

Mein Vortrag behandelt einen Teilaspekt meines Habilitationsvorhabens. Dieses beschäftigt sich mit einem Phänomen der Intertextualität: dem Zitat in der Satire. Die Begriffe oder literaturwissenschaftlichen Termini „Zitat“ und „Satire“ bedürfen dabei der Erläuterung oder Präzision und ich werde sie im Folgenden noch erörtern. Die beiden AutorInnen, um die es bis jetzt in meiner Untersuchung gehen soll, sind Karl Kraus und Elfriede Jelinek. (Ich denke zur Zeit noch über eine epochen- und medienüberschreitende Erweiterung nach; da die Kunstform Satire nicht an eine bestimmte Kunstform oder gar literarische Gattung gebunden ist, möchte ich meine Analyse auf den amerikanischen Fernsehsatiriker Jon Stewart und seinem Format *The Dailyshow* ausweiten, da ich auch in diesem Fall einen ähnlichen Umgang mit fremden Text- und Bildsegmenten wahrnehmen konnte. Ich überlege zusätzlich Jean Paul hinzu zu nehmen, nicht zuletzt auch deswegen, weil der zwar kanonisierte, aber fast ungelesene Jean Paul ein Vorbild des Satirikers Kraus darstellt und sich in der *Fackel* auch viele Bezüge auf Jean Paul finden. Als eine Vorreiterin von Elfriede Jelinek gilt die wenig bekannte Münchner Autorin Gisela Elsner; in ihren Texten finden sich viele Parallelen zum Werk von Elfriede Jelinek. Ich denke dabei vor allem an ihren Roman *Die Riesenzwerge*, eine Satire auf die deutsche Nachkriegsgesellschaft.)

Dieser Beitrag soll sich jedoch auf Kraus und Jelinek beschränken. Eine erste These bestünde darin, dass zwischen den beiden ausgewählten AutorInnen eine Traditionslinie kritischen (jüdischen) Denkens verläuft, auf die schon vereinzelt hingewiesen wurde.

Meyer-Sickendiek etwa schreibt in seinem Band *Was ist literarischer Sarkasmus?* dazu: „Jelinek steht in der Tradition jener Überblendung von Apokalypse und Satire, wie sie vor allem Kraus [g]eprägt hat“.¹ Das Motiv der Apokalypse spielt im Werk des Satirikers eine tragende Rolle, nicht umsonst lautet der Titel der wichtigsten Kraus-Monografie „Apocalyptic Satirist“². Kraus selbst hat die Tendenz der *Fackel* einmal

¹ Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*. München: Wilhelm Fink 2009, S. 560.

² Timms, Edward: *Apocalyptic Satirist. The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika*. New Haven/London: Yale University Press 2005.

mit „apokalyptisch bis satirisch“³ umschrieben und stellt sich damit wiederum selbst in die Tradition von Johann Nestroy. Das satirische Element des Motivs der Apokalypse besteht in der Wiederholung eines Vorgangs, der im Prinzip das finale Ereignis schlechthin darstellt. 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*⁴ denkt.

Eine weitere Traditionslinie besteht in einer Kategorisierung, die von außen vorgenommen wird; mit einer Titulierung, die beiden AutorInnen von ihrem Heimatland verliehen wurde: der des Nestbeschmutzers oder der Nestbeschmutzerin. Der darin zum Ausdruck gebrachte Vorwurf ist eine Anklage, die häufig gegen die Satire erhoben wird: der Verrat am eigenen Staat oder die Illoyalität gegenüber dem sogenannten eigenen Land, dessen Ruf der satirisch Schreibende angeblich in den Dreck zieht. Fast alle Satiriker haben mit diesem Vorwurf zu kämpfen. Diese Traditionslinie läuft in der österreichischen Literatur von Karl Kraus über Thomas Bernhard zu Elfriede Jelinek. Am 8.10.2004, kurz nachdem Jelinek den Nobelpreis erhalten hat, erscheint im *Standard* der Artikel von Pia Janke mit dem Titel „Reizfigur: Nestbeschmutzerin“, die darauf hinweist, das man in all der Freude über den Nobelpreis nicht vergessen sollte, wie verhasst Jelinek weiten Teilen der Öffentlichkeit Österreichs ist.⁵

