

Elfriede Jelineks intertextuelle Bezüge zum Werk von Paul Celan

Teilaspekt der Habilitation „Das satirische Zitat“

Mein Habilitationsvorhaben beschäftigt sich mit referentiellen Schreibverfahren in satirischen Texten. Sowohl das Phänomen der Referenz als auch die Kunstform Satire wird im Folgenden präzisierend erörtert. Die literaturwissenschaftlichen Termini „Zitat“ und „Satire“ bedürfen für die Zwecke meines Vorhabens der Erläuterung bzw. müssen sie dafür adaptiert werden. Eine Unternehmung, die sich in so eindringlicher Weise mit dem Beziehungsreichtum von Texten auseinandersetzt, sprengt einen herkömmlichen Zitatbegriff. Es muss also versucht werden, eine andere Nomenklatur zu finden, die Phänomene der Referentialität besser benennt. Zum Begriff der Satire sei kurz vorweggenommen, dass sich die geplante Arbeit mit Texten auseinandersetzen will, die satirische Merkmale aufweisen, d.h. auch solche Texte in die Analyse integriert werden, die nicht kategorisch als Satiren kanonisiert wurden.

Bereits 2014 konnte ich einen Teilaspekt meines Habilitationsvorhabens beim Jelinek-Nachwuchsworkshop „Es ist Sprechen und aus“ präsentieren. Mein Beitrag beschäftigte sich damals mit intertextuellen Bezügen Elfriede Jelineks auf das Werk von Karl Kraus. Ich habe mich darin besonders mit dem Text *Die brennende Hosenhaut* auseinandergesetzt, in dem sich Jelinek ganz direkt auf Kraus und *Die Fackel* bezieht bzw. auch eine Lektüreempfehlung in diese Richtung ausgibt.

Basierend darauf habe ich Gemeinsamkeiten in der Technik referentieller Schreibverfahren zwischen den beiden Autoren konstatiert, aber auch Überschneidungspunkte in Bezug auf ein Pathos des Unerhabenen, das sich für Unterlegene und Ausgebeutete einsetzt als auch eine grundsätzliche Kritik am technischen Fortschritt und der Ausbeutung der Natur durch den Menschen. Natur- und Technikkatastrophen interpretiert der Herausgeber der *Fackel* immer wieder als Zeichen des nahenden Untergangs und der Hybris des Menschen, die sich durch

Entfremdung von der Natur und der Überschätzung des technologischen Fortschritts zusammen mit der Ausbeutung aller Lebewesen und natürlicher Ressourcen ausdrückt. Parallelen zum Werk von Elfriede Jelinek sind evident, wenn man etwa an die literarische Verarbeitung des Seilbahnunglücks in Kaprun in *In den Alpen*¹ denkt.

Außerdem wurde eine Traditionslinie kritischen (jüdischen) Denkens, die zwischen den beiden Autoren verläuft, nachverfolgt. Sprachkritik spielt im Werk beider Autoren eine eminente Rolle. Aus der Sprache schöpfen beide ihre Argumente, wenn etwa Kraus wie Jelinek Redensarten oder verblasste Metaphern aus der Presse dekonstruieren, indem sie diese dem ursprünglichen Zusammenhang entnehmen und in einen neuen Kontext integrieren. Dabei erfahren diese Redensarten auch eine Transformation, sie werden in abgewandelter Form wiedergeben oder auch im Fall von verblassten Metaphern mit einem neuen sinnvollen Inhalt gefüllt.² Aus dieser Analyse beziehen beide Autoren ihre Argumentation, es ist also die Sprache selbst, die im Text über sich nachdenkt.

Im weiteren Verlauf des Workshops wurde durch die konstruktive Kritik der Gruppe und der Mentorinnen für mich klar, dass mein Projekt dieser satirisch sprachkritischen Linie weiter nachgehen sollte, d.h. mein Vorhaben änderte sich in der Hinsicht, dass die Analyse nicht mehr so sehr auf die beiden Autoren fokussiert sein soll, sondern stattdessen versucht werden sollte, einen größeren Zusammenhang innerhalb satirischer Literatur über Jahrhunderte hinweg herauszuarbeiten.

