

TEXT+KRITIK

Zeitschrift für Literatur · Begründet von Heinz Ludwig Arnold · IX/15

*Österreichische
Gegenwartsliteratur*

Sonderband



Österreichische Gegenwartsliteratur

Herausgegeben von
Hermann Korte

et+k

edition text + kritik

TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur. SONDERBAND

Begründet von Heinz Ludwig Arnold

Redaktion:

Steffen Martus, Axel Ruckaberle, Michael Scheffel,
Claudia Stockinger und Michael Töteberg

Leitung der Redaktion: Hermann Korte

Tuckermannweg 10, 37085 Göttingen,

Telefon: (0551) 5 61 53, Telefax: (0551) 5 71 96

ISSN 0040-5329

ISBN 978-3-86916-428-1 E-ISBN 978-3-86916-429-8

Umschlagabbildung: Thomas Scheer

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2015
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: Beltz Bad Langensalza, Neustädter Straße 1–4,
99947 Bad Langensalza

INHALT

Joanna Jablkowska

Gedächtnis und Gemütlichkeit. Zur kritischen ›Aufarbeitung‹
der Vergangenheit in der österreichischen Literatur 7

Helmut Gollner

Der antihumanistische Furor von der Wiener Gruppe
bis zu Elfriede Jelinek 20

Friedrich W. Block

Der Ruhm der Poesie: Über Gerhard Rühm 52

Gerhard Rühm/Friedrich W. Block

Gerhard Rühm zur »Konkreten Poesie«. Antworten auf Fragen
von Friedrich W. Block 60

Christoph Parry

Von Ahnen und Enklaven. Staat und Heimat bei Peter Handke 71

Ruth Renée Reif

Trübe Schatten und groteske Züge des Lächerlichen. Austriazismen
in der Prosa von Max Blaulich 83

Martin A. Hainz

Der Entzauberer: Karl-Markus Gauß 91

Kurt Bartsch

»Fakten und Mutmaßungen«. Erich Hackls literarische
Empörungen 104

David-Christopher Assmann

Literaturbetrieb made in Austria (Walter Grond in Graz) 113

Joseph W. Moser

Der Österreichische Gegenwartroman. Ein Überblick über
die Entwicklung des österreichischen Romans von 1992 bis heute 129

<i>Robert Renk</i>	
Stilistische Instanzen. Zu Karl-Markus Gauß und Alois Hotschnig	140
<i>Szilvia Gellai</i>	
Dramatische Vernetzung in Daniel Glattauers E-Mail-Romanen	151
<i>Marie Gunreben</i>	
Die Gefährlichkeit der Literatur. Norbert Gstreins Roman »Eine Ahnung vom Anfang«	164
<i>Björn Vedder</i>	
Thomas Stangls Ästhetik der verwischten Grenzen	175
<i>Jürgen Nelles</i>	
»Die perfekte Dissonanz der Lebensträume«. Beziehungskonstellationen in Arno Geigers ›Familiengeschichten«	182
<i>Lena Ekelund</i>	
Nomadinnen in Österreich. Transnationale Heldinnen in Julya Rabinowichs Romanen »Spaltkopf« und »Die Erdfresserin«	198
<i>Kalina Kupczyńska</i>	
Nachhaltigkeit in der Literatur. Kathrin Rögglas poetologisches Programm	208
<i>Peter Gendolla</i>	
»ein blindes Etwas in einem Käfig«. Ich-Perspektive und Autorfunktion bei Thomas Glavinic	217
<i>Špela Virant</i>	
Der Fürst der Zeit. Zu Ewald Palmetshofers Dramatik	231
<i>Alexandra Millner</i>	
Innen / Außen. Über die Zuspitzung narrativer Verfahren in Olga Flors Romanwerk	242
<i>Juliana Kaminskaja</i>	
Fälle in der Mischkulanz. Zur gegenwärtigen experimentellen Poesie in Österreich	253

Hannah Arnold/Teresa Präauer

Bastarde bleiben! Ein Gespräch 289

Nadine J. Schmidt

»Darf man hermetisch sein?« Ann Cottens poetologische
Selbstreflexivität 295

Günther A. Höfler

»Definitely Maybe«. Zur Prosa der Generation Y 310

Notizen 322

Gedächtnis und Gemütlichkeit

Zur kritischen ›Aufarbeitung‹ der Vergangenheit
in der österreichischen Literatur

1

Die Einführung zum Vorspann des Films »Gebürtig«¹ nach dem gleichnamigen Roman von Robert Schindel beginnt mit einer Sequenz, die als Parabel für die österreichische Vergangenheitsbewältigung gedeutet werden kann. Wir sehen eine ›typische‹ Szene aus einem Konzentrationslager. Die Häftlinge treten zum (Straf-)Appell an, danach werden sie vom KAPO zum Marsch getrieben. Die SS-Leute schauen zu und trinken etwas Warmes, die Hunde bellen. Es ist glatt, einer der Häftlinge fällt hin. Wir erwarten, dass der SS-Mann, der sich ihm nähert, ihn gleich erschießen wird. Er reicht dem Häftling aber die Hand, hilft ihm aufzustehen, der Häftling nimmt eine Zigarette aus seiner Mütze, der SS-Mann gibt ihm Feuer. Die Zuschauer sind verunsichert, denn in diesem Moment beginnt der Vorspann. Erst im Laufe der Handlung erweist sich, dass ein Holocaust-Film gedreht wird. Es ist offensichtlich, dass dieser Film im Film die Funktion eines Verfremdungseffekts hat, er soll die Zuschauer überraschen, möglicherweise auch auf die weitere Geschichte gespannt machen. Was diese ›Überraschung‹ zu vermitteln hat, ist für die österreichische Erinnerungskultur signifikant. Die Verwechslung der Rollen, das Nebeneinander verschiedener Geschichten, die Täter und Opfer durcheinanderbringen, keine klare Vorstellung von Schuld und Unschuld, das Aufgehen der Verantwortung in der ›Kultur der Gemütlichkeit‹ – dies thematisiert die österreichische Literatur seit dem Zweiten Weltkrieg. Anders als dies sich in der Bundesrepublik entwickelte, spielte die ›Aufarbeitung der Vergangenheit‹ in Österreich in den ersten 40 Nachkriegsjahren keine herausragende Rolle im öffentlichen Diskurs. Erst die Waldheim-Affäre war der Auslöser von intellektuellen und politischen Debatten, in denen sich die österreichischen Autoren mit den sieben Jahren zwischen 1938 und 1945 auseinandersetzen versuchten.² Doch bei aufmerksamer Betrachtung der österreichischen Literatur muss diese Bestandsaufnahme ergänzt werden. In der Generation der Kinder und Enkel ging es in der Regel nicht mehr um die Rekonstruktion der historischen ›Wahrheit‹ über den Zweiten Weltkrieg, sondern darum, wie man heute mit der Geschichte umgeht. Die verspätete Erinnerung, die Opfer und Täter nach jahrzehnte-

langer Verdrängungsarbeit einholt, ist das Motiv, das in der österreichischen Literatur sehr explizit präsent ist. Es lassen sich selbstverständlich Ausnahmen nennen, zu denen beispielsweise einige fikionalisierte Dokumentarromane von Erich Hackl gehören, etwa »Abschied von Sidonie« (1989) oder »Die Hochzeit von Auschwitz. Eine Begebenheit« (2002), die wichtige Stationen der bisher wenig beleuchteten österreichischen Vergangenheit – den Bürgerkrieg 1934 oder die Teilnahme der Österreicher am Spanischen Bürgerkrieg problematisieren; Ernst Jandl entwarf in seinem Gedicht »wien: heldenplatz« (1971) – einem einmaligen sprachlichen Konstrukt – Hitlers Einmarsch in Wien 1938; mit besonderer Eindringlichkeit und kritischem (Sprach-)Elan befasste sich Elfriede Jelinek in ihrem Drama »Rechnitz (Der Würgeengel)« (2008) mit dem Mord an jüdischen Zwangsarbeitern im März 1945. Es lassen sich darüber hinaus noch viele Beispiele aus dem Schaffen österreichischer Autoren nennen, die die NS-Zeit direkt thematisieren. Doch in erster Linie gilt ihr kritisches Interesse den Tabuzonen, Ängsten und Neurosen, schließlich auch Lügen der Gegenwart, die nicht der »Bereinigung« der jüngsten Geschichte dienen, sondern im Gegenteil ihrer Verdrängung.

In den wenigen, allerdings wichtigen Werken der ersten vier Jahrzehnte nach 1945 wurde ebenfalls vor allem die nachträgliche Leugnung der Täterschaft problematisiert. Bis auf einige bedeutende Texte, die von den Opfern des Nationalsozialismus verfasst wurden – die hervorragendsten Beispiele sind Gedichte von Paul Celan oder der Roman »Die größere Hoffnung« (1948) von Ilse Aichinger, die sich direkt auf die Shoah beziehen –, handelt es sich in der kritischen österreichischen Kultur um Bloßlegung der alltäglichen Scheinheiligkeit, die die alten Verbrechen verharmlost oder unter den Teppich kehrt. Erinnerungsarbeit bedeutet in diesem Kontext, die sich sauber gebende Oberfläche abzukratzen, damit die untere Schicht einer unklaren, doch schrecklichen Wahrheit sichtbar wird. Eine solche Struktur haben viele Werke der Nachkriegsliteratur, »Die Wolfshaut« (1960) von Hans Lebert, »Unter Mördern und Irren« (1961) von Ingeborg Bachmann, »Der Herr Karl« (1961) von Helmut Qualtinger, »Fasching« (1967) von Gerhard Fritsch, das Drama »Der Himbeerpfücker« (1965) von Fritz Hochwälder, um nur die bekanntesten zu nennen.³

2

Die Entlarvung der Sprachlüge und der falschen »Gemütlichkeit« bedeuten für die österreichische Kultur einen langen und komplizierten Prozess und harte Erinnerungsarbeit, während der die faschistische (austrofaschistische und nationalsozialistische) Vergangenheit mit der jahrhundertealten monarchisch-katholischen Tradition zu einem komplizierten kulturellen

Gedächtnis verbunden werden musste, um ›bereinigt‹ zu werden. In Ingeborg Bachmanns »Drei Wege zum See« (1972) wird besonders tief und komplex über diese historischen Mäander und Verflechtungen reflektiert. Franz Joseph Eugen Trotta – ein Österreicher, der französische Staatsbürgerschaft hatte – erzählt von Verhören potenzieller Kriegsverbrecher unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg: »Bei den Befragungen (...) kamen (...) einmal zwei von unseren Leuten an die Reihe. Elisabeth unterbrach ihn (...): was meinst du mit ›unseren‹? (...) Natürlich die Österreicher, und denen war die Gemeinheit, der Genuß an jeder erdenklichen Brutalität in die Visagen geschrieben (...). Das waren (...) die einzigen dämonischen Figuren, die mir untergekommen sind, für die kann ein Befehl nur ein willkommener Vorwand gewesen sein, für die Deutschen war ein Befehl ein Befehl, und deshalb waren sie so konsterniert, dass man ihnen dann einige Millionen von Ermordeten übel nahm. Aber unsere Franzosen (...) schickten (...) die beiden Verbrecher weiter, weil die harmloser erschienen, aus einem Operettenland eben, das mit allen seinen Operettenfiguren ein Opfer geworden war. Ein Opfer ja, aber ich wollte ihnen nicht erklären, warum und weshalb, es war eben zu kompliziert zu sagen, auf welche Weise, mit welcher Geschichte, dieser amputierte Staat ein Opfer geworden war.«⁴

Verschiedene Erinnerungsschichten werden in Bachmanns Erzählung miteinander verbunden und enthüllen ein kompliziertes nationales Gedächtnis, voller Schuldbewusstsein und Schuldbekennnis, doch auch voller Lücken, die übersehen werden wollen und nicht ›aufgearbeitet‹ sind.

An zwei Beispielen werden verschiedene Möglichkeiten kurz besprochen, mit denen die kritische Erinnerungsarbeit sowohl geleistet als auch beim Leser beziehungsweise der Leserin provoziert wird. Die unten genannten Musterfälle schöpfen das Spektrum ästhetischer Entlarvungsstrategien nicht aus, sie deuten sie lediglich an. Dass zwei Dichterinnen gewählt wurden, lässt sich als Zufall auslegen oder auch als paritätische Einseitigkeit. Allerdings gibt es in dieser Wahl eine Methode – der Nationalsozialismus war nicht nur eine Ideologie, die Gewalt mit sich brachte, sondern eine, die mit gesellschaftlichen Strukturen besonders patriarchalisch umging. Patriarchalisch bedeutete nicht direkt, im Namen oder im Interesse der männlichen Bürger zu handeln, es bedeutete vor allem autoritäre Umgangsformen im Alltag und im politischen Leben zu entwickeln.

3

Ilse Aichinger⁵ gehört der gleichen Generation an wie Ingeborg Bachmann. Fünf Jahre älter und als ›Halbjüdin‹ erlebte sie die Zeit des Nationalsozialismus bewusster, und unmittelbar nach dem Krieg begann sie Werke zu

schreiben, die die Verbrechen thematisierten. Im September 1945 erschien im »Wiener Kurier« ihre Erzählung »Das vierte Tor«, die vom Genozid handelt und zugleich eine Vorstufe für den Roman »Die größere Hoffnung« (1948) bildet.⁶ Im Schaffen von Aichinger, die vor allem Gedichte und Kurzerzählungen schrieb, blieb dieses autobiografische Jugendwerk der einzige Roman. Er ist Zeugnis für das Schicksal der Juden im Nationalsozialismus, erzählt aus der Perspektive des Kindes, dank der die Wirklichkeit sowohl verfremdet wird als auch besonders realistisch wirkt. Allerdings kann der Roman auch kritisch gelesen werden. Irene Heidelberger-Leonard sieht in »Die größere Hoffnung« ein Werk, das der Auseinandersetzung mit der Judenverfolgung nicht wirklich gerecht wurde: »Zwischen Tod in Auschwitz und Ellens Tod liegt die Geschichte. Und weil ihr Abgrund bei Aichinger übersprungen wird, ist die von ihr vorgeschlagene Therapie des Unheils nicht anwendbar. Gewiss, nach dem Krieg haben deutsche Leser Aichingers Roman dankbar entgegengenommen. Es machte sie zu Agenten eines transzendenten Sinnzusammenhangs und entlastete von kollektiver Scham.«⁷

Doch unabhängig von der Bedeutung Aichingers für die Entlastung der Generation der Gruppe 47 war und ist nach wie vor die Erinnerungsarbeit der Autorin von Belang, wenn man das komplizierte österreichische Gedächtnis fokussiert, zu dem auch das jüdische und ›halbjüdische‹ in viel stärkerem Maße als in Deutschland gehört. Aichingers Rolle für die ›Sozialisierung‹ der Autoren der Gruppe 47 kann man in diesem Zwielficht wahrnehmen. Wie Heidelberger-Leonard suggeriert, war sie – um es direkt zu formulieren – eine ›Alibi-Jüdin‹, auch – zusammen mit Bachmann – eine ›Alibi-Frau‹ für die vorwiegend männlichen Autoren, die eine nicht immer unproblematische Vergangenheit hatten – nicht zuletzt auch Aichingers späterer Mann, Günter Eich. Zum anderen wirkte der Umgang mit ihr ›erzieherisch‹ und trug womöglich zu Einsichten bei, die ohne diese ›Alibi-Juden‹ oder ›Alibi-Frauen‹ nicht denkbar gewesen wären. Hans Werner Richter erinnerte sich an ihre Begegnung in Wien Anfang der 1950er Jahre. Es fiel ihm ihre ›Verschwiegenheit‹ auf: »Nie erwähnte sie (...) ihre eigene Vergangenheit, etwa im Dritten Reich. Es war, als hätte sie selbst den Mantel des Vergessens darübergeworfen. Nur einmal sagte sie: ›Hier, an dieser Stelle habe ich gestanden, als meine Verwandten abtransportiert wurden.‹ Diesen Satz habe ich behalten. Bis heute. Damals fragte ich nicht weiter, vielleicht aus Angst, mehr zu erfahren, als ich hören wollte.«⁸

Die ›Verschwiegenheit‹ und indirektes Sprechen kann man als – typisch österreichische? – Verdrängung des jüdischen Schicksals auslegen oder als Aufarbeitung eines Traumas, das gleichwohl in Aichingers privaten Aufzeichnungen, die in Marbach deponiert sind,⁹ explizit zur Sprache kommt. In dem 2007 erschienenen Aichinger-Band von »TEXT+KRITIK« werden

drei Eintragungen aus diesen Notizen abgedruckt. Man sieht, dass die Gefährdung von damals eine schwere seelische Last für die junge Frau war. Roland Berbig weist auf eine große Verwandtschaft zwischen den Eintragungen in den Tagebüchern und der ersten Fassung der »Größeren Hoffnung« hin – Aichinger überarbeitete den Roman 1960 gründlich.¹⁰ Auch die Skizzen aus dem Band »Kleist, Moos, Fasane« zeigen vielfältige Konnotationen in Bezug auf das eigene Schicksal, obwohl sie mehr aus der (jüdischen) Kindheit der Dichterin aussparen als preisgeben, wie Urs Bugmann treffend formuliert: die Erzählsammlung »verrät in ihrem Titel schon, wie beredt diese Texte aus dem Schweigen kommen«.¹¹ Es sind keine eindeutig realistischen Beschreibungen des jüdischen Schicksals, die sich als »Holocaustliteratur« bezeichnen ließen, sondern sie »verdichten und verschieben in allegorischen Bildern das traumatisch Verdrängte«.¹²

Heute ist Ilse Aichinger Nestorin der österreichischen Literatur. Nach einer längeren Schreibpause verfasste sie um die Jahrtausendwende kurze Texte für die Presse, in denen sie sowohl die Vergangenheit selbst als auch den heutigen Umgang mit ihr in einen spezifischen ästhetischen Schleier hüllte. 2001 ist ein Band mit ihren Mikro-Essays mit dem Titel »Film und Verhängnis« erschienen.¹³ Zum großen Teil beziehen sich die Texte auf ihre Kinobesuche und ihr Interesse für die Kunst der Fotografie. Doch es sind keine neuesten Filme, über die sie berichtet und keine neuen Fotos, die sie faszinieren. Alte Schwarz-Weiß-Bilder und Retro-Filme mit berühmten, doch schon etwas vergessenen Schauspielern sind mit Reminiszenzen an ihre Jugendzeit verbunden. Die Kino-Faszination scheint die traumatischen Erinnerungen zu verdecken oder ihnen einen Rahmen zu geben, der wie ein Bildschirm wirkt, auf dem auch die furchtbarsten Erlebnisse zur Fiktion werden. Die Erinnerungsarbeit wird hinter dem ironisch-distanzierten Blick der Kinosüchtigen versteckt: »Es hätte für mich nicht des Schildes ›Judenverbot‹ bedurft, um die Kinosucht (...) extrem zu steigern. (...) Ich identifizierte mich auch weder mit dem Judentum noch mit dem Christentum (...). Die Erlösung war das Kino. Dieser Kino-Code verschwand auch während des Zweiten Weltkrieges erst zuletzt, kurz vor den schweren Stromausfällen, weil Goebbels es mit gewissem Recht für unverzichtbar hielt. So weit war ich mit ihm einig.«¹⁴

1952 erzählte Aichinger Hans Werner Richter nicht, was sie an der Schwedenbrücke erlebte, als ihre Familie deportiert wurde, auch ihre Werke verschweigen dieses Ereignis. Sie schrieb darüber in den oben erwähnten Tagebuchnotizen. Erst in »Film und Verhängnis« mit dem signifikanten Untertitel »Blitzlichter auf ein Leben« lässt die betagte Autorin das Gedächtnis frei, allerdings verhüllt in die Kinometapher: »(...) die jüngste Schwester meiner Mutter (...) war Pianistin (...), aber sie unterbrach alles, um ins Kino zu gehen (...). Sie kam fröstelnd nach Hause und erklärte meistens, es

hätte gezogen und man könne sich dort den Tod holen. Aber sie ließ ihr Fasankino nicht, und sie holte sich dort nicht den Tod. Den holte sie sich und der holte sie gemeinsam mit meiner Großmutter im Vernichtungslager Minsk, in das sie deportiert wurden. Es wäre besser gewesen, sie hätte ihn sich im Fasankino geholt, denn sie liebte es. Aber man hat keine Wahl, was ich nicht nur bezüglich des Todes, sondern auch bezüglich der Auswahl der Filme zuweilen bedauere, wenn meine liebsten Filme plötzlich aus den Kinoprogrammen verschwinden.«¹⁵

Der gewaltsame Tod und die Kinoprogramme werden auf einer Ebene genannt, was den Vorwurf nahelegen könnte, dass die Shoah banalisiert wird. Doch der krampfhaft Kinobesuch, die Rekonstruktion des alten Repertoires, das die Dichterin – selbst eine Überlebende – aus ihrer Jugendzeit kennt, erinnern an psychotherapeutische Praktiken, die helfen sollen, in dunklen Kinoräumen zu vergessen, woran man sich nicht erinnern will.

4

Einer der literarischen Höhepunkte der österreichischen ›Erinnerungsarbeit‹, deren Aufgabe es ist, zuerst mit der ›Verdrängungsarbeit‹ fertig zu werden, ist Elfriede Jelineks Opus Magnum »Die Kinder der Toten« (1995). Karl Wagner sieht in Jelineks Beschäftigung mit Österreichs Vergangenheit ein »historisches Palimpsest (...), ›Archive des Schweigens und des Verschwiegenen‹ bergen sie die Zeugnisse verübter und/oder geduldeter Gewalt (...). Dieses Land (führt) (...) sich mit seinem Vergessen immer mediengerechter auf (und projiziert) seinen Identitätszerfall gleichsam als Genußform.«¹⁶

Jelineks Sprachstrategie, die auf immer weiter reichende Konnotationen baut, auf Erweiterung von Wortbedeutungen bei gleichzeitiger Sichtbarmachung der Referenz, lässt sich sehr gut an Beispielen ihrer nonfiktionalen Texte illustrieren, in denen die Referenz, der Signifikant und das Signifikat möglichst wenig entfernt voneinander liegen. Trotzdem gelingt es, das Explizite und Naheliegende zu verschleiern. Dies hilft, die Sprachlüge zu entlarven – so der Befund, der nicht nur von Jelinek, sondern auch von Thomas Bernhard, Ernst Jandl, Peter Turrini, Robert Schindel, Josef Haslinger, Doron Rabinovici, Franzobel und vielen anderen Dichterinnen und Dichtern geliefert wird.

Jelinek dreht das ›gemütliche‹ Abwehrschild um und wendet es als satirischen Spiegel gegen diejenigen, die meistens nicht mehr wissen, was sie sagen und wie sie formulieren, so sehr haben sie ihre Scheinheiligkeit internalisiert. Hier ein Ausschnitt aus der Rede zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises: »In den Waldheimen und auf den Haidern dieses schönen Lan-

des brennen die kleinen Lichter und geben einen schönen Schein ab, und der schönste Schein sind wir (...): Land der Musik und der weißen Pferde (...), und die Kärntneranzüge zahlreicher Bewohner und deren befreundeter Politiker sind braun (...). Viele von ihnen würden, nach eigener Aussage, gern noch einmal nach Stalingrad gehen, wenn sie nicht die ganze Zeit damit beschäftigt wären, die Kommunisten im eigenen Land zu bekämpfen. (...) Juden haben wir zwar so gut wie keine mehr, aber immer noch zu viele. (...) Wir sind überhaupt die Unschuldigen und sind es daher auch immer gewesen.«¹⁷

Wehrt sich der deutsche Diskurs gegen – um Martin Walser zu paraphrasieren – das ›Lippengebete‹, die Ritualisierung und Instrumentalisierung der Shoah, und sucht nach entsprechenden Erinnerungsformen, stehen ferner die Begriffe der Schuld, Scham und Sühne im Zentrum der bundesdeutschen Debatten, so begann die österreichische Erinnerung mit großer Verspätung, die Verbrechen der NS-Zeit ernsthaft auf die eigene Geschichte zu beziehen. Die eristische Rhetorik von Jelineks Rede, die von scharfsinniger Ironie begleitet wird, ist relevant: Es wird von dem heutigen Zustand einer ›Unschuld‹ auf den Zustand der Vergangenheit geschlossen. Somit – so lässt sich Jelinek verstehen – wird das Gedächtnis stumm gemacht.

Der Roman »Die Kinder der Toten« erweitert diese grundsätzliche Erkenntnis und bettet sie in eine vertiefte Reflexion ein.¹⁸ Der Plot des Werkes deutet dessen eigentliches Thema lediglich an. In einem österreichischen Hotel in der Steiermark erscheinen nach einem Autounfall – der die Handlung eröffnet – drei Tote-Untote. Es sind keine Vampire, sondern Wesen, die sich zwischen Leben und Tod befinden und Doppelgänger besitzen. Die Folie der Schauerliteratur dient als Rahmen für die Auseinandersetzung mit der Shoah. Am Ende wird das Hotel von einer Mure zerstört, alle sich darin Aufhaltenden kommen ums Leben und bei den Bergungsarbeiten findet man Haare, zu viele Haare für die Zahl der Menschen, die im Hotel wohnten.

Die Handlung besteht aus mehreren Bedeutungsschichten: Die oben angedeutete sensationelle Geschichte befindet sich auf der Oberfläche, die kritische Aspekte enthält, unter anderem Satire auf die Freizeit- und Sportgesellschaft sowie Entlarvung der patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen, Probleme, die sowohl von Jelinek selbst wie auch von anderen österreichischen Autorinnen und Autoren vielfach thematisiert wurden. Die tiefste Schicht hat auf der Ebene des Plots keine Entsprechung und artikuliert sich ausschließlich in sprachlichen Formulierungen. »Hinter den drei Protagonisten steht ›die Kleinigkeit von ein paar Millionen Toten‹, Klage und Anklage wegen des Völkermords an den Juden durchziehen das Buch wie ein ›Leitmotiv‹.«¹⁹ Es werden dabei keine konkreten Verbrechen, keine Konzentrationslager genannt, es wird an keine Namen erinnert. Bereits dadurch

wird der Begriff der Verdrängung illustriert. Die Verdeutlichung im Verschweigen wird dank intertextueller Bezüge²⁰ zu Werken möglich, die die Verbrechen der Nazizeit explizit thematisieren.

Einzelne Worte in ihren Kontexten wie Grab, Rauch oder Erde rufen Assoziationen zur »Todesfuge« hervor. Mit der »schwarzen Milch« wird die Anspielung auf Celan zur Gewissheit: »Behäbige Gesichter hebigen sich zur Nacht hinauf, aus der wir die schwarze Milch von einem Dichter ansaugen und dann in unsere Glasln spucken, weil ein Schluck davon schon zuviel ist – eine Milch, die auch unser lockiges Kind Wahrheit zu ängstigen scheint, obwohl diese Milch unser reinstes Naturprodukt ist, wenn wir kniend Europa etwas darzureichen wünschen.«²¹

Eingebettet ist diese Passage in einen größeren Kontext, der die Judenverfolgung in Wien thematisiert, wobei weder der Name der Stadt noch die Shoah genannt werden. Wien identifizieren wir durch die Ringstrasse, das Kunsthistorische (Museum)²² oder den Steinhof; die nationalsozialistische Vergangenheit anhand einzelner Äußerungen, die man entsprechend verstehen kann: »Heute würde man gar nicht mehr glauben, von welch rasendem Rausch diese Stadt einmal erfasst gewesen ist, und das nur wegen Menschen, die, aus heutiger Sicht, eine ganz normale, alltägliche Außenansicht gehabt haben. (...) Zum Glück haben wir später nie Strafporto zahlen müssen, wir waren ja selber geschickt! Diese Leute sind, nachdem sie von unseren großen weichen Händen mütterlich nachgerechnet worden sind, ins Ferienlager abgesandt worden, wos Arbeit gratis gab, ARBEIT: kleiner!, teuer! (wie die Euro-Banane). Zuerst wohnten sie hier, dann raus aus der Tür.«²³

Worte wie »nachrechnen«, »Ferienlager«, »ARBEIT« assoziiert man mühelos mit »Selektion«, »Konzentrationslager« und »Arbeit macht frei«. Soweit lässt sich der Text wie andere Werke von Jelinek als scharfsinnig formulierte Satire auf die österreichische Verdrängungsarbeit deuten. Das Gewebe von Hypotexten, das als die wichtigste, untere Schicht des Palimpsests dem Roman seinen eigentlichen Sinn gibt, eröffnet weitere Möglichkeiten, das Gedächtnis im österreichischen Diskurs zu kontextualisieren.

Das Celan-Zitat – wie beiläufig in den Text eingeflochten – macht aufmerksam und fordert zur erneuten Lektüre der ganzen Textpassage auf. Sie beginnt mit dem Satz: »Die Ringstraße wälzt sich wie ein breiiger Lavaström unter der Last von ein paar Straßenbahnlinien und, gestützt von den einander dauernd widersprechenden Bestrebungen und Bestimmungen von ein paar Hunderttausenden Autos, dennoch genussvoll herum und lässt sich am 1. Mai den Bauch kraulen, ein alter Brauch.«²⁴

Dieser Satz enthält ein vielfaches Zitat, das Katastrophe, Zerstörung und Untergang problematisiert und den Schluss von »Die Kinder der Toten« – die Verschüttung des Hotels durch eine Mure – zugleich antizipiert. Die

Vorlage für Jelineks Textpassage findet sich versteckt in einem von der Problematik der Shoah möglichst entfernten Werk, in Jean Pauls »Titan«, in der Szene, in der Albano und Dian nach Deutschland kommen (119. Zykel). In der lebendigen deutschen Naturlandschaft, die der leblosen italienischen entgegengestellt wird, reflektiert Albano über die Kondition des Menschen: »Da dacht' er an ein Bild zurück, das er auf dem Vesuv¹ gefunden, und sagte zu Dian: »Hinter dem Menschen arbeitet und geht ein langsamer Strom, der glühend ihn verzehrt und zermalmt, wenn er ihn ergreift; aber der Mensch schreite nur tapfer vorwärts und schaue oft rückwärts, so entkommt er unbeschädigt. Mein geliebter Lehrer, so will ichs jetzt in meinen neuen bedenklichen Verhältnissen machen; wende du mich aber nach der Lava um, wenn ichs in schönen Gegenden zuweilen vergessen sollte!«²⁵

In der Fußnote zum »Vesuv« findet sich der Hypotext zu Jelineks Ringstraßen-Bild: »So schwer und langsam wälzt sich der breite Lavastrom herunter, daß ein Mensch vor diesem Glühen den Todesfluß, der alles verschlingt, erstickt und zerschmilzt, was er berührt, vorausgehen und die Zerstörung hinter sich sehen kann, ohne sich in die Gefahr einer eignen zu setzen.«²⁶

In Jean Pauls Textpassage fällt dem heutigen Leser die Verwandtschaft mit Benjamins neunter These aus »Über den Begriff der Geschichte« auf. Der Blick nach hinten auf die Zerstörung und Katastrophe und der unvermeidliche Schritt nach vorn machen den Sinn im Text von Jean Paul wie auch bei Benjamin aus. Man kann vermuten, dass Jelinek Benjamin auf dem Umweg über Jean Paul zitiert.²⁷

Doch Jelineks Hypertext bezieht sich nicht auf ein Naturereignis und auch nicht explizit auf die Geschichte, sondern auf die Ringstrasse in Wien. Der technische Fortschritt (»Straßenbahnlinien«, »ein paar Hunderttausende Autos«) und der soziale Fortschritt (»am 1. Mai«) werden in der angeführten Passage aus »Die Kinder der Toten« genannt und gleichsam negiert durch das Bild der sich genussvoll wälzenden Ringstraße, die sich den Bauch kraulen lässt – dies bleibt von dem Satz als Substanz übrig, wenn man ihn auf eine grammatisch klare Aussage reduziert. Das Fortschrittspathos von Jean Paul und Benjamin wird im weiteren Verlauf dieses Wien-Bildes noch einmal infrage gestellt, indem die Wahrheit als Göttin paraphrasiert wird, der gegenüber »wir« blind seien: »weil wir einer Göttin (Spitzname: die Wahrheit) heimlich beim Baden zugeschaut und nichts gesehen haben, da wir an ihrer statt unser Kontakt-Linsengericht aufgefressen haben.«²⁸ Schließlich wird der Fortschritt als das Mittel entlarvt, die Wissenschaft zu instrumentalisieren, ja zu enthumanisieren: »Wir müssen uns später noch die eingeglasten Gehirne am Steinhof anschauen, also das Museum ist einfach super groß, allein der Eingang! Es besitzt Säle noch und noch, in denen die zerschlagenen Formen von Menschen gezeigt werden.«²⁹ »Wir« sind die Totenfresser, die sich »ihre Eingeweide in den Mund schaufeln können«³⁰.

Ralf Schnell entwickelt in Anlehnung an Walter Benjamins »Ursprung des deutschen Trauerspiels« eine Interpretation des Romans, die seine Erzähltechnik als Allegorisieren bezeichnet. Schnells Ausgangspunkt ist, dass Jelinek »deswegen hinter das 18. Jahrhundert zurückgeht, weil sie das Projekt der Aufklärung für gescheitert hält.«³¹ Doch muss diese These ergänzt werden. Wenn Jelinek an das Drama des 17. Jahrhunderts anknüpft, so ist ihrer apokalyptischen Vision auch eine Melancholie eigen, die »von Erlösungsgewissheit durchdrungen«³² sei. Schnell zitiert Benjamins Trauerspiel-Text, in dem er behauptet, die »Strukturbeziehung zwischen Apokalypse und Erlösung« sei die Allegorie. Er pointiert: »Wenn sich (Jelineks Roman) (...) als Ausdruck einer melancholischen Disposition lesen lässt, so sind ihre Allegorisierungen als ein memento mori zu verstehen, das auf Erinnerungsfähigkeit setzt, eine Gegenarbeit zum Verdrängen, der freilich an keiner Stelle das Wort geredet wird – es sei denn ex negationem. (...) Wenn die Allegorie (...) die Einsicht (...) repräsentiert, dass alles Bestehende nichtig sei und deshalb auch wert, dass es vergehe, so radikalisiert Jelinek diese Einsicht, indem sie ihr (...) die Heilperspektive nimmt.«³³ Mit dem Verweis auf Jean Pauls »Titan« und Benjamins neunte These negiert sie den Fortschrittsglauben und zeigt dessen Folgen im pervertierten Denken des 20. Jahrhunderts.