Die steirische Ausgabe der *Kronen-Zeitung*, die dieses Ereignis am liebsten ignoriert hätte, titelte ja am 8. 10. 2004 bekanntermaßen „Nobelpreis für Obersteirerin“. Am 10.10. dichtet Wolf Martin in dem Blatt: „Stets sah Elfriede Jelinek / in Österreich den letzten Dreck / Doch jetzt ist dieser stolz auf sie / Verstört sie das nicht irgendwie?“

³ Kraus, Karl: *Die Fackel*, Wien, Heft 1-922 (1899-1936), Photomechanischer Nachdruck, mit einem Personenregister von Franz Ögg. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1977. *Die Fackel* wird im Folgenden mit der Sigle F, der jeweiligen Heftnummer und Seitenzahl angegeben (F 864-867, 65).

⁴ Jelinek, Elfriede: *In den Alpen*. Berlin: Berlin Verlag 2002.

⁵ Vgl. dazu auch Janke, Pia: *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg: Jung und Jung Verlag 2002.

Ich würde nun behaupten, dass Kraus diese Tradition in der österreichischen Literatur mit begründet hat, und möchte man dies mit einem konkreten Ereignis verknüpfen, böte eine Rede dazu Gelegenheit, die die verblasste Metapher des Nestbeschmutzens im Titel aufgreift und in weiterer Folge reflektiert und mit einem neuen Inhalt füllt. Diese Rede mit dem Titel *Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt* hielt Kraus am 9. Dezember 1927 während seiner Vorlesung in Paris, in der außerdem *Die letzte Nacht*, also der Epilog der *Letzten Tage der Menschheit*, auf dem Programm stand. In Frankreich war Kraus vor allem als Autor des Weltkriegsdramas bekannt. Wegen seiner konsequenten Antikriegshaltung und seines Eintretens für den Internationalismus genoss er dort großes Ansehen, in Österreich dagegen brachte ihm die Autorschaft des Weltkriegsdramas neben vielen Anhängern auch eben den Ruf eines Nestbeschmutzers ein. Kraus begründete damit eine literarische Tradition, die von österreichischen Autoren wie Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek fortgesetzt wurde, ja Österreich überhaupt zum „Land der Satire“⁶, wie Gerald Stieg es ausdrückt, machte. Kraus greift in seiner Rede den Vorwurf des Nestbeschmutzens auf, entlarvt dies als gedankenlose Redensart oder Phrase und reflektiert den eigentlichen Inhalt, der damit transportiert wird. Er weist darauf hin, dass es wohl besser sei, das eigene Nest zu beschmutzen als fremde Nester und füllt schließlich mit einer winzigen, aber folgenschweren grammatikalischen Abweichung die Redensart mit einem neuen, sinnvollen Inhalt: Aus dem Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt wird der Vogel, den sein eigenes Nest beschmutzt.⁷ Diese Reflexion oder Dekonstruktion von Redensarten, Phrasen oder Soundbites, die aus der Presse aufgegriffen und in den eigenen Text montiert werden, ist eine weitere große Gemeinsamkeit der beiden AutorInnen; Man könnte dies als eine Traditionslinie sprachkritischen Denkens bezeichnen.

In diese Traditionslinien stellt sich Jelinek auch bewusst, indem sie in ihren Texten auf Kraus' satirische Zeitschrift *Die Fackel* verweist. Ich möchte mich in meinem Habilitationsvorhaben auf die Texte konzentrieren, die Jelinek auf ihrer Homepage zu konkreten Ereignissen in Österreich veröffentlicht hat. Ich denke, dass die Autorin hier von einer Unabhängigkeit profitiert, die durchaus mit der von Kraus und seiner *Fackel* zu vergleichen ist. Kraus konnte mithilfe seines Vaters, der ein wohlhabender

⁶ Benay Jeanne / Stieg, Gerald (Hg.): *Österreich (1945-2000). Das Land der Satire*. Bern/Wien u.a.: Lang 2002.

