

Bastian Reinert und Clemens Götze (Hrsg.)
Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard

**Untersuchungen
zur deutschen
Literaturgeschichte**

—

Band 154

Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard



Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen

Herausgegeben von
Bastian Reinert und Clemens Götze

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-062697-1
e-ISBN (PDF) 978-3-11-063267-5
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-063064-0
ISSN 0083-4564

Library of Congress Control Number: 2019931462

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Corina Caduff

Poetiken des Todes bei Jelinek und Bernhard

„Der Tod ist mein Thema“, sagt Thomas Bernhard (1968, 348), und auch Elfriede Jelinek formuliert ