004), S. 43–58.

Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Stuttgart: Reclam 2013 (= Universal-Bibliothek, 230).

Janke, Pia (Hg.): Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2002.

Janz, Marlies: Elfriede Jelinek. Stuttgart: J.B. Metzler 1995. 10.1007/978-3-476-03983-5.

- Jelinek, Elfriede: Paula Wessely. <https://original.elfriedejelinek.com/fwessely.html> (01.03.2026).
- Jelinek, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. In: *Spectaculum*. Fünf moderne Theaterstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1986 (= *Spectaculum*, 43), S. 228–229.
- Kastberger, Klaus/Maurer, Stefan (Hg.): *Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek*. Wien: Sonderzahl 2019.
- Lehmann, Hans-Thies: Ich mache ja nicht das, was Menschen sind oder tun, zu meinem Thema... Postdramatische Poetiken bei Jelinek und anderen. Göttingen: Vienna University Press / V & R unipress 2017 (= Fakultätsvorträge der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 14).
- Lingens, Peter Michael 1985: Wieweit verdient Paula Wessely Elfriede Jelinek? In: *profil*, 25.11.1985.
- Marx, Karl: Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie. In: *Karl Marx und Friedrich Engels: Werke*, Bd. 13. Berlin: Dietz 1961, S. 615–642.
- Moser, Gerhard 1986: Von der nahtlosen Kontinuität. In: *Volksstimme*, 09.02.1986.
- Paulischin-Hovdar, Sylvia: *Der Opfermythos bei Elfriede Jelinek*. Wien: Böhlau Verlag 2016.
- Peřka, Artur: Unheimliches Lachen. Körper und Witz in Burgtheater. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater. Eine Herausforderung*. Wien: Praesens Verlag 2018 (= *DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE*. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, 18), S. 269–277.
- Perthold, Sabine: Filmzitate in Burgtheater. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater. Eine Herausforderung*. Wien: Praesens Verlag 2018 (= *DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE*. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, 18), S. 212–217.
- Perthold, Sabine: Garstiges Gespenstersehen. Filmzitate fördern ideologische Fratzen zutage. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater. Eine Herausforderung*. Wien: Praesens Verlag 2018 (= *DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE*. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, 18), S. 190–211.
- Roeder, Anke: Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. In: Roeder, Anke (Hg.): *Autorinnen - Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 (= *Suhrkamp-Taschenbuch*, 1673), S. 143–160.
- Strigl, Daniela: „Vom Heimischsein ins Unheimliche“. Jelineks Weltgericht in der Obersteiermark. Drei Beobachtungen. In: Kastberger, Klaus/Maurer, Stefan (Hg.): *Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek*. Wien: Sonderzahl 2019, S. 141–154.
- Uhl, Heidemarie: *Burgtheater – eine Intervention in die österreichische „Windstille“*. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater. Eine Herausforderung*. Wien: Praesens Verlag 2018 (= *DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE*. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, 18), S. 41–46.
- Žižek, Slavoj: *Liebe dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin: Merve 1991.