⁷ F 781-786, 5.

Papierfabrikant war, als junger Mann die *Fackel* lancieren, die – wie auch seine Vorlesungstätigkeit – sich über viele Jahre hindurch selbst finanzierte.

Im Vergleich dazu ist es Elfriede Jelinek möglich, auf ihrer Homepage Texte zu publizieren, ohne auf ökonomische oder verlagspolitische Sachzwänge Rücksicht nehmen zu müssen, ganz wie Kraus sein „Antimedienum“⁸ *Fackel* ohne Annoncen und damit auch ohne ökonomische und politische Einmischung von außen als alleiniger Autor herausgeben konnte. Dies gewährleistet eine unparteiische Position, die für das Ethos des Satirikers unerlässlich ist. Man muss allerdings darauf hinweisen, dass eine solche Position in gewisser Weise auch privilegiert ist.

Ich komme nun zu einem bestimmten Text, in dem Jelinek sich direkt auf Kraus bezieht: Der Text mit dem Titel *Die brennende Hosenhaut* stammt aus dem Jahr 2009 und findet sich auf ihrer Homepage unter der Rubrik *Zu Österreich*⁹. Dieser Text von Jelinek, in dem eine ganze Kette von Bezugssystemen erkennbar ist, gab quasi den Anstoß zu meinem Vergleich.

Darin verarbeitet die Autorin ein Ereignis vom 30.05.2009. Ein Asylbewerber aus Pakistan hatte sich aus Verzweiflung über seine prekäre Situation am Welser Bahnhof selbst angezündet und konnte nur knapp gerettet werden. Im weiteren Textverlauf analysiert die Autorin die mediale Berichterstattung und insbesondere das Phänomen der Postings, die eine außerordentliche Gehässigkeit gegenüber dem Fall an den Tag legen. Jelinek beklagt die mangelnde Empathie und menschenverachtende Gesinnung, die in den anonymen Leserbriefen zum Ausdruck kommt. In diesen Kontext stellt Jelinek einen Text aus der *Fackel*: „In einem grauen Dunst aus einer grauen Vorzeit lese ich den Brief der Rosa Luxemburg an Sophie Liebknecht, in dem sie in verzweifelnem Mitleiden beschreibt, während ihr, wie sie schreibt, die Tränen hinunterrinnen, wenn rumänische Büffel, aus der Heimat an besseres Futter gewöhnt und dem Verhungern nahe, in Breslau gequält und geschunden werden, von brutalen Soldaten, die sie mit ihren Peitschen antreiben.“¹⁰

⁸ Lunzer, Heinz u.a. (Hg.): „Was wir umbringen“. *Die Fackel* von Karl Kraus. Wien: Mandelbaum Verlag 2006, S. 106.

⁹ <http://www.elfriedejelinek.com> (29. 08.2014).

¹⁰ <http://www.elfriedejelinek.com> (29. 08.2014).

Hier bezieht sich die Autorin direkt auf einen Brief, der in der Fackel abgedruckt wurde. Am Ende ihres Essays gibt Jelinek auch mit dem Verweis „Bitte lesen“ die Quelle ihrer Lektüre an.¹¹