Dieser Interpretationsansatz, der auf die gesteigerte Konsequenz der Allegorese, den endgültigen Verlust der Hoffnung, aufmerksam macht, ist für die Untersuchung des ganzen Romans sehr überzeugend. Wenn man allerdings versucht, in Detailanalysen die Hypotexte zu rekonstruieren und Jelineks Werk »rückwärts« zu lesen, von dem Moment an, in dem man über eine bekannte Stelle stolpert – hier war es die »schwarze Milch« –, kommt man zu der Einsicht, dass sich der allegorische Charakter des Romans verliert. Man muss wörtlich lesen und die einzelnen Bilder, Szenen oder Kapitel bekommen einen explizit realistischen Charakter. Dies setzt natürlich voraus, dass man dieses Wörtliche, hinter den Zitaten Versteckte, den Urtext des Palimpsests entziffern kann.

Die Passage, an deren Ende wir die »schwarze Milch« finden und daher gezwungen sind, sie noch einmal zu lesen, um das Versteckte zu entziffern, muss als direkte Österreich-Kritik ausgelegt werden: Wien ist eine Stadt, deren Einwohner in der Nazizeit eine schwere Schuld auf sich geladen haben. Sie sind aber glimpflich davongekommen. Und so können sie es sich heute leisten, den Massenmord auf einer objektiv-wissenschaftlichen Ebene abzuhandeln und – als ob nichts gewesen wäre – die gleiche politische Konstellation ins Leben zu rufen, die ihn damals verursacht hat. Denn die zitierte Passage endet mit dem Hinweis auf das »blaue Wahrheits-Baby«, das »wir« »jetzt (...) mit unseren Körpern ausdämpfen, damit es nur ja nie erwachsen wird«³⁴, auf die FPÖ also. Elfriede Jelineks entlarvender Furor will mit Österreichs Verdrängungsarbeit keinen Frieden

schließen und es scheint, dass keine mildernden Umstände ihre Anklage schwächen können.

5

Was der Film »Gebürtig« anschaulich macht und dank der stummen Sprache des Bildes offenlässt, diskutieren die beiden genannten Dichterinnen mithilfe von verschiedenen ästhetischen Mitteln und Semantiken. Für Ilse Aichinger scheint eine literarisch explizit ausgesprochene Auseinandersetzung mit Österreich, die Bachmann in ihren Werken formulierte, nicht möglich zu sein. Hat sie in ihrem frühen Schaffen noch versucht, die persönliche Erinnerung an die Shoah ästhetisch in der Fiktion zu bannen, vermag sie als alte Dichterin nur in quasi faktualen Texten im Paradoxen zu verschweigen, doch im Verschweigen zu enthüllen. Je humorvoller, mitunter witziger sie über alte Filme und Zeiten reflektiert, desto aufdringlicher kommt der nicht gelinderte Schmerz an die Oberfläche. Elfriede Jelinek, eine Generation jünger als Aichinger, kann – von persönlichen Erinnerungen nicht traumatisiert – Anklagen formulieren, die sich explizit gegen die österreichische Gesellschaft, gegen die Politik, gegen die Verlogenheit im Alltag wenden. Um eine komplexe, nicht auf ein punktuelles Ereignis oder Phänomen konzentrierte Kritik (wie in »Rechnitz«) zu entwickeln, muss sie durch ein Netz von versteckten Hypotexten sprechen, als ob eine Auseinandersetzung mit dem Genozid als traditionelle Narration nicht möglich wäre.

Diese Beispiele schöpfen die Möglichkeiten selbstverständlich nicht aus, die die österreichische Literatur nutzt, um das vernachlässigte Gedächtnis zur Sprache zu bringen, doch sie zeigen repräsentativ, wie das banalisierende Verschweigen von Vergangenheit ästhetische Strategien provoziert, die das Schweigen zwar nicht immer unterbrechen, aber doch rücksichtslos enttarnen und bloßlegen.

1 Robert Schindel, Lukas Stepanik (Regie): »Gebürtig«. 2002. — **2** Dazu hat sich inzwischen eine umfangreiche Forschungsliteratur angesammelt. Außer der in diesem Artikel zitierten waren für mich folgende Studien besonders ergiebig (in umgekehrter chronologischer Folge): Walter Thaler: »Der Heimat treue Hasser. Schriftsteller und Politik in Österreich. Ein politisches Lesebuch«, Wien 2013; Hartmut Steinecke: »Erinnerung an die Shoah in der ›Vergeshauptstadt‹: Robert Schindel und Robert Menasse«, in: Joanna Drynda/Katarzyna Dziukowska (Hg.): »Labyrinth der Erinnerung. Beiträge zur österreichischen Literatur«, Poznań 2006, S. 239–251; Konrad Paul Liessmann: »Die Insel der Seligen. Österreichische Erinnerungen«, Innsbruck 2005; Günther Scheidl: »Ein Land auf dem rechten Weg? Die Entmythisierung der zweiten Republik in der österreichischen Literatur von 1985 bis 1995«, Wien

2003; Brigitte Straubinger: »Erinnerung modo autriaco – zu Gerhard Fritschs ›Österreich-Roman‹ Moos auf den Steinen. Zum Umgang mit der NS-Zeit in der Literatur der Nachkriegszeit«, in: Heidemarie Uhl (Hg.): »Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts«, Innsbruck, Wien 2003, S. 137–152; Pia Janke: »Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich«, Salzburg, Wien 2007; Heidemarie Uhl: »Das ›erste Opfer‹ – Das österreichische Gedächtnis und seine Transformationen in der Zweiten Republik«, in: Eleonore Lappin/Bernhard Schneider (Hg.): »Die Lebendigkeit der Geschichte. (Dis-)Kontinuitäten in Diskursen über den Nationalsozialismus«, St. Ingbert 2001, S. 30–46; Joseph McVeigh: »Kontinuität und Vergangenheitsbewältigung in der österreichischen Literatur nach 1945«, Wien 1988. — **3** Dazu vgl. Marion Hussong, die schreibt, dass auch die Literaturwissenschaft den ›progressiven‹ Tendenzen in der österreichischen Literatur in den ersten Nachkriegsjahren sehr wenig Beachtung schenke. Sie bespricht Werke solcher Autoren wie Ilse Aichinger, Erich Fried, Milo Dor, Gerhard Fritsch, Hans Lebert, Franz Kain, die ›Außenseiter‹ der restaurativen Verhältnisse in Österreich gewesen seien und nicht in den Literaturkanon aufgenommen wurden – eine These, die aber heute nicht mehr vertreten werden kann. Vgl. Marion Hussong: »Der Nationalsozialismus im österreichischen Roman 1945–1969«, Tübingen 2000. — **4** Ingeborg Bachmann: »Drei Wege zum See«, in: Dies.: »Werke«, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Müller, Bd. 2: »Erzählungen«, München ⁵1993, S. 427. Auf dieselbe Stelle weist Manfred Jurgensen hin: »Das Bild Österreichs in den Werken Ingeborg Bachmanns, Thomas Bernhards und Peter Handkes«, in: Kurt Bartsch/Dietmar Goltschnigg/Gerhard Melzer (Hg.): »Für und wider eine österreichische Literatur«, Königstein-Ts. 1982, S. 152–174, bes. 156 ff. — **5** Der Teil zu Aichinger stützt sich auf meine zwei früheren Artikel: Joanna Jabłkowska: »Weil mir vor allem an der Flüchtigkeit liegt. Ilse Aichingers Film und Verhängnis«, in: Sigurd Paul Scheichl (Hg.): »Feuilleton/Essay/Aphorismus. Nicht-fiktionale Prosa in Österreich«, Innsbruck 2008, S. 239–251, dies.: »Österreichische Holocaustliteratur? Oder ein Kafka-Duplikat? Zu Ilse Aichinger und der Gruppe 47«, in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): »Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur«, München 2012, S. 123–135. — **6** Vgl. dazu: »Vita Ilse Aichinger« zusammengestellt von Roland Berbig und Hannah Markus, in: »TEXT+KRITIK« 175, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Gastredakteur: Roland Berbig, München 2007, S. 105. — **7** Irene Heidelberger-Leonard: »Klärung oder Verklärung? Überlegungen zu Ilse Aichingers Roman ›Die größere Hoffnung‹«, in: Heidi Margrit Müller (Hg.): »Verschwiegenes Wortspiel. Kommentare zu den Werken Ilse Aichingers«, Bielefeld 1999, S. 157–168, hier S. 166 f. — **8** Hans Werner Richter: »Im Etablissement der Schmetterlinge. Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47«, München, Wien 1986, S. 14 f. — **9** Vgl. dazu die Notiz von Roland Berbig, die dem Abdruck von drei Eintragungen vorangeht, in: »TEXT+KRITIK« 175, a. a. O., S. 15. — **10** Roland Berbig: »›Die größere Hoffnung‹: 1948, 1960 – zwei Seiten einer Medaille? Zum frühen Werkverständnis von Ilse Aichinger unter Einbezug ihrer Tagebücher«, in: »TEXT+KRITIK«, a. a. O., S. 19–28. — **11** Urs Bugmann: »Schreibendes Wiederleben der Kindertage«, in: Samuel Moser (Hg.): »Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk«, Frankfurt/M. 1990, S. 332. — **12** Barbara Thums: »Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede: Mythos, Gedächtnis und Mystik in der Prosa Ilse Aichingers«, Freiburg i. Br. 2000, S. 225. — **13** Vier Jahre später ist ein anderer Band erschienen, der quasi autobiografische Miniaturen enthält: Ilse Aichinger: »Unglaubliche Reisen«, Frankfurt/M. 2005; Ein Jahr danach ist ein weiterer Band erschienen: Ilse Aichinger: »Subtexte«, Wien 2006. — **14** Ilse Aichinger: »Einübung in Abschiede. Hartmut Bitomsky: ›Die Ufa‹«, in: Dies.: »Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben«, Frankfurt/M. 2001, S. 73–75, hier S. 73 (Erstveröffentlichung 2000). — **15** Ilse Aichinger: »Film und Verhängnis«, in: Dies.: »Film und Verhängnis«, a. a. O., S. 11–20, hier S. 13 f. — **16** Karl Wagner: »Österreich – eine S(t)imulation. Zu Elfriede Jelineks ›Österreich-Kritik‹«, in: Kurt Bartsch/Günter Höfler (Hg.): »Dossier 2. Elfriede Jelinek«, Graz 1991, S. 79–93, hier S. 86 und 90. — **17** Rede, gehalten am 2.12.1986 in Köln. Erschienen in: »Die Zeit« 50 (1986). — **18** Die folgende kurze Interpretation des Romans »Die Kinder der Toten« bezieht sich –