Nun soll das Projekt also referentiellen Schreibverfahren und sprachkritischem Denken in satirischen Texten von Johann Nestroy, über Karl Kraus, Elias Canetti hin zu Elfriede Jelinek und auch gegenwärtiger Satire nachgehen. Im Vordergrund steht das Nachvollziehen einer Traditionslinie und die Analyse einer Praxis oder Technik, die für die Kunstform Satire, so eine erste These, gattungskonstituierend ist. Satirische Texte weisen eine spezifische Zitatverwendung auf, sie verwenden

¹ Elfriede Jelinek, *In den Alpen*. Berlin 2002.

² Ein Beispiel dafür wäre aus *In den Alpen*: „[...] sie haben den Zug der Zeit nicht mehr erwischt, sondern den falschen Zug genommen.“ S. 8. Jelinek spielt hier mit verblassten Metapher, die angesichts der Katastrophe wieder konkret werden, wodurch eine bittere Komik entsteht. Auf der Mikrostruktur des Textes unterstützt das Wortspiel die Argumente in der Kritik am technischen Fortschritt.

bestimmte referentielle Verfahren, um ihre Argumentation durchsetzen zu können. Mein Zugang zu satirischen Texten ist dabei rhetorisch geprägt. Satire wird als engagierte Kunstform bzw. Literaturform aufgefasst, die einen starken appellativen Charakter hat. Satirische Texte wollen in höherem Maße noch als andere literarische Formen den Rezipienten überzeugen oder sogar zu bestimmten Handlungen aufrufen (es werden etwa Wahlempfehlungen oder Aufrufe zum Boykott oder zu Demonstrationen ausgesprochen). Fremde Textsegmente nun, die der Polemiker zeitgenössischem Material entnimmt und in einen neuen Kontext integriert bzw. mit anderen fremden Textsegmenten oder eigenem Kommentar kombiniert, dienen dabei als Mittel der Evidentia. Fasste man sie als rhetorische Figuren der Intertextualität auf, wie Heinrich Plett dies in seiner „Systematischen Rhetorik“³ getan hat, läge ihre Aufgabe, wie auch die anderer rhetorischen Figuren darin, die Argumentation auf der Mikroebene der Stilistik zu unterstützen.

Hier eine kurze Erläuterung zur Satire-Definition: Jelinek wird zwar nicht als Satirikerin deklariert, doch sind die satirischen Elemente in ihren Texten unübersehbar. Dazu gehören etwa die Wortspiele als Ausdruck sprachkritischen Denkens, die Wahrnehmung einer „verkehrten Welt“, die den Anstoß der Polemik gibt, ein hinter dem satirischen Ausbruch erkennbares Ideal und die dokumentarischen Elemente, sprich das Aufgreifen zitathafter Rede und deren Transformation bzw. intertextuelle Schreibverfahren. Ich möchte nicht bis zur Definition der strafenden versus der scherzenden Satire ausholen; es sei nur darauf hingewiesen, dass entgegen der landläufigen Meinung Satire keineswegs notwendigerweise Gelächter hervorbringen muss; Humor ist für die Kunstform Satire nicht obligatorisch.

Das Selbstverständnis des Satirikers Kraus wird etwa durch ein Zitat in der *Fackel* aus Schillers poetologischen Text *Über naive und sentimentalische Dichtung* deutlich: „Die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach, die Bewahrer der Natur. Wo sie dieses nicht mehr sein können, [...] da werden sie als die Zeugen und als Rächer der Natur auftreten.“⁴ Kraus begibt sich selbstverständlich in diese Rolle

³ Heinrich Plett, *Systematische Rhetorik*. Konzepte und Analysen. München 2000.

⁴ Friedrich Schiller zitiert nach Friedrich Pfäfflin, Nachwort: Vom Mitleiden des Satirikers. In: *Karl Kraus – Rosa Luxemburg. Büffelhaut und Kreatur, Die Zerstörung der Natur und das Mitleiden des Satirikers*. Hrsg. v. Friedrich Pfäfflin. Berlin 2009, S. 23.

des Rächers der Natur, die sich auch in Jelineks katastrophenliterarischen Texten wie jenem über das Seilbahnunglück ausmachen lässt.

In Jelineks und Kraus' Texten werden in Massenmedien gedankenlos verwendete Redensarten aufgegriffen, die vom Textsubjekt (Persona), aber auch von anderen Figuren, kommentiert, transformiert und dekonstruiert werden. Beiden dienen Zitate im rhetorischen Sinne als Evidentia, sie sind Beweise für die Konstatierung einer „verkehrten Welt“. Beide AutorInnen, die erstaunlich schnell auf das Zeitgeschehen satirisch reagieren, machen in ihren Texten einen exorbitanten Gebrauch dieser Evidenzmittel in Form von intertextuellen Figuren, die sich nach ihrer Wirkabsicht einteilen lassen. Es findet sich eine Fülle von Bezügen auf einerseits „klassische“ Literatur wie Shakespeare, Goethe, Jean Paul etc. (affirmativ zitierte, fremde Textsegmente) und Zeitungsmaterial (pejorativ verwendete Text- und Bildsegmente). Es soll untersucht werden, wie sich durch die Montage dieser Materialien neue Kontexte ergeben und wie die verschiedenen Textsegmente in einen Dialog miteinander treten, den das Textsubjekt dirigiert.

Ich wähle bewusst Begriffe wie „fremde Textsegmente“ oder „intertextuelle Figuren“, da mir der Terminus Zitat als unzulänglich erscheint, um die verschiedenen Erscheinungsformen fremder Rede zu bezeichnen. Referenzielle Verfahren wie Anspielungen oder die Reflexion und Transformation verblasster Metaphern sprengen einen herkömmlichen Zitatbegriff. Sibylle Benninghoff-Lühl spricht bezeichnenderweise von „Knotenpunkten“ im Text: „Dem Zitat käme die Rolle einer Markierung derjenigen Stelle zu, an welcher sich zwei Texte trafen, an welcher sie eine Verbindung miteinander eingingen. Gewissermaßen an einem Knotenpunkt des Text-Gewebes situiert, würde es zwei Stoffbahnen zusammenziehen.“⁵

Das Phänomen der Intertextualität ist also für die Satire gattungskonstituierend. Satirische Texte referieren in hohem Maße auf andere Texte, entnehmen diesen Material, montieren es in einen neuen Kontext und erzeugen so einen Dialog zwischen Texten, den das satirische Ich leitet und kommentiert. Dieses satirische Ich im Text hat mehrere Funktionen. Zum einen dient es als Identifikationsfläche für den Rezipienten, zum anderen ist es notwendig, durch diese Figur im Text, Ethos

⁵ Sibylle Benninghoff-Lühl, *Figuren des Zitats, Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede*. Stuttgart 1998, S. 16.

aufzubauen. Da die Satire grundsätzlich gegen das rhetoriktheoretische Prinzip des *Aptum* verstößt, oder überspitzt gesagt, durch ihre Aggressivität sozial nicht verträglich ist, muss der satirisch Schreibende, gerade wenn es sich um strafende Satire handelt, im Text unbedingt Ethos aufbauen, sonst entsteht ein Problem mit der Legitimität des polemischen Ausbruchs. Die Persona übernimmt dabei diese Aufgabe, die andere wichtige Funktion besteht darin, die verschiedenen Stimmen im Text zu dirigieren.

Es stellt sich die Frage nach einer Typisierung der in den ausgewählten Texten verwendeten Zitate. Zuerst scheint es notwendig, Zitate gegenüber anderen Formen abzugrenzen. Sibylle Benninghoff-Lühl hat diese Frage in ihrem Band über *Figuren des Zitats* aufgeworfen: „Wie könnte man Typen der Zitation isolieren“; sie stellt Überlegungen an, wie man „Grenzen zwischen dem Zitat und verwandten Genres, wie beispielsweise Motto, Maxime, Plagiat, Parodie, Epigramm, Travestie, Persiflage, Reminiszenz und vielen Textsorten mehr“⁶ ziehen könnte.

Eine Einteilung fremder Textsegmente nach den Textsorten, aus denen sie entnommen sind, also das Aufstellen von Kategorien wie etwa Zeitungszitat oder klassische Allusion scheint problematisch.

Besser scheint es, die montierten, fremden Textsegmente im Falle beider AutorInnen nach ihrer Wirkabsicht zu kategorisieren: es findet sich affirmativ Zitiertes (klassische Literatur wie Shakespeare oder Goethe, das gegen das Zeitgeschehen mobilisiert werden kann) und pejorativ Zitiertes (Zeitungsartikel, Postings oder Fotografien, die im satirischen Kontext der Beweisführung dienen). Durch den satirischen Kommentar werden die dokumentarischen Materialien dekonstruiert. Die Wechselwirkung der montierten Textsegmente miteinander und mit dem Kommentar des Textsubjekts steht im Fokus der Betrachtung.

An dieser Stelle noch einige theoretische Überlegungen zum Phänomen Intertextualität. Benninghoff-Lühl konstatiert eine nicht vorhandene Theorie des Zitats und vermutet, dass bei Intertextualität „Überlagerungen, Ablagerungen, Einlagerungen, Verschachtelungen, Kreuzungen und Übereinanderschaltungen am Werk“⁷ sind. Zitation erscheint dabei als ein Spiel mit Wiederholung und Abweichung:

⁶ Benninghoff-Lühl, *Figuren des Zitats*, S. 19.

⁷ Vgl. Benninghoff-Lühl, *Figuren des Zitats*, S. 18.

„Wiederholung ist ein zeitlicher Prozeß, der sowohl Ähnlichkeit als auch Verschiedenheit voraussetzt.“⁸

Benninghoff-Lühls Theorie orientiert sich im Weiteren an der Rhetorik und am Begriff der Figur: „Hier kommt die Vorstellung der Figur ins Spiel, die nur deswegen Figur sein kann, weil sie auf eine vorausfolgende Figur referiert. Dieses Referieren, dieses Verweisen macht die Zeit als Figur aus.“⁹ Hier treffen sich ihre theoretischen Überlegungen mit denen von Heinrich Plett, der zitathafte Rede unter intertextuelle Figuren innerhalb der Stilmittel kategorisiert. Der Figur-Begriff umfasst demnach die Vorstellung einer Abweichung von einer Norm oder wie es Roland Barthes ausgedrückt hat: „Auf die Rhetorik pochen heißt zwangsläufig, an die Existenz eines Abstandes zwischen zwei Sprachzuständen glauben.“¹⁰

Diese Differenz zwischen rhetorischer Figur und nicht-figürlicher Sprache birgt einige Schwierigkeiten in sich, da durch eine Konstatierung dieses Unterschiedes von einem normalsprachlichen Code ausgegangen wird. Um auf eine Normabweichung hinzuweisen, muss aber zuerst die Frage nach einer Norm geklärt werden, d.h. es muss eine so geartete Norm überhaupt geben. Die Figur wäre, so Benninghoff-Lühl, „ein Konstrukt, das auf eine Vorlage referiert, das nur über die Wiederholung da ist, mit der Vorlage, der Quelle oder dem Original aber nie zur Deckung kommen kann, weil es sie im nachträglichen Verweisen erst generiert.“¹¹

Der Vorstellung eines normalsprachlichen Codes und einer Abweichung von diesem Code in Form des Einsatzes figürlicher Rede gegenüber liegt der Standpunkt, dass jegliche sprachliche Äußerung mit dem Einsatz von Stilmitteln erfolge: „Jede Rede sei figürlich und insofern ein System von Übertragungen, in ein tropologisches System verstrickt, das jeweils neu zu lesen aufgebe.“¹² Auch die Abwesenheit rhetorischer Mittel ist demnach selbst rhetorisch, der Sprecher kann der Rhetorizität seiner Aussagen nicht entkommen und selbst der paradoxe Ausdruck des Schweigens ist ein bekanntes rhetorisches Mittel, wenn auch nicht ein ganz

⁸ Paul de Man, Die Rhetorik der Blindheit: Jacques Derridas Rousseauinterpretation. In: Christoph Menke (Hg.): Paul de Man, S. 191f., zitiert nach Benninghoff-Lühl, *Figuren des Zitats*, S. 24.

⁹ Benninghoff-Lühl, *Figuren des Zitats*, S. 24.

¹⁰ Barthes, Roland, *Die alte Rhetorik*. In: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 7-101, zitiert nach Benninghoff-Lühl: *Figuren des Zitats*, S. 87.

¹¹ Benninghoff-Lühl, *Figuren des Zitats*, S. 28.

¹² Paul de Man, zitiert nach Benninghoff-Lühl, *Figuren des Zitats*, S. 31.

ungefährliches, wie der Fall von Kraus und dem ersten Satz der Dritten *Walpurgisnacht* „Mir fällt zu Hitler nichts ein“ klar zeigt.

Wenn also Zitation ein Spiel von Wiederholung und Abweichung darstellt, muss sich eine Analyse der referenziellen Verfahren natürlich fragen, was wiederholt wird und worin die Abweichung besteht? „Die Figur ist nichts ohne die Wiederholung einer Vorgabe, von der sie abweicht, weil Zeit im Zuge der Wiederholung verstrichen ist und der Raum sich verändert haben wird.“¹³ Es muss also der Kontext der Vorgabe erhellt und der neue Kontext erschlossen werden, der sich aus dem Dialog der einzelnen Teile miteinander ergibt. Wenn ein Zitat vorliegt, dann besteht durch die zeitliche Abfolge immer eine Abweichung vom Original, weil sich der Raum oder Kontext bereits verändert hat. Benninghoff-Lühl stellt sich die Frage:

„Wie genau funktioniert die Übertragung, die hier vorläufig als Transfer, Übersetzung oder Figuration bezeichnet wurde?“ Anstelle des Dialogs des dokumentarischen Materials oder der intertextuellen Figuren setzt sie den Begriff Korrespondenz: „Neben der Überbenennung und der Verweisstruktur funktioniert offenbar die Korrespondenz. Figuren korrespondieren miteinander und gehen selbst als Teile der Korrespondenz hervor. Sie sind befangen in einem System von Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten, von An- und Abstoßung insofern, als ihre Konnotationen, ihre semantischen Felder, ihre Metaphern sehr rasch und rückhaltlos zu wechseln vermögen.“¹⁴

Theoretische Überlegungen zur Intertextualität sind längst nicht mehr auf die Literaturwissenschaft beschränkt und stützen sich auch nicht mehr zwangsläufig auf TheoretikerInnen wie Gerard Genette oder Julia Kristeva. Mittlerweile geraten referenzielle Verfahren wie Zitieren oder Sampeln in der Analyse von bildender oder performativer Kunst zunehmend in den Fokus der Betrachtung; sie sind also keinesfalls auf die verbale Ebene beschränkt. Das Phänomen der Intertextualität ist um das Konzept der Interpiktorialität, also des Dialogs zwischen Bildern, erweitert worden und wurde durch den oben angestellten Vergleich der beiden Fotografien bereits angeschnitten. Die Literaturwissenschaft kann von diesem neuen Schub, den die Intertextualitätsforschung durch Analysen in anderen Medien wie Musik, Tanz und Performance erfahren hat, immens profitieren. Die Fragen der Interpretation sind

¹³ Benninghoff-Lühl, *Figuren des Zitats*, S.32.

¹⁴ Benninghoff-Lühl, *Figuren des Zitats*, S. 32.

dabei ganz ähnlich. Frédéric Döhl und Renate Wöhrer schreiben dazu in der Einleitung zu ihrem Band *Zitieren – Appropriieren – Sampeln*: „In der sehr heterogenen Intertextualitätsforschung liegt der Fokus auf der Erfassung der semantischen Erweiterung des bezüglichen Werkes. Dieser Aspekt prägt auch das Konzept der Interpiktorialität“¹⁵.

Ein interdisziplinärer Zugang, der auch Phänomenen wie dem Medientransfer oder multimedialen Ausdrucksformen Rechnung trägt, wäre nicht nur für Jelineks politische Essays oder etwa für die Bedeutung der Musik in Jelineks Werk interessant, sondern könnte auch gerade für die Interpretation von Jelineks theatralem Werk eine große Rolle spielen.

Im Fokus meines Vorhabens standen bis jetzt die Werke von Elfriede Jelinek und Karl Kraus, die auf ihre Zitatechnik hin untersucht wurden. Der nächste Teilaspekt meiner Arbeit widmet sich nun also jenen Texten Jelineks, in denen Bezüge auf das Werk von Paul Celan festgestellt werden können. Fremde Textsegmente, die Jelinek aus Werken von Celan verwendet, sollen nicht nur aufgespürt und aufgelistet, sondern vor allem auf ihre Funktionalität im Text hin analysiert werden. Relevant für diesen Teilaspekt sind dabei Jelineks Texte *Die Kinder der Toten*, die Bezüge auf Celans berühmtestes Gedicht *Todesfuge* aufweisen und vor allem das Werk *In den Alpen* mit seinen Referenzen auf Celans *Gespräch im Gebirg*.

Es soll untersucht werden, wie die fremden Textsegmente und auch die stilistischen Allusionen dem ursprünglichen Zusammenhang entnommen und in einen neuen Kontext gebettet werden, wodurch sich ein Dialog mit den anderen Stimmen im Text ergibt. *In den Alpen* weist eine Vielzahl von fremden Textsegmenten auf. Es finden sich Ausschnitte aus Zeitungen, welche Aufschluss geben über die Berichterstattung vom Unglück, Ausschnitte aus literarischen Texten (vor allem Celan) und die originalen Funksprüche aus der Seilbahn. Gemäß der oben aufgestellten Kategorisierung nach Wirkabsichten wären die Ausschnitte aus den Medien pejorativ zitiertes Material, die wörtlich wiedergegebenen Segmente aus Celans Text affirmativ zitiertes. Dies gelte auch für die Funksprüche. Die unterschiedlichen Zitatkategorien stehen für argumentative Strategien im Text. Die verschiedenen Kategorien erfüllen verschiedene Funktionen. Fremde Textsegmente aus Zeitungen müssen nicht