Kraus veröffentlichte einen Brief der inhaftierten Rosa Luxemburg (an Sophie Liebnecht)¹², die in ihrem Breslauer Gefängnis Mitleid mit den im Hof gequälten Büffeln ausdrückt. Sie ist Zeuge, wie Soldaten die Lasttiere mit großer Grausamkeit schlagen. Kraus war von diesem Brief, in dem Luxemburg trotz ihrer furchtbaren Lage so wortgewaltig ihr Mitleid mit den gequälten Tieren zeigt, so beeindruckt, dass er diesen in sein Vorlesungsprogramm aufnahm und abdruckte. Kraus schlug auch vor, dass dieser bemerkenswerte Brief in Schullesebücher aufgenommen werden sollte. Als Reaktion darauf erhält Kraus einen anonymen Leserbrief aus Innsbruck, in dem sich die Urheberin, die ausgeforscht werden konnte, über Luxemburgs Empathie lustig macht. Die Rezipienten journalistischer Gebrauchstexte, das zeigt Kraus am Beispiel des zynischen Kommentars in der Zusendung der Innsbrucker Leserbriefschreiberin, sind zu keiner Empathie mehr fähig und kommentieren das Leid anderer mit ausgesprochener Gehässigkeit. Den polemischen und durchaus pathetischen Ausbruch von Kraus gegen das Phänomen „Posting“ und die in diesen Zusendungen zum Ausdruck kommende bestialische Gesinnung bezeichnet Jelinek wiederum in ihrem Essay als die „stärkste bürgerliche Prosa der Nachkriegszeit“ und nennt Kraus den „Gutmenschen einer vergangenen Zeit“¹³. Der Begriff Gutmensch fungiert als Dreh- und Angelpunkt in Jelineks Text; die pejorative, aus den Medien entnommene Bezeichnung für Mitmenschen, die noch zum Mitleid fähig sind, wird von der Autorin analysiert, dekonstruiert und schließlich positiv besetzt, indem sie auf Kraus angewendet wird. Der Begriff stellt eine ironische Verkehrung der Vorstellung von einem guten Menschen dar, wurde ursprünglich vor allem gegen die 68er Generation gebraucht und sollte deren political correctness diffamieren.¹⁴

Die Bezeichnung kann als Medienzitat im Text von Jelinek interpretiert werden, also als fremdes Textsegment, das von der Autorin aufgegriffen, in den eigenen Text montiert und reflektiert wird. Eine Technik, die durchaus typisch für Texte mit

¹¹ <http://www.elfriedejelinek.com> (29. 08.2014). Der Titel verweist auf die von Friedrich Pfäfflin herausgegebenen und mit einem Nachwort versehenen Schrift *Karl Kraus – Rosa Luxemburg, Büffelhaut und Kreatur, Die Zerstörung der Natur und das Mitleiden des Satirikers*: Berlin: Friedenauer Presse 2009.

¹² Brief vor dem 24. Dezember 1917. Vgl. Pfäfflin, Friedrich: *Büffelhaut und Kreatur*, S. 5.

¹³ <http://www.elfriedejelinek.com> (29. 08.2014).

¹⁴ Vgl. dazu Klaus Bittermann (Hg.): *Das Wörterbuch des Gutmenschen. Betroffenheitsjargon und Gesinnungskitsch*. München: Piper 1998.

satirischen Elementen ist. Die Vorgehensweise von Kraus in der *Fackel* in Bezug auf Phrasen, Redensarten oder Tonfälle ist eine ganz ähnliche; als Kraus-Leser ist es nicht schwer sich vorzustellen, welche polemische Eruption der rhetorische Kampfbegriff Gutmensch beim Satiriker Kraus hervorgerufen hätte, der der Analyse euphemistischer Begriffe wie „Schutzhafte“ oder anachronistischer Phrasen wie „Schulter an Schulter kämpfen“ oder „die Fahne hochhalten“ in der *Fackel* einen breiten Raum gegeben hat.

Mein Habilitationsvorhaben will den intertextuellen Schreibverfahren der beiden AutorInnen nachgehen. Der Titel dieses Vorhabens „Das satirische Zitat“ könnte im Fall von Jelinek missverständlich sein, deswegen sei kurz auf den Begriff Satire eingegangen. Ich bin auf den Text *Die brennende Hosenhaut* im Zuge meines Seminars über Pathos aufmerksam geworden, in dem ich versucht habe zu zeigen, wie es Kraus als Satiriker gelingt, ein modernes, legitimes Pathos zu verwenden, sozusagen ein „Pathos des Unerhabenen“¹⁵. Was bedeutet das? Pathos ist streng an das rhetoriktheoretische Prinzip des *Aptum* gebunden und ist aus mehreren Gründen auch zunehmend obsolet geworden. Es gilt rhetoriktheoretisch als nur für sogenannte hohe Gegenstände verwendbar. Wenn nun Pathos, wie es Kraus verwendet, zur Verteidigung Unterprivilegierter, sozial Schwacher oder gar zur Verteidigung von Wesen eingesetzt wird, die nicht durch die Eigenschaft des menschlichen Sprachvermögens in den Adelsstand Krone der Schöpfung gehoben werden, also etwa das stumme Tier, wenn Pathos also für sogenannte niedere Gegenstände unpassender Weise verwendet wird, könnte man von einem „Pathos des Unerhabenen“ sprechen, wie im Falle der Breslauer Büffel oder des pakistanischen Asylbewerbers.

Hier kommen wir 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,

¹⁵ Vgl. dazu Dachzelt, Rainer: *Pathos, Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*. Heidelberg: Winter 2003.

spricht 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 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.“¹⁶ Kraus begibt sich selbstverständlich in diese Rolle des Rächers der Natur, die sich auch in Jelineks katastrophenliterarischen Texten wie jenem über das Seilbahnunglück ausmachen lässt.

Es sollen in meinem Vorhaben ausgewählte essayistische Texte von Karl Kraus und Elfriede Jelinek auf die Zitatechnik hin untersucht werden, da die Parallelen in deren Reaktion auf das jeweilige Zeitgeschehen und dessen polemische Verarbeitung äußerst bemerkenswert sind. In Jelineks und Kraus' Texten werden in Massenmedien gedankenlos verwendete Redensarten aufgegriffen, die vom Textsubjekt (Persona) 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

¹⁶ Friedrich Schiller zitiert nach Pfäfflin, Friedrich: *Nachwort: Vom Mitleiden des Satirikers*. In: *Büffelhaut und Kreatur*, S. 23.

Anspielungen oder die Reflexion und Transformation verblasster Metaphern sprengen einen herkömmlichen Zitatbegriff. Sibylle Benninghoff-Lühl spricht interessanterweise 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.“¹⁷

Hier sei die These vertreten, dass das Phänomen der Intertextualität für die Satire gattungskonstituierend ist. 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.

Die Theorie für eine so geartete Analyse soll die Rhetorik liefern. Die fremden Text- und Bildsegmente können nach Heinrich Plett als rhetorische Figuren der Intertextualität¹⁸ wahrgenommen werden, die – wie alle Stilmittel - die Funktion haben, als Mikroeinheiten im Text die Argumentation zu stützen. Die Persuasion ist das alles bestimmende Konzept der Rhetorik und der Sinn jeder sprachlichen Handlung. Der spezifische Einsatz intertextueller Figuren ist für die engagierte Literaturform Satire gattungskonstituierend. Zitate dienen dem Satiriker als Evidentia, sie sind Beweise für die Konstatierung einer verkehrten Welt. Kraus macht in seinen Texten einen exorbitanten Gebrauch dieser Evidenzmittel in Form von intertextuellen Figuren und hat den Einsatz dokumentarischen Materials für die Kunstform Satire auf die Spitze getrieben. Walter Benjamin hat Kraus aus diesem Grund als ‚größten Techniker des Zitats‘¹⁹ bezeichnet. Im Falle von Kraus soll ein Echolot durch die 37 Jahrgänge der *Fackel* geworfen werden: Ausgewählte klassische Allusionen und Zitate sollen von ihrem ersten Gebrauch an durch die Nummern der Zeitschrift hindurch nachverfolgt werden. Im Fortlauf der *Fackel*, die als ein großer Kontext von über 22.000 Seiten betrachtet wird, werden die zitathaften Textsegmente transformiert, verfremdet und mit Bedeutung aufgeladen.²⁰

¹⁷ Benninghoff-Lühl, Sibylle: *Figuren des Zitats, Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede*. Stuttgart: Metzler 1998, S. 16.