gelegentlich im selben Wortlaut – auf meinen früheren Artikel, Joanna Jabłkowska: »Das nicht (mehr) glückliche Österreich, seine erste (Un)Dame Elfriede Jelinek und ihre gemeinsamen (Un)Toten. Drynda, Dzikowska (Hg.): »Labyrinth der Erinnerung«, a. a. O., S. 265–281. — **19** Axel Dunker: »Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz«, München 2003, S. 141. — **20** Über Jelineks Zitat-Technik schreibt detailliert Lea Müller-Dannhausen: »Die intertextuelle Verfahrensweise Elfriede Jelineks. Am Beispiel der Romane ›Die Kinder der Toten‹ und ›Gier‹«, in: Ilse Nagelschmidt u. a. (Hg.): »Zwischen Trivialität und Postmoderne: Literatur von Frauen in den 90er Jahren«, Frankfurt/M. 2002, S. 185–206. Müller-Dannhausen weist Zitate sowohl aus der hohen wie aus der trivialen Literatur nach, u. a. von Benjamin, Goethe, Hölderlin, Rilke, Klopstock, Wilhelm Müller, Shakespeare, Schiller, Bloch, Adorno, Freud, Platon. — **21** Elfriede Jelinek: »Die Kinder der Toten«, Reinbek 2000 (1. Aufl. 1995), S. 558. Müller-Dannhausen weist auf dieselbe Stelle hin, dagegen übersieht sie einzelne Worte, die ebenfalls, vielleicht mit geringerer Gewissheit als »schwarze Milch«, auf Bezüge zu Celan schließen lassen. — **22** Zur Beschreibung einer Ausstellung über die Opfer des Naziregimes und intertextuelle Bezüge zu Johannes vom Kreuz und Hölderlin vgl. Müller-Dannhausen: »Die intertextuelle Verfahrensweise«, a. a. O., S. 186f. — **23** Jelinek: »Die Kinder der Toten«, a. a. O., S. 557f. — **24** Ebd., S. 556. — **25** Jean Paul: »Titan«, in: Ders.: »Werke in drei Bänden«, hg. von Norbert Miller, Bd. 2. München ⁴1986, S. 53–661, hier 551. — **26** Ebd. — **27** Auf andere intertextuelle Bezüge zu Benjamins »Engel der Geschichte« in »Die Kinder der Toten« weisen Ralf Schnell und Müller-Dannhausen hin. Vgl. Müller-Dannhausen: »Die intertextuelle Verfahrensweise«, a. a. O., S. 187f.; Vgl. Ralf Schnell: »Ich möchte seicht sein« – Jelineks Allegorese der Welt: Die Kinder der Toten«, in: Waltraud Wende (Hg.): »Nora verläßt ihr Puppenheim: Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation«, Stuttgart, Weimar 2000, S. 250–268, hier bes. S. 259. — **28** Jelinek: »Die Kinder der Toten«, a. a. O., S. 557. — **29** Ebd. — **30** Ebd. — **31** Schnell: »Ich möchte seicht sein«, a. a. O., S. 261. — **32** Ebd. — **33** Ebd., S. 266f. — **34** Jelinek: »Die Kinder der Toten«, a. a. O., S. 558.

Der antihumanistische Furor von der Wiener Gruppe bis zu Elfriede Jelinek

1 Einleitung

Humanismus – als geistesgeschichtliche Position – definiert den Menschen. Alle humanistischen Menschendefinitionen unserer Geistesgeschichte sind optimistisch. Antihumanistischer Furor in Österreich? Welche Beweggründe kann es geben, gegen eine der menschenfreundlichsten Ideologien unserer Kulturgeschichte zu wüten? Humanismus in jeder Form schreibt dem Menschen die Fähigkeit zu, sich und die Welt zu verbessern. Dieses Vertrauen in den Menschen gilt sowohl für den Humanismus der Renaissance-Zeit (die sich den idealen Menschen aus der Antike holte) als auch für den bürgerlichen Neuhumanismus der Goethe-Zeit (der sein Menschenbild aus Aufklärung, Christentum und klassischem Idealismus fügte) oder für materialistische Humanismen des 19. und 20. Jahrhunderts (die darauf hofften, die Verbesserung des Menschen über die Veränderung der Gesellschaft bzw. der Eigentumsverhältnisse zu erreichen).

Österreichische Literatur – über weite Strecken – hält den Menschen für unverbesserlich.

Sie reagiert besonders aggressiv und gezielt auf den bürgerlichen Humanismus, dessen Menschenbild falsche Auskünfte über den Menschen erteilt (und damit eine euphemistische Kultur riskiert): Der Mensch sei tendenziell gut (Geschöpf und Ebenbild Gottes); er verfüge über den freien Willen (autonomes und verantwortliches Subjekt); seine Fähigkeit, zu denken, garantiere die Veredelung des Menschen und die Verbesserung der Welt (Kulturoptimismus und Fortschrittsglaube); er stehe hoch über dem Tier, denn er kann die Welt und das Leben mit Sinn versorgen, mit Gott, Kultur und Moral, er hat Bewusstsein von sich selbst, Vergangenheit und Zukunft («Krone der Schöpfung«).

Schon im 19. Jahrhundert beginnt österreichische Literatur darüber den Kopf zu schütteln oder zu grinsen. Franz **Grillparzer** (1792–1881), Österreichs unklassischer Klassiker, ist ein gutes Beispiel für eine sehr österreichische Tendenz, dem Hohelied auf den *homo sapiens* die eigene Stimme zu verweigern beziehungsweise diese eher zur Störung des Einklangs und Wohlklangs zu nutzen. Grillparzer war ein großartiger Gestalter menschlicher Figuren, bis ins Tiefenpsychologische versiert wie Arthur Schnitzler. Er war

ein aufgeklärter Mann, der die Französische Revolution, die josephinischen Reformen, Schiller, Goethe und Kant bewunderte, aber aus Angst vor dem Menschen ein konservativer Monarchist wurde, also Anti-Aufklärer, Anti-Demokrat. Er misstraute prinzipiell dem großen Kulturprojekt des bürgerlichen Zeitalters, der Emanzipation des Ichs; das idealisierte Menschenbild des Humanismus beantwortete Grillparzer mit Psychologie und übler Laune.

Die Befreiung des Ichs bedeutet für ihn nur die Befreiung der Ichsucht, die Befreiung des Menschen setzt nur das Tier im Menschen frei, die Demokratie befreit den Volkswillen, der noch unmenschlicher ist als der Herrscherwille. Freilich – so etwa die Aussage seines Stücks »Libussa« – sind Untertanen Lämmern vergleichbar, aber besser ist es, Lämmer zu bleiben als Wölfe zu werden, Menschen werden die Menschen ja doch nie.

Dieses antihumanistische Menschenbild prägt wichtige Teile der österreichischen Literatur und wird nach dem Zweiten Weltkrieg seine schärfste Form erreichen. (1958, Oswald Wiener, der radikale Kulturkritiker der Wiener Gruppe, wird den Menschen als »einen preisgegebenen, nervös aktivierten und miserabel ausgestatteten (sprache, logik, denkkraft, sinnesorgane, werkzeug) schleimklumpen, geschüttelt von lebensangst und von todesfurcht versteinert« definieren.)

Für Franz Grillparzer, schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, war die Aufklärung ein illusionäres Unternehmen, die humanistisch gefeierte Denkfähigkeit des Menschen enthält/entbindet nicht den Fortschritt des Menschengeschlechts, sondern seine Unmenschlichkeit: Denken ist eine Funktion des Wollens, Wollen ist eine Funktion des Müssens, und all das steht im Dienst des Eigennutzes, zum Schaden des Gemeinnutzes; also ist es besser, nicht zu denken. (1995, in Gustav Ernsts Faust-Stück, hält der Aufklärer Wagner den Kopf für das einzige Mittel gegen Gewalt; Faust: »Er ist die Gewalt, du Trottel.«) Grillparzer war Determinist und entschiedener Kulturpessimist, wenn auch in klassizistischen Formen.

Gründlicher Humanitäts- und Fortschrittsskeptiker war auch Johann **Nestroy** (1801–1862) und mit ihm die stadtumfassende Wiener Volkskomödie des 19. Jahrhunderts. Grillparzer und Nestroy werden bei uns gern als Propheten der Gegenwart gehandelt, insofern ihr Kulturpessimismus von der politischen Geschichte des 20. Jahrhunderts mehr als bestätigt wurde. – Nestroy führt seine Figuren meistens als Marionetten ihrer Gesellschaft oder als Marionetten ihrer Anlagen vor. An den freien Willen glaubt er so wenig wie Grillparzer. »Ich glaub von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich hab mich noch selten getäuscht«, sagt eine Hauptfigur in Nestroys Lustspiel »Die beiden Nachtwandler«. In Nestroys Stücken (es sind über 80) sind die Menschen – fast ausnahmslos – herzlich schlecht und sozial einander ausgeliefert, also bester Komödienstoff. Es herrscht unbarmherzige Immanenz: Gott spielt auf der Bühne keine Rolle

beziehungsweise durfte von der Obrigkeit aus gar keine spielen (Verbot religiöser Thematik); Ferdinand Raimunds gute Geister sind von der Bühne vertrieben; die Wiener Volkskomödie war eine strikte Entheroisierungs- und Entidealisierungsanstalt, Helden und Ideale wurden gnadenlos auf den hinterhältig banalen Boden der Wiener Vorstadttheater herabgeholt; ihr Pathos gehörte zum Belustigungsprogramm, klassische Sprache bei Nestroy verlacht zugleich das, was sie sagt. Schon mit seinen frühen Stücken hatte sich Nestroy als höhrender Antiklassiker und Antiromantiker in die Literatur eingeschrieben.

Österreichs 19. Jahrhundert: Bereits zu Lebzeiten Goethes gibt es eine ziemlich dominante Tendenz, das schöne Menschenbild des Humanismus als bloßes Wunschbild, als Rechnung ohne Psychologie und Realistik zu verwerfen. Die Humankatastrophen des 20. Jahrhunderts, die modernen Naturwissenschaften, Sigmund Freud, die Philosophie der Gegenwart (vor allem die französische, Michel Foucault) haben dann dem humanistischen Menschenbild weiteren Boden entzogen. »Posthumanismus«: Die abendländische Kultur habe dem Menschen ein konsistentes Ich, die Autonomie der Vernunft, die Freiheit des Handelns zugesagt, aber seine biologischen und psychologischen Abhängigkeiten verschwiegen, seine Irrationalität und Inhumanität. Humanismus entwirft den Menschen, statt ihn wahrzunehmen. Veränderungen im Menschenbild verändern die Kultur: Wenn der Mensch hässlich wird, wird die Welt hässlich, Natur verliert Schönheit und Tröstlichkeit, wird verdächtig oder bedrohlich, Liebe ist nicht mehr Glück, sondern biologische Mechanik ... Das alles lässt sich, mitsamt seiner kulturgeschichtlichen Logik, mühelos für weite Teile der modernen Literatur nachweisen.

2 Denkmalschändung (»Faust«)

Am besten ist die österreichische Unlust am Humanismus und seiner Frohbotschaft vom Menschen an der Behandlung von Goethes »Faust« vorzuführen. Wenn Faust unter die Österreicher gerät, dann ergeht es ihm verlässlich schlecht: Er wird verdächtig, entmündigt, verlacht, entsorgt. Ich beziehe mich auf die auffällig vielen »Faust«-Bearbeitungen in der österreichischen Literatur nach 1945.

In Goethes Faust hat die deutsche Literatur ihren klassischen Sinnsucher, Sinnfinder und Sinnvollstrecker. Er ist ein Denkmal des schließlich doch geglückten, schließlich doch glücklichen Menschen. Gott hat den Menschen gültig definiert, seiner Existenz Sinn, Ziel und Geborgenheit verschafft. Wir sind im bürgerlichen Zeitalter. Der Mensch ist ein optimistischer Entwurf, Faust der Held des bürgerlichen Erfolgsmodells.