¹⁵ Frédéric Döhl u. Renate Wöhrer, (Hg.): *Zitieren – Appropriieren – Sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*. Bielefeld 2014, S. 11.

eigens kommentiert werden, vorherrschend ist hier die Zitatechnik der Selbstentlarvung. Der Einsatz akustischer Masken ist bei Kraus schon hinlänglich beschrieben worden, in Bezug auf das Werk von Elfriede Jelinek noch kaum. Das Zeitungsmaterial soll dem Rezipienten vor Augen führen, in welcher oberflächlicher und tendenziöser Weise die Berichterstattung in den österreichischen Medien stattfindet, die Teil eines Medien/Sport/Wirtschaftskomplexes sind. Durch den Spitzensport und die für dessen Existenz und Funktion unverzichtbare mediale Aufbereitung ist es, nach Jelineks Auffassung, Österreich gelungen, sein Bild, das von der Mittäterschaft im Nationalsozialismus Makel aufweist, aufzupolieren. Dies sei für ein Land, das zum größten Teil vom Fremdenverkehr lebt, essentiell. Je besser das Image, desto mehr Fremde können als zahlende Gäste angelockt werden. Mittellose Ausländer müssten allerdings draußen bleiben.

Jelinek zieht das Unglück von Kaprun noch auf eine weitere Bedeutungsebene. Es scheint als ob die Katastrophe Licht gebracht hätte in einen Zusammenhang, der vorher nicht so klar zutage getreten ist. Schon auf den ersten Seiten wird eine bemerkenswerte Parallele gezogen. Die Figur des Kindes deutet im Stück an, dass das Speicherkraftwerk in Kaprun in den 1930er Jahren von Zwangsarbeitern unter Lebensgefahr errichtet worden ist.¹⁶ Die Autorin konstatiert eine Kontinuität zwischen den Verbrechen der NS-Zeit und der zeitgenössischen technokratischen Ausbeutung von Natur und Mensch in diesem Fall im Alpenraum. Sie zeigt außerdem, dass es in der Geschichte des Alpinismus eine lange Tradition des Ausschlusses von Juden gibt. Schon lange vor der nationalsozialistischen Machtergreifung hat der Alpenverein jüdische Alpinisten ausgegrenzt, erste antisemitische Tendenzen finden sich schon kurz nach den Gründungsjahren des Alpenvereins im 19. Jahrhundert. Nach dem Ersten Weltkrieg war es den einzelnen Sektionen erlaubt, einen Arierparagraphen in ihre Satzungen aufzunehmen und so jüdische Mitbürger gezielt auszuschließen.¹⁷ So wurde die Geschichte des Alpinismus zu einer „arischen“ Geschichte gemacht, jüdische Pioniere des Bergsports wie Paul Preuß gerieten in Vergessenheit.

¹⁶ Elfriede Jelinek, *In den Alpen*, S. 10.

¹⁷ Vgl. Martin Krauss über den jüdischen Bergsteiger Paul Preuß in: *Jüdische Allgemeine* (22. 3. 2012) <http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/12594> (Stand: 11. Nov. 2015) und Erinnerungen an eine Judenvertreibung. In: Bergauf. Das Magazin des Österreichischen Alpenvereins seit 1875 (2011), S. 78-79.

Durch die Kombination von Mediensprache aus Gebrauchstexten, die von Rezipienten oberflächlich und flüchtig konsumiert werden, und poetischer Sprache aus Celans Erzählung ergeben sich außerdem intendierte Stilbrüche. Celans Prosaerzählung entstand 1959 und ist als Text selber Teil eines intertextuellen Netzes. Hintergrund des Textes ist ein vereinbartes Treffen mit Theodor W. Adorno in der Schweiz, das nie stattgefunden hat. Im *Gespräch* sind die beiden Autoren repräsentiert durch die Figuren Jude Groß und Jude Klein. Der Anlass für diese Konfiguration ist das berühmte Verdikt Adornos, das man nach Auschwitz keine Gedichte mehr schreiben könne. Celan, der nur knapp dem Holocaust entkam, tat nach 1945 eben genau dies, er schrieb Gedichte in deutscher Sprache, er lehnte also Adornos Diktum und auch dessen ganze kritische Theorie ab. In Sils-Maria im Engadin sollte ein Treffen der beiden stattfinden. Allein durch die Wahl des Ortes entsteht dabei eine Allusion auf Nietzsches Zarathustra, dessen Entstehung mit dem Engadin verbunden ist. Dies schlägt sich auch auf lexikalischer Ebene in Celans Text nieder, Schlüsselbegriffe aus Nietzsches Text werden von Celan aufgegriffen und finden sich auch in Jelineks Stück wieder.