¹⁸ Vgl. dazu Plett, Heinrich: *Systematische Rhetorik. Konzepte und Analysen*. München: Fink 2000.

¹⁹ Walter Benjamin zitiert nach Schulte, Christian: *Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Kraus*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 130.

²⁰ Vgl. dazu Krolop, Kurt: *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus*. Berlin: Akademie Verlag 1987.

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“²¹ 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.

Ein Beispiel dafür liefert Kraus' umfangreicher, ursprünglich für die Fackel gedachter Aufsatz *Dritte Walpurgisnacht*, den er schließlich zurückgezogen hat und der erst posthum 1952 zum ersten Mal erschien. Mit über tausend Zeitungsausschnitten und ca. 200 literarischen Allusionen ist die Dichte an fremden Textsegmenten auch für einen Kraus-Text exorbitant hoch. Die Liste der zitierten Autoren umfasst dabei Namen wie Joseph Goebbels und Johann Wolfgang von Goethe, Liane Haid und Adolf Hitler, Manfred Killinger, Friedrich Nietzsche oder Richard Wagner. Sie umfasst auch alle erdenklichen medialen Formen wie Romane, Dramen, politische Biografien, Fotografien, Zeitungsartikel, Radiosendungen, Interviews. Die fremden Textsegmente nach ihrer Publikationsform einzuteilen, erweist sich als wenig sinnvoll oder aussagekräftig.

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.

²¹ Benninghoff-Lühl: *Figuren des Zitats*, S. 19.

Fotografien spielen sowohl bei Jelinek wie bei Kraus eine tragende Rolle. Im Falle von Kraus, bei dem vor allem auf die Verwendung von akustischen Masken hingewiesen wird, rückt die Bedeutung visueller Zitate erst langsam in den Fokus der Betrachtung. Mitunter erfolgt auch ein Medientransfer, d.h. Bilder werden literarisiert. Hier sei ein Beispiel für eine ähnliche Verwendung von Fotomaterial durch beide AutorInnen gegeben:

DER SIEGER



Nach einer fotogr. Aufnahme

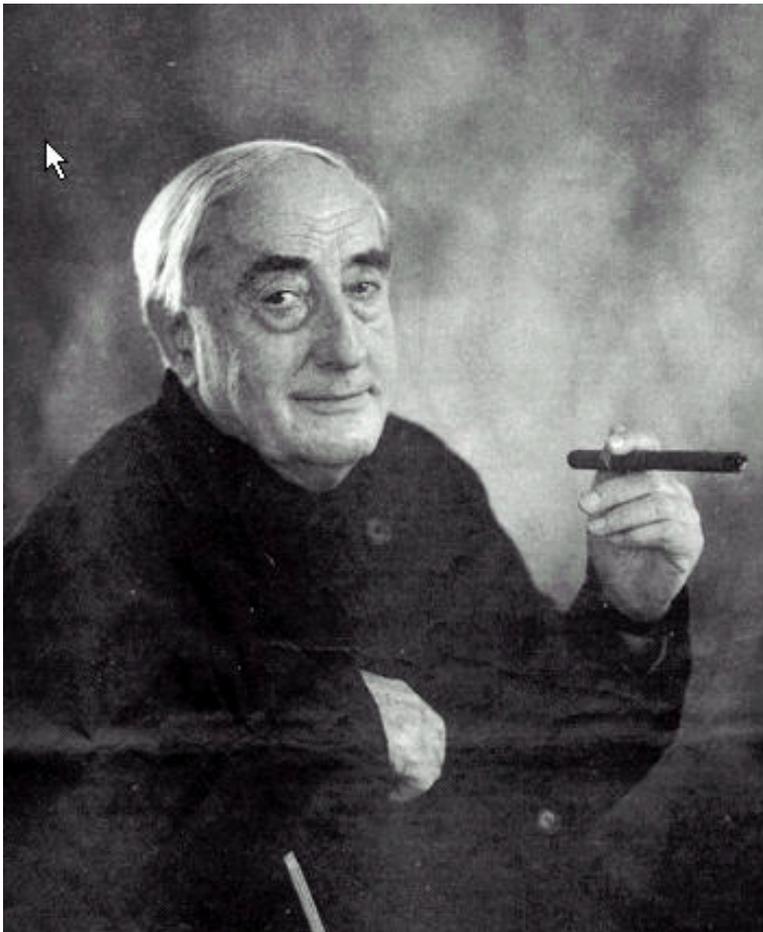
DER HERAUSGEBER DER NEUEN FREIEN PRESSE
20. JUNI 1911

Dies ist eine in der *Fackel*²² abgedruckte, berühmte Fotomontage, die den Herausgeber der *Neuen Freien Presse* Moriz Benedikt vor dem österreichischen Parlament zeigt und darstellen soll, wer in Österreich tatsächlich die Macht innehat. Dieses Foto bildet auch die Vorlage für die Beschreibung der Figur des Herrn der

²² F 326-328 (Illustration).

Hyänen im Epilog zu den *Letzten Tagen der Menschheit*.²³ Benedikt wird von Kraus auch charakterisiert als „der Mann, der an der Kassa der Weltgeschichte sitzt“²⁴, spricht als einer der wahren Gewinner des Krieges.

Jelineks Pendant dazu ist das Bild von *Krone*-Herausgeber Hans Dichand, das die Autorin dem Text *Dem Faß die Krone aufsetzen* beigibt.²⁵



Die Fotografie wird eingeleitet von dem Satz: „Er ist Gott, bei dem das Wort ist. Und dort bleibt es auch.“²⁶ Auch hier sind einige referenzielle Verfahren deutlich erkennbar: einerseits der Bezug auf das Johannes-Evangelium und andererseits die Montage der Redensarten „das schlägt dem Fass den Boden aus“ und „jemandem oder etwas die Krone aufsetzen“. Die Funktion der biblischen Allusionen ist evident; der Herausgeber wird dadurch als allmächtiger Vater stilisiert, der die Gewalt über die Sprache ausübt. Das katachretische Kurzschließen der beiden Redensarten offenbart die gedanken- und sorglose Sprachverwendung der Medien wie auch ihrer

²³ Kraus, Karl: *Die letzten Tage der Menschheit*. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 828.

²⁴ F 404, 7.

²⁵ <http://www.elfriedejelinek.com> (29.08.2014).

²⁶ <http://www.elfriedejelinek.com> (29.08.2014).

Rezipienten. Bei Kraus gelangen ebenfalls einfältig verwendete Redensarten wie „den Nagel auf den Kopf treffen“ oder eben jener „Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt“ zur satirischen Analyse.

Mit dem Titel greift Jelinek Redensarten auf, die im fortlaufenden Text verändert, kommentiert und mit neuer Bedeutung gefüllt werden. Es kommt zu einer Transformation und Dekonstruktion von in den Medien gedankenlos verwendeten Redensarten; eine Verfahrensweise, die eine Basis für die Medienkritik von Jelinek bildet. Diese Technik ist typisch für satirische Texte und erfüllt eine argumentative Funktion, d.h. sie dient dem Ziel der Persuasion.