Keine einzige österreichische Faust-Bearbeitung teilt diesen Optimismus bei der Betrachtung des Menschen.

a

Auch hier zunächst ein kurzer Rückblick ins 19. Jahrhundert, zur Bestätigung einer gewissen Haltungskontinuität:

Franz **Grillparzer** hatte einer Tagebuch-Eintragung aus dem Jahr 1822 zufolge ein »Faust«-Projekt erwogen, 1814 sogar eine kleine Szene hingeworfen. Er wollte Goethes Faust-Ideologie neutralisieren durch Biedermeier: »Ich erinnere mich noch von meinem damaligen Gedankengang nur so viel, daß ich nach Gretchens entsetzlicher Katastrophe Fausten in sich zurückkehren und nun finden lassen wollte (...): in Selbstbegrenzung und Seelenfrieden. (...) Er senkt sich nun mit Liebe ein in all die kleinen Verhältnisse des menschlichen Lebens, fängt an zu schmecken, was sie Süßes enthalten für den, der sich ihnen ganz hinzugeben vermag.« Grillparzer kannte damals Goethes »Faust II« noch nicht, weil er noch nicht geschrieben war. Er wusste daher auch nicht, dass Goethe seinen Faust in die Gegenrichtung schickte. Aber natürlich funktionierte das Biedermeier auch in Grillparzers Plan nicht. Der Genuss der kleinen, süßen Verhältnisse ist Faust durch sein Vorleben vergiftet, sodass er aus Verzweiflung den Teufel noch vor der Zeit den Vertrag exekutieren lässt.

Goethes Doktor Faust hat einen Osterspaziergang lang seine verzweifelte Existenz ausgelüftet. Heimgekehrt in die Studierstube, sitzt er wieder fest in seinem Sinnbedürfnis, übt seinen Erkenntniszwang an der Bibel, Johannes-Evangelium, Genesis: »Im Anfang war das Wort.« Diese Heiligsprechung des Wortes korrigiert Faust in einem mehrstufigen Gedankengang zu Goethes Tat-Philosophie: »Im Anfang war die Tat.« Mit der Sozialtat des Landgewinns endet dann auch das Leben des Hundertjährigen; die Tat kostete zwar ein paar Menschenleben, aber nicht das Einverständnis von Gott und Goethe.

Tat ist Untat, meint Grillparzer. Die Tat-Philosophie des deutschen Faust macht immerhin den blindesten Teil des Entscheidungsprozesses zur Natur und Aufgabe des Menschen. Grillparzers Rudolf II. (»Ein Bruderzwist in Habsburg«, 1848) ist gewiss der markanteste Anti-Faust in der deutschsprachigen Literatur; er hat als Kaiser aufgehört zu handeln, denn er weiß, wie unendlich schwer das Handeln ist »als eine Wirklichkeit / Die stimmen soll zum Kreis der Wirklichkeiten«. Herrschen durch Nichthandeln: Dieses politische Paradoxon hat übrigens Robert Musil auch der Habsburger Monarchie nachgesagt. Die Entschlossenheit der Regierenden sei meistens »Gewissenlosigkeit, Hochmut und Leichtsinns«, lässt Grillparzer seinen Kaiser Rudolf sagen, »indes der gute Mann auf hoher Stelle / Erzittert vor den Folgen seiner Tat«. Natürlich entwickelt Tatenlosigkeit eine eigene Menschlichkeit (der Betrachtung, des Verständnisses, der Toleranz), aber ebenso

natürlich kann sie Unmenschlichkeit nicht verhindern: Rudolf II scheitert und muss die Welt den Tatmenschen überlassen, zur Verwüstung.

Eine ähnliche Lektion muss auch Rustan in Grillparzers »Der Traum ein Leben« lernen: Er träumt sich hoch zum großen Tatmenschen bis zur unausweichlichen Untat und ist dann heilfroh, aufwachen und die kleinen, süßen Verhältnisse genießen zu dürfen. Biedermeier-Schutzideologie eines depressiven Autors, der zu viel wusste vom Menschen, um ihn handeln lassen zu wollen.

b

Unmittelbar nach Goethes Tod und gegen Goethes »Faust« begann Nikolaus **Lenau** 1833 sein lyrisch-episches »Faust«-Projekt. Sein Personal hat im Großen und Ganzen noch Goethe-Statue: Faust der manisch-depressive deutsche Sinnsucher, Mephisto der zynische Materialist und Lebensverneiner, Wagner der optimistische Aufklärungsdummkopf. Aber es fehlt Gott; und es fehlt Gretchen. Die Gretchentragödie ist ersetzbar: Faust ruiniert andere Frauen. Aber das Fehlen Gottes steuert das Stück nun gegen Goethe. Mit Gott fehlt die Teleologie des Daseins, die Bestimmung des Menschen und seine Erlösbarkeit für den Fall, dass er seiner Bestimmung nachkommt. Die Definition des Menschen bleibt dem Teufel überlassen (»Liebend zeugen, hassend morden, / ist Menschenherzens Süd und Norden«). Fausts Sinnsuche bleibt erfolglos, der Teufel bekommt vertragsgemäß Fausts Seele, die ihm Goethes Gott gegen den Vertrag vorenthalten hat. »Dein Schöpfer ist dein Feind«, sagt Mephisto, und »Natur lebt nur für sich, verschlossen«. Kein Gott, der widerspricht.

Lenaus Faust hat für die Undeutbarkeit der Existenz, für die Unerreichbarkeit von Wahrheit schließlich eine österreichische Barock-Lösung: Entwirklichung; alles sei nur Traum bzw. wesenloser Schein. Seine letzten Worte vor dem Selbstmord: »Ich bin ein Traum mit Lust und Schuld und Schmerz, / Und träume mir das Messer in das Herz«. Menschenträume, Menschenhoffnung auf das, »was die Welt im Innersten zusammenhält«, sind tragischer Irrtum.

c

»Faust« in der österreichischen Gegenwartsliteratur: Gott hat die Definitionsmacht über den Menschen verloren, kommt dann auf der Bühne nicht einmal mehr als Verlierer vor. Einen metaphysischen Sinn gibt es nicht, Sinnsuche ist vergeblich, dann unverständlich oder lächerlich; Faust wird seiner Sinnkompetenz wie seiner Tatpotenz völlig beraubt; die Figur des Sinnsuchers zerfällt: er weiß nicht, wozu er da ist, er verschwindet in den Kulissen oder wird auf der Bühne einfach stehen gelassen. Genussvoll bringen idealismusfressende Österreicher Faust um seine klassische Subjektfähigkeit: über ein Objekt bestimmen zu können. Mit affektivem Kopfschüt-

teln reagieren sie auf die Legende vom freien Willen und auf die Anmaßung, sich Sinn stiftend (ideologisch) und Sinn verwirklichend (politisch) die Welt untertan machen zu können. Was Oswald Wiener in seiner »verbesserung von mitteleuropa« 1958 gegen den Typus des Erdenbewohners sagt, der seine Identität vermittels eines Lebenssinns fixiert und diesen durch Leistung verwirklicht (»knirps« nennt ihn Wiener), das lässt sich im Sinne des österreichischen Antihumanismus auch auf den Riesen Faust übertragen: »da hat er (der knirps) dann seine basis, da steht er, da hat er geleistet, da wollen wir ihm aber doch diesen für ihn bestimmten tritt in den arsch geben, denselben, der seit unserer geburt als möglichkeit in unserem bein mit uns die ganze zeit her grossgeworden ist.«

Die literarische Auseinandersetzung mit Goethes »Faust« nach 1945 ergibt eine radikale, sehr oft aggressive Verabschiedung des bürgerlichen Humanismus. Die österreichische Skepsis gegenüber Sinnsystemen und Heilsbotschaften, gegenüber der Produktion und Anwendung von Ideologien potenziert sich nach dem ungeheuren Ideologie-Verschleiß im 20. Jahrhundert und seinen mörderischen Folgen.

d

Zunächst ein Beispiel, das zwar nicht einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit Goethes »Faust« entstammt, aber zielgenau und radikal seine geistesgeschichtlichen Grundlagen verwüstet: Ernst Jandls Gedicht »fortschreitende räude«.

Wir sitzen wieder bei Goethe, in Fausts Studierstube, die Bibel ist aufgeschlagen, »Im Anfang war das Wort«, Faust hält diese Übersetzung des griechischen »Logos« für unzutreffend; das Wort beruhe auf dem »Sinn« und der »Sinn« auf der »Kraft«. Schließlich übersetzt Faust: »Im Anfang war die Tat.« Der Satz wird zur Philosophie des ganzen Stücks.

Auch Ernst **Jandl** nimmt sich – 1957 – den Beginn des Johannes-Evangeliums vor: »Im Anfang war das Wort. Und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort (...) Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt.«

Jandl verweigert jede Diskussion mit Faust und Goethe über die Richtigkeit der Sätze, er zerstört vielmehr die Sätze, indem er sie an ihrer Oberfläche, ihrem Lautkörper, erkranken lässt an »fortschreitender räude«, Räude ist eine hässliche Hautkrankheit.

fortschreitende räude

him hanfang war das wort hund das wort war bei
gott hund gott war das wort hund das wort hist fleisch
geworden hund hat hunter huns gewohnt

him hanflang war das wort hund das wort war blei
flott hund flott war das wort hund das wort hist fleisch
gewlorden hund hat hunter huns gewlohnt

schim schanflang war das wort schund das wort war blei
flott schund flott war das wort schund das wort schist
fleisch gewlorden schund schat schunter schuns gewlohnt

schim schanschlang schar das wort schlund schasch wort
schar schlei schlott schund flott war das wort schund
schasch fort schist schleisch schleschlorden schund
schat schlunter schluns scheschlohnt

s ----- c ----- h
s ----- c ----- h
schllls ----- c ----- h
flottsch

Jandl widerspricht dem Bibelwort nicht inhaltlich, sondern macht es phonetisch kaputt. Strophenweise verdrängen eingeschleuste Konsonanten nicht nur den Wohlklang des Textes, sondern auch seinen Sinn, bis nur noch ein Zischlaut bleibt, der nichts Menschliches mehr enthält oder mitteilt, geschweige denn die Frohbotschaft der Bibel. Konsonanten schützen vor Frohbotschaften und Wohlklang. Konsonanten sind Anti-Humanisten. Jandl spielt nicht mit im großen Schach der Argumente und Ideologien, sondern er wirft die Figuren um; ist nicht Mitspieler, sondern Spielverderber.