Ein ganz direkter Bezug erfolgt auf Büchners Erzählung *Lenz*, deren erster Satz („Den 20. Jänner ging Lenz durch Gebirg“) von Celan aufgegriffen wird. Die Figur des Juden, so heißt es im Text, „ging, wie Lenz, durchs Gebirg“¹⁸. Doch diese Allusion verfügt noch über eine andere Ebene, die nicht literarisch, sondern historisch ist. Der 20. Januar 1942 ist das Datum der Wannsee-Konferenz, in der die Vernichtung der europäischen Juden und deren technische Durchführung erörtert und beschlossen wurde. Celan verbindet hier also literarisches Zitatmaterial mit zeithistorischen Ereignissen. Er führt quasi die deutsche Literatur und Sprache ins Treffen gegen den Nationalsozialismus, der eben diese Sprache und Literatur für sich zu vereinnahmen suchte. Celan zeigt aber mit diesem Zitat auch eine gewisse Präformation der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts in der Literatur der Deutschen. Wenn Jelinek nun also Celans Geschichte aufgreift, referiert sie klar auf diese Präformation. Hier ergibt sich eine bemerkenswerte Parallele zum Werk von Karl Kraus, insbesondere zu dessen *Dritter Walpurgisnacht*, in der Zitate und Allusionen aus Goethes *Faust* (vor allem aus dem zweiten Teil) eine tragende Rolle

¹⁸ Paul Celan, *Gespräch im Gebirg*, mit einem Kommentar von Theo Buck, Frankfurt 2002, S. 7, Zeile 15.

spielen. Kraus macht in diesem Text einen exorbitanten Gebrauch von Zitaten aus klassischer Literatur, aus eben jenem Grund: Er will zeigen, dass „das deutscheste Ereignis [...] Zug um Zug im deutschesten Gedicht präformiert“¹⁹ sei. Bei dem Ereignis handelt es sich um die nationalsozialistische Machtergreifung, bei dem Gedicht um Goethes *Faust*. Das Geschehen um die Machtergreifung wird mit Zitaten und Allusionen aus Goethes Text konfrontiert, es scheint dadurch gleichsam in *Faust* präfiguriert. Diese Argumentationsstrategie von Kraus befreit das Werk der deutschen Literatur aus der Umklammerung durch die Nationalsozialisten.

Wie schon bei den Referenzen auf das satirische Oeuvre von Karl Kraus ist auch im Fall von Jelineks Bezügen auf Celan eine Traditionslinie sprachkritischen, jüdischen Denkens wahrnehmbar, die hier zusätzlich noch Österreichs Verstrickung in den Holocaust und den danach geschaffenen Opfermythos kritisch reflektiert. Die meisten Textsegmente, die aus dem Gespräch entnommen sind, werden der Figur des Mannes in den Mund gelegt, der den Namen Celan trägt. Nach seinem ersten Auftritt spricht der Mann, der sich durch seinen Stadtanzug von den anderen Figuren in Sportkleidung unterscheidet, eine Passage aus dem Anfang des *Gesprächs*.²⁰ Zu untersuchen wäre, wie die Rede des Mannes und damit die fremden Textsegmente in den Dialog montiert sind und wie sich dadurch Stilbrüche zu der Figurenrede des Kindes ergeben. Das Kind spricht nicht nur vom sportlichen Ruhm Österreichs, sondern ihm sind auch jene Sätze in den Mund gelegt, die von Ausschluss der Juden aus dem Alpinismus zeugen.