Ein Wort noch zu der Bildsprache der Dichand-Fotografie, bei der es sich mit Sicherheit nicht um einen Schnappschuss, sondern um eine inszenierte Pose handelt. Wie schon in der Fotomontage mit Benedikt wird durch das Portrait des Krone-Herausgebers dessen Machtposition unterstrichen, wenn auch mit anderen Mitteln. Die Requisite der Mächtigen ist hier die mondän erscheinende Zigarre (man denke etwa an Fotos von Winston Churchill oder Gerhard Schröder). Wer sich in solcher Pose in Verbindung mit diesem altmodischen Statussymbol ablichten lässt, verrät Einiges über sein Selbstverständnis oder seine Selbstdarstellung. Für Jelineks Text dient dies als willkommene Illustration eines patriarchalen, allgewaltigen Machtinhabers, dessen Medium jeden Tag vorgibt, über was und wie der Diskurs in diesem Land geführt wird.

Auf ein Problem, das sowohl die visuellen als auch verbalen dokumentarischen Materialien betrifft, sei noch hingewiesen: Der spezifische Zeitbezug, der sich durch die Verarbeitung von Material aus der Tagespresse ergibt, erschwert die Rezeption der Texte zunehmend. Das in die Satire integrierte zeitgenössische Material und die verschlüsselten Allusionen zitathafter Rede sind der Grund dafür, warum das Verständnis so gestalteter Texte für eine spätere Rezeption zunehmend schwierig wird. Im Fall von Elfriede Jelinek ist die Problematik noch nicht so eklatant, im Fall von Karl Kraus erschwert sie die Lektüre bereits erheblich und ist ein Grund dafür, warum seine Texte von vielen als so sperrig empfunden werden. Kommentierte historisch-kritische Editionen oder Studienausgaben könnten hier Abhilfe schaffen und gerade jüngeren Rezipienten die Lektüre erleichtern, sind aber im Fall von Kraus

bis jetzt nur Desiderat geblieben. Das bedeutet für dessen bezugreichstes Werk, der *Dritten Walpurgisnacht*, das auch weiterhin das Wissen um diesen wichtigen Text über die frühe Phase der nationalsozialistischen Machtergreifung und -konsolidierung auf seinen oft boshaft falsch verstandenen ersten Satz „Mir fällt zu Hitler nichts ein“ beschränkt bleibt.

Zum Abschluss möchte ich noch zu einigen theoretischen Überlegungen über das Phänomen Intertextualität kommen. Benninghoff-Lühl konstatiert eine nicht vorhandene Theorie des Zitats und vermutet, dass bei Intertextualität „Überlagerungen, Ablagerungen, Einlagerungen, Verschachtelungen, Kreuzungen und Übereinanderschaltungen am Werk“²⁷ sind. Zitation erscheint dabei als ein Spiel mit Wiederholung und Abweichung: „Wiederholung ist ein zeitlicher Prozeß, der sowohl Ähnlichkeit als auch Verschiedenheit voraussetzt.“²⁸

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.“²⁹ 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.“³⁰

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,

²⁷ Vgl. Benninghoff-Lühl: *Figuren des Zitats*, S. 18.

²⁸ de Man, Paul: 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.

²⁹ Benninghoff-Lühl, *Figuren des Zitats*, S. 24.

³⁰ 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.

mit der Vorlage, der Quelle oder dem Original aber nie zur Deckung kommen kann, weil es sie im nachträglichen Verweisen erst generiert.“³¹

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 aufgabe.“³² 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 ungefährliches, wie der Fall von „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.“³³ 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.“³⁴

³¹ Benninghoff-Lühl: *Figuren des Zitats*, S. 28.

³² Paul de Man, zitiert nach Benninghoff-Lühl, *Figuren des Zitats*, S. 31.

³³ Benninghoff-Lühl: *Figuren des Zitats*, S.32.

³⁴ Benninghoff-Lühl: *Figuren des Zitats*, S. 32.

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 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“³⁵.

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.

³⁵ Döhl, Frédéric / Wöhrer, Renate (Hg.): *Zitieren – Appropriieren – Sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*. Bielefeld: [transcript] 2014, S. 11.