Warum? Sprache ist der wichtigste Produzent und Transporteur von Kultur. Sprachkritik ist Kulturkritik, Sprachzerstörung ist Kulturzerstörung. Für Kulturkritik und Kulturzerstörung gab es nach den Humankatastrophen von Weltkrieg und Holocaust jeden Anlass. Die Frage musste erlaubt sein beziehungsweise wurde gestellt, wie glaubhaft eine Kultur ist, deren schöne Worte und Werte, deren gesammelte humane Schlagkraft von der griechischen Demokratie über die Liebesbotschaft des Christentums, die Französische Revolution bis zum Sozialismus nicht ausgereicht hatte, um Hitler zu verhindern. Der bürgerliche Humanismus mit seinem idealisierten Menschenbild und seiner Ästhetik des Wohlklangs stand infrage. Wer, wie Jandl, eben die Erfahrungen mit den mörderischen Ideologien des 20. Jahrhunderts hinter sich gebracht hat, der hat alle Lust und Fähigkeit verloren, mit Faust erneut nach einer Wahrheit zu suchen, die, wie alle Wahrheiten, systematisiert und politisiert, die nächsten Toten verspricht. Noch einmal Robert Musil, schon am Beginn des Jahrhunderts formulierte er in seinem »Mann ohne Eigenschaften«: »Philosophen sind Gewalttäter,

die keine Armee zur Verfügung haben und deshalb die Welt in der Weise unterwerfen, daß sie sie in ein System sperren.«

Jandls Gedicht ist eine radikale Äußerung jenes aggressiven Zweifels an unserer Sinn-Kultur, der bis heute eine wichtige Grundlage unserer Literatur ist, Gruß von Elfriede Jelinek; aber auch von Thomas Bernhard: »Aufklärung ist Unsinn«, heißt es in seinem Stück »Einfach kompliziert«, und Bernhards Wahrheitskepsis (mit existenzieller Note): »Und ist es nicht wahr, so tut es doch weh« (»Frost«).

e

Acht »Faust«-Coverdramen entstanden in Österreich in den letzten 50 Jahren, durchaus nicht ein Phänomen am Rande unseres Literaturgeschehens, sondern unter Beteiligung der Prominenz (Peter Turrini, Wolfgang Bauer, Werner Schwab, Robert Menasse, Franzobel, Elfriede Jelinek u. a.). Ausgewählte Beispiele:

Wolfgang **Bauer** (1941–2005), dessen Naturalistik immer schon Surrealität enthielt, hat 1987 ein Stück vorgelegt mit dem Titel »Herr Faust spielt Roulette«. Ich gebe den verwirrenden Inhalt in starker Vereinfachung wieder:

Faust sitzt im Casino an einem Roulettetisch. Dort sammelt er Material für seine Habilitation über die Wiederkehr der Zahlen. Glück ist herabgefahren auf das Glücksspiel, der Sinn auf die Statistik, Erlösung auf Lösung. Aber nicht einmal das Rechnen funktioniert. Wie auch, wenn plötzlich die Zahl 7 fehlt, nicht nur auf der Roulettescheibe, sondern im Kosmos?! Als Faust ersatzweise auf die 8 setzt, hält die Kugel auf der 7, die eben wieder aufgetaucht ist. »Seit wann gibt es eine Sieben?«, schreit Faust. »Seit wann gibt es Sie?!«, wird er vom Croupier schlagend gegengefragt. »Seit meiner Geburt natürlich!« Da schüttelt sich das Personal vor Lachen.

Die Grundlagen der Wirklichkeit beginnen zu wanken. Die Schwerkraft setzt zeitweise aus: Die Roulettekugel hört nicht auf zu rollen, ein eben zum Fenster hinausgeworfener Mönch kommt unten nicht an. Die Zeit hinkt. Der Ort wird gespenstisch: Casino? Hölle? Oder doch Fausts Studierzimmer? Für eine Weile sieht es danach aus, als Gretl auftaucht, Faust zum Sex auf einen Spieltisch legt und ein Gulasch kocht.

Was macht der Sinnsucher oder auch nur der Statistiker in einer aus aller Ordnung gefallenen Welt? Wenn die Koordinaten der Wirklichkeitserfahrung, Raum, Zeit und Kausalität, ihre Gültigkeit verlieren? Die Goethe'sche Suche danach, »was die Welt im Innersten zusammenhält«, plumpst ins Leere, wenn die Welt beziehungsweise unser Entwurf von ihr inzwischen abhanden gekommen ist.

Gretls Gulasch ist offensichtlich aus Menschenfleisch gemacht. Der größte Leckerbissen, der Menschenkopf, liegt auf Fausts Teller, mit Faust-Gesicht

und Faust-Stimme. Faust vergeht der Appetit. Er selbst, sitzt er auf dem Sessel oder liegt er auf dem Teller? Ist er, was er ist, oder ist er, was er isst?

Was macht man als der klassische Ich-Titan der deutschen Literatur mit so bodenlosem Ich? Man ruft Goethe zu Hilfe! Herr Goethe kommt auf die Bühne, kennt Herrn Faust aber nicht, mit der ersehnten Identifizierung kann er nicht dienen. Interessiert ihn auch nicht, er setzt sich zum Spiel an einen Roulettetisch. Da sitzt schon Herr Dostojewski, passionierter Spieler, der ebenfalls Probleme mit seinen Figuren hat. Eben wurde er von den Brüdern Karamasow verprügelt, die sauer darüber waren, dass er mit ihren Seelen Tantiemen gemacht hat und diese nun im Casino verspielt.

Schließlich bleibt keine andere Möglichkeit, als den Autor Wolfgang Bauer selbst auf die Bühne zu holen, den Schuldigen an dieser Theaterkatastrophe. Bauer war gerade bei der Arbeit an dem Stück, das auf der Bühne stattfindet. Man zerrt ihn von der Schreibmaschine weg. Aber wer Herr Faust ist, weiß auch Herr Bauer nicht. Dazu kommt das Problem: das Stück ist noch nicht fertig! Was wird aus Herrn Faust? Aus dem Sinn des ganzen Theaterabends? Wolfgang Bauer zuckt die Achseln, er sitzt schon am Roulettetisch, bei seinen Kollegen Goethe und Dostojewski.

Gott sei Dank ist unter den Zuschauern auch der österreichische Bundeskanzler. Er schlägt vor, einfach den Casino-Betrieb weiterlaufen zu lassen (der österreichische Staat verdient am Glücksspiel), egal von wem das Stück nun ist und was es uns sagen will. Alle sind einverstanden.

Und Faust steht da; ohne seinen abendländischen Kopfschutz aus Realität und Identität, verlassen von all seinen Autoren, mitten in Österreich. In einem absurden Stück wird der ernsthafte Faust hilfloser als ein kleines Kind.

Die Flucht des Autors aus seinem Stück ist eine so reizvolle wie provokante Konsequenz genereller Sinnverweigerung. »Zuviel Chaos hier«, hat Faust schon bald festgestellt, »bei euch ist nichts los, nur Chaos und ein bisserl Gaudi«, keine Wahrheit, keine Erlösung durch Erkenntnis. Das humanistische Skandalon ist dazu möglicherweise ein typisch österreichisches: die Sinnflucht scheint auch noch Spaß zu machen. Mit ein wenig Keckheit und in starker Vereinfachung könnte man resümieren: Faust, ein deutscher Gast mit humanistischer Bildung und Orientierungsbedürfnis, gerät in österreichische Geistesverhältnisse und scheitert dort kläglich an seiner angestammten Kulturbefähigung, sich die Welt mit Wahrheiten wohnlich zu machen.

f

Schon 1971 hatte Peter **Turrini** (1944), eine weitere VIP der österreichischen Theaterliteratur, in ähnlichem Geist einen »Faust III« vorgelegt: Faust darf dann und wann auf die Bühne kommen, seine Englischkenntnisse zeigen, ein steirisches Dorf besuchen, seinen neuen Ford 20 M abholen.

»Faust III« heißt: Es ist längst alles gesagt, wir brauchen keinen Faust mehr, einen Sinn gibt es nicht beziehungsweise wir haben keine Lust zur Suche, die Bühne ist nicht mehr der Ort von Problembehandlung oder gar Problemlösung. An dem, was Faust tut, ist er nicht zu erkennen, und die Erwähnung dessen, was er tut, ist völlig unerheblich. Faust steht für nichts mehr, besonders nicht für Goethes Erfolgsmodell. Nichts wird gesagt, nichts ausgesagt, damit die Opposition zum vielsagenden Goethe möglichst provokant wird. Aussageverweigerung gehört zur Palette der Kulturverweigerungen.

g

Werner **Schwab** (1958–1994), das früh verstorbene Genie der neueren österreichischen Theaterliteratur, gab seinem Coverdrama (1993) den rätselhaften Titel »Faust:: mein Brustkorb: mein Helm«. Auch in diesem Stück muss Faust für seine Goethe-Herkunft büßen; Schwab attackiert seine/ unsere Kulturtradition verzweifelter und wütender als Bauer oder Turrini.

Margarethe, Goethes bedeutungs- und wertegläubigste Figur, verkörpert bei Schwab den kältesten Nihilismus, übertrifft darin sogar Mephisto. Sie ist an Faust sowohl erotisch als auch ideologisch völlig desinteressiert, sie kokettiert mit Mephisto. Gott ist nirgends. Margarethe ist es, die die Heiligtümer unserer Kultur brutal niederredet, den menschlichen Geist, die Sinnhaftigkeit der Welt und unser abendländisches Ich, die stolze Festung unserer Kultur: Der menschliche Geist, ehemals der Erlöser aus der Not der Materie und das Schmuckstück des Humanismus, ist in Margarethes Metapher die »Müllschwade über dem Müll«. Kultur ist in diesem Bild der Gestank der Weltanschauung über dem Schmutz der Welt, Geist stinkt. – Sinn und Bedeutung, jene Kulturleistung, der wir die Welt in Form unseres Weltbildes verdanken, sind nichts als »Sand und Stein und Kot und Nichts«. Der Kopf ist Bauch und produziert nicht Erkenntnis, sondern Scheiße. – Margarethe und Mephisto, an denen Goethes Faust sein Ich erleben, erproben und erkennen konnte, verlassen die Bühne, wann immer sie wollen, ohne sich um Faust noch zu kümmern. Der rennt ihnen nach, kann sie nicht erreichen, kommt grauhaarig zurück auf die Bühne und erweitert die Klage über seine völlige Entmachtung zu einem emphatischen Abgesang auf das große abendländische Ich überhaupt: »Es hat sie nichts mehr einzuholen vermocht, gar nichts, sogar ich nicht als deren Schöpfer, auch ich nicht, gerade ich nicht, am wenigsten ich, ich schon überhaupt gar nicht, nicht ich, ich nicht, nicht ICH, NICHT ich, NICHT ICH.«

Schwabs Stück ist eine explizite Auseinandersetzung mit der klassisch-bürgerlichen Menschen- und Kulturdefinition. Er nimmt sich Goethes »Faust« vor mit der Absicht, »die ganze Scheiße noch einmal an-, fertig- und niederzuerzählen«. Es ist wie die Erfüllung von Oswald Wieners Forderung aus den 1950er Jahren: »Alles muss getan werden, um die Ideale ›Ich, Geist,

Sprache, Sinn« zu zerschlagen.« Der menschliche Geist wird als Zentralorgan der Inhumanität entlarvt; das Ich als Generator, Administrator und Exekutor von Kultur habe seine humane Bestimmung historisch auf niederschmetternde Weise verfehlt.

h

Franzobels »Faust«, genauer: »Faust. Der Wiener Teil. Ein Lustspiel«, von 2012, ist weniger wegen seiner hohen literarischen Qualität zu berücksichtigen, als weil das Stück einen Blick öffnet auf die Tradition des Wiener Volkstheaters im 18. und 19. Jahrhundert. Von dort nämlich bezieht das Stück / die österreichische Literatur einen lebendigen Teil ihres kulturpessimistischen, ideologie-, humanitäts-, moral- und wahrheitsskeptischen Weltbilds. Wir wissen, der Mensch ist unverbesserlich. Das ist auch eine Lachnummer.

Franzobel holt sozusagen nach, was Nestroy versäumt hat: auch Faust, den Sinn-Triumphator, auf dem Heldenfriedhof des Wiener Volkstheaters gutgelaunt zu bestatten. Eine Möglichkeit, Widerstand zu leisten gegen Hochgeisteskultur, ist, auf jedes geistige Niveau zu verzichten. Franzobel, ein schamloser Vulgärnestroy, macht das Faust-Thema völlig geistlos. Es lohnt nicht, den Inhalt des Stücks zu erzählen. Lieber ein paar Beispiele für seine (programmatische?) Niveaulosigkeit: Auf Fausts Existenzfrage, »was die Welt im Innersten zusammenhält«, hat Franzobel als Antwortvorschläge: Leim? Superkleber? Den Sinn, den Faust so dringend sucht, übersetzt Mephisto übrigens mit dem englischen »sin«. – Auch Franzobels Faust stutzt vor der Bibelstelle »Am Anfang war das Wort«: ein Wort und kein Mund dazu?, kein Mund vorher? Und was war das Anfangswort? »Flümm? Plümm? Dulläh?« – Seele? Kennt Faust nicht. Ist es der Hämorrhoidenschmerz beim Stuhlgang? Und der Singular von Seele? Der Saal vielleicht? – (Au, das schmerzt.)

Blöd sein, damit man nicht gescheit sein muss, Gescheitsein ist noch blöder. Und nie, nirgends ist Gescheitsein ein verlässlicher Schutz vor Blödsein. Außerdem ist Gescheitsein nicht so lustig wie Blödsein. Auf dem Boden solch totaler Entgeisterung ist Goethes Faust natürlich völlig chancenlos. Wozu Fragen stellen, wenn es keine Antworten gibt? Wir sind in einem absolut metaphysikfreien Diesseits, ein paar Fleischwesen tummeln sich auf der Bühne, mit lustigen Fleischproblemen. Egal, ob man sich darüber ärgert oder darüber lachen kann, diese grimmige oder unernste, aber immer lustvolle Schlachtung des Bedeutungsernstes und seiner Helden ist ein Teil österreichischen Kulturverhaltens. Ein Franzobel-»Faust« wäre in Deutschland schwer denkbar, die anderen »Fäuste« wahrscheinlich auch. Die Premiere des Stücks hat gefallen; wie im alten Wiener Volkstheater war das Ziel des Stücks nicht die Botschaft, sondern das Publikum.

i

Ein paar »Faust«-Stücke haben sich für ihre Faust-Opposition Reste einer Diskussionsbasis mit Goethe erhalten.

Gustav **Ernst** hat in seinem krassen »Faust« von 1995 vor allem den bürgerlichen Humanismus als Grundlage des Faust-Konzepts wütend attackiert.

Ewald **Palmeshofers** Stück »faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete« von 2009 ist eine melancholische Befundung des heutigen Menschen, der sein Dasein ohne Metaphysik, dafür aber mit der Sehnsucht nach Metaphysik bestreiten muss.

Robert **Menasses** »Dr. Hoechst. Ein Faust-Spiel« von 2012 ist Demonstrations- und Argumentationstheater um die vieldiskutierte These, dass die Figur des Faust die Ideologie des Kapitalismus enthalte.

j

Elfriede **Jelinek**, Nobelpreis für Literatur 2004; sie schreibt schon seit Jahren keine Romane oder Theaterstücke mehr im herkömmlichen Sinn, auch wenn sie auf den Bühnen ständig und erfolgreich präsent ist. Sie entlässt einen unversiegbaren Redestrom, schreibt »Textflächen«, mit denen die Regisseure auf der Bühne machen können, was sie wollen; ein in sich kreisendes Gemurmel, ein intensives, höhnisches Gemurmel über den Schlachtfeldern des *homo sapiens*. Jelinek hat sehr gute Regisseure.

Im gegenständlichen Fall, der Textfläche »Faust-In and out«, hat Jelinek Goethes »Urfaust«, Martin Heideggers philosophische Schriften und die Zeitungsberichte über die schauerlichen Verbrechen von Wolfgang Prikopil und Josef Fritzl vor sich. Prikopil hat Natascha Kampusch als 10-jähriges Mädchen entführt und in seinem Haus über acht Jahre eingekerkert. Fritzl hat seine Tochter Elisabeth 24 Jahre lang eingekerkert, sie laufend vergewaltigt, ihr sieben Kinder gemacht, eines davon starb behindert, er hat es im Heizofen verbrannt.

Jelinek hasst ihr Leben lang / ihr Schreiben lang Patriarchat und Kapitalismus – beider Opfer sei die Frau –, und sie hasst jenen bürgerlichen Humanismus, der Patriarchat und Kapitalismus ideologisch wie ästhetisch schützt. In Goethes »Faust« macht sie das alles ausfindig: Patriarchat, Kapitalismus und drüber den schützenden Humanismus. Die Figur des Faust ist für Jelinek ferne Vorlage und Ablage für den Mann als Vergewaltiger oder als Unternehmer; Gretchen für die im Kerker vergewaltigte oder von ihrer Firma entlassene Frau. Die Frau als Opfer von Wirtschaft und Mutterschaft ist eine durchgehende (An-)Klage in Jelineks Werk.

Jelinek ist im Grunde eine tragische Dichterexistenz: eine Zwangsrednerin, die aber zugleich von der Vergeblichkeit allen Redens sowie von der prinzipiellen Unverlässlichkeit der Sprache weiß und das Gesagte daher immer wieder aufhebt. Nicht nur was sie von Goethe oder Heidegger

übernimmt, sondern auch was sie selbst sagt, unterwirft sie anschließend häufig einem »Bla bla bla«, einem »Rhabarber Rhabarber Rhabarber«, »Balla balla« oder »Bäh bäh«. Konkrete Wut diktiert, allgemeine Lächerlichkeit annulliert.

Im Übrigen hat Jelineks Goethe-Opposition dieselben geistigen Grundlagen wie die der anderen österreichischen Faust-Misshandler: eine tiefe Sinn-Skepsis (»So, das Erklären geht also alles nicht, das Deuten geht nicht, das Bedeuten schon gar nicht«), eine Sinn-Skepsis, die wie bei den anderen zu ständigem Banalisierungsreden führt (»Was einmal Wonne war, wird Schmerz, was einmal Wolle war, wird Kunstfaser«); ein strikter Determinismus (»Der Mensch ein Subjekt? Ich lach mich krank!«), der den freien Willen verhöhnt; den »freien Willi« nennt die machtlose Frau den freien Willen des mächtigen Mannes, »das ist sein freier Willi, sein frei in der Hose baumelnder Willi«. Und in österreichhäufiger Verachtung von Argument und Beweis: »Heiraten Sie Ihren Lehrer, wenn Sie das nicht glauben!«

3 Literarischer Fundamentalismus (Wiener Gruppe)

Die Wiener Gruppe bestand etwa zehn Jahre lang, von 1954 bis 1964; eine lose Formation von fünf widerständigen, innovativen Autoren (H. C. **Artmann**, 1921–2000, Konrad **Bayer**, 1932–1964, Gerhard **Rühm**, 1930, Oswald **Wiener**, 1935, Friedrich **Achleitner**, 1930). Ihre radikale Avantgarde lief auf eine möglichst restlose Demontage des traditionellen Kulturbegriffs hinaus. Die Wiener Gruppe zerstörte alle »bürgerlichen« Kunstgewissheiten: dass Kunst Schönheit, dass Kunst Sinn, dass Kunst einen Autor haben muss; dass Aussagen wahr, dass Verhalten gut sein soll; Kulturverweigerung bis zur Ichverweigerung.

Die historisch-gesellschaftlichen Voraussetzungen sind bekannt, Kulturverweigerung ist immer auch Verweigerung der Gesellschaft, für die diese Kultur steht. Unsere Kultur hatte ja inzwischen Adolf Hitler großgezogen (und durchaus nicht als Findling fremder Abstammung) und sich damit in einem Maße infrage gestellt, das alles Misstrauen gegen ihre Werte, Gescheitheiten und Schönheiten, ja gegen die Selbstgewissheit des abendländischen Ichs überhaupt rechtfertigte. Die Wiener Gruppe lebte dieses Misstrauen exzessiv aus.

Zur Illustration vorweg ein kleines Beispiel: Man lud zu einem »Kultur-event« ins Wiener Stadtzentrum: auf einem Tischchen eine Schreibmaschine, eingespannt ein Blatt Papier; mit einer Geißel (Bleikügelchen an ihren Enden) schlug man auf die Tasten der Schreibmaschine ein; auf dem eingespannten Papier erschienen Buchstaben und Zeichen; man zog das Papier aus der Maschine und versteigerte es an die Umstehenden als neue Literatur.

In Wien wird bei Kulturereignissen gern Kaffee und Kuchen gereicht; das taten auch die Autoren; man hatte dafür winzige Tassen und Tellerchen eines Puppengeschirrs mitgebracht: pro Tasse ein Tropfen Kaffee, pro Teller ein Brösel Kuchen. (So war's jedenfalls geplant.)

Das ist Provokation und macht Spaß (österreichische Kulturzerstörung verzichtet selten auf Spaß). Hinter dem Spaß: die aus der Schreibmaschine gepeitschte »Literatur« brüskiert jedes traditionelle Literaturverständnis. Sie ist nicht schön, hat keinen Sinn, hat keinen Autor; sie ist nicht wahr und nicht gut. Noch einmal Oswald Wieners brutale Kulturkritik: »Alles muss getan werden, um die Ideale *Ich, Geist, Sprache, Sinn* zu zerschlagen.« Ich, Geist, Sprache, Sinn: also alles, was Kultur macht oder ist.

a Mensch

Der Mensch ein »schleimklumpen« (Wiener). Wiener tritt ironisch zu seiner Rettung an, entwirft einen sogenannten »bio-adapter«, eine kybernetische Glücksmaschine, die den Menschen langsam entkörperlicht (»amputationen, organverpflanzungen«, ...), nachdem sie seine Glücksempfindungen abgetastet und dann für das inzwischen körperlose Bewusstsein künstlich produziert hat (eigene Servomodule für Sex oder Gewalt ...). Technik befriedigt die Bedürfnisse des Menschen besser als die zur Verfügung stehende Welt (Wiener und Bayer wollten »selbst eine maschine sein, die sich selber in neue dimensionen weiterbaut«). Welt und Mensch sind misslungen, korrigierbar nur durch »trockenlegung des kosmos« und »liquidation des homo sapiens«. Die Vernichtung des humanistischen Menschenbildes wird von Wiener anhand der Vernichtung des Menschen besorgt: Das beste Mittel gegen Kopfläuse ist die Enthauptung. Für die alte Liebe zum Menschen ist in der Wiener Gruppe kein Platz. Ihre erschreckende Unmenschlichkeit ist vor allem ein Gegenprogramm zu einer Kultur geheuchelter oder gescheiterter Menschlichkeit.

Konrad Bayer hat ein Theaterstück »idiot« geschrieben: Der Idiot A geht auf der Straße auf und ab, »verdammte«, sagt er. B kommt vorbei: »halts mau!« C tritt auf und versetzt A ansatz- und anlasslos einen Fußtritt. D kommt Hand in Hand mit einem Mädchen, ein Liebespaar. Ein Kinnhaken für A. Das Mädchen tritt dem Gestürzten noch in die Niere. Dann nimmt sie eine Stange vom Boden und schlägt sie ihrem Begleiter (also D) über den Schädel. E sieht das Mädchen, verdreht ihr den Arm, reißt ihn aus, haut ihr damit auf den Kopf. Und so weiter und so fort, das Geschehen steigert sich noch gewaltig.

Wiener hat ein Stück »purim« verfasst, dessen ausschließliches Ziel es ist, das Publikum methodisch zu verprügeln. »kulturelle ereignisse hohen rangs haben die anfertigung dieses stücks dringlich gemacht«, betont Wiener sarkastisch. Hochkultur (die sich traditionsgemäß dem Humanismus