Es sei noch darauf hingewiesen, dass sich nicht nur wortwörtliche Zitate aus dem Gespräch finden lassen, sondern auch Allusionen auf diesen Text, die leitmotivisch in Jelineks Stück wiederkehren. So ist immer wieder von dem unsachgemäßen Holzverbau der Heizung, der ja den Brand und somit die Katastrophe ausgelöst hat, die Rede. Schon zu Beginn spricht der Helfer von einer „Zirbenstube, ach nein, ein(em) Lärchenkästchen“ und referiert damit allusiv auf „Lärche“ und „Zirbelkiefer“²¹

¹⁹ Karl Kraus, *Die Fackel*, Photomechanischer Nachdruck mit einem Personenregister von Franz Ögg, Frankfurt a. M. 1977, Nummer 890-905, S. 81.

²⁰ Jelinek, *In den Alpen*, S. 41f.

²¹ Celan, *Gespräch im Gebirg*, S. 12, Zeile 18.

in Celans Text. Dieses Leitmotiv, dessen Funktion analysiert werden soll, erscheint gegen Ende des Textes wieder.²²

Was hier exemplarisch als Analyse für *In den Alpen* beschrieben wurde, gilt auch für die intertextuellen Verweise in *Die Kinder der Toten*. Auch in diesem Text finden sich Bezüge auf zeitgenössische Medien und auf literarische sowie filmische Werke. Die *Kinder der Toten* sind Jelineks umfassendste Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus und dem österreichischen Opfermythos. In diesem Horrorszenerario, das bezeichnenderweise wieder mit einer Katastrophe, einem Busunglück, beginnt, referiert Jelinek auf Heidegger, auf Hans Leberts *Die Wolfshaut*, einem negativen Heimatroman, auf den Horrorfilm *Carnival of Souls* von Henk Harvey und eben auf Celans *Todesfuge*. Die Segmente, die jenem berühmtesten Gedicht über den Holocaust, mit dem sich Celan Adornos Diktum über Lyrik nach Auschwitz widersetzt hat, entnommen sind, sollen auf ihre Funktionalität in der Argumentationsstrategie des Textes hin untersucht werden. Was wird durch diese Zitate repräsentiert? Wie werden die Bruchstücke aus der *Todesfuge* (es genügt ja aufgrund des hohen Bekanntheitsgrades der *Todesfuge* auf das Gedicht allusiv zu referieren, es muss nicht wortwörtlich zitiert werden) mit den anderen Textteilen montiert und was für ein neuer Zusammenhang ergibt sich daraus? Auffällig ist, dass einzelne Wörter oder Wortverbindungen aus der *Todesfuge* mit Dialektwörtern²³ verbunden sind, wodurch wiederum ein starker Stilbruch entsteht. An dieser Stelle sei auch darauf hingewiesen, welche Anforderungen Intertextualität an den Rezipienten stellt. Die Zitate und Allusionen müssen als solche dechiffriert werden, sonst bleiben sie wirkungslos. Intertextuelle Netze stellen hohe Anforderungen an die Leserschaft, die über einen gewissen Bildungshorizont verfügen muss. Die Wirkung eines stark mit Referentialität arbeitenden Kunstwerkes entfaltet sich erst durch seine Rezeption. So ist Intertextualität auch ein Ausdruck der Wertschätzung der Rolle des Rezipienten.

²² Jelinek, *In den Alpen*, S. 58.

²³ Vgl. Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*, Hamburg 1997, S. 560.

Bibliographische Angaben:

Celan, Paul: *Gespräch im Gebirg*, mit einem Kommentar von Theo Buck. Frankfurt 2002

Kraus, Karl: *Die Fackel*. Photomechanischer Nachdruck mit einem Personenregister von Franz Ögg. Frankfurt a. M. 1977

Jelinek, Elfriede: *Die Kinder der Toten*. Hamburg 1997

Jelinek, Elfriede: *In den Alpen*. Berlin 2002

Benay, Jeanne / Gerald Stieg (Hg.): Österreich (1945-2000). Das Land der Satire. Bern/Wien u.a.: Lang 2002

Benninghoff-Lühl, Sibylle: *Figuren des Zitats, Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede*. Stuttgart 1998

Döhl, Frédéric u. Renate Wöhler, (Hg.): *Zitieren – Appropriieren – Sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*. Bielefeld 2014

Janke, Pia: *Die Nestbeschmutzerin*. Jelinek & Österreich. Salzburg 2002

Pfäfflin, Friedrich (Hg.): *Karl Kraus – Rosa Luxemburg. Büffelhaut und Kreatur, Die Zerstörung der Natur und das Mitleiden des Satirikers*. Berlin 2009

Plett, Heinrich: *Systematische Rhetorik. Konzepte und Analysen*. München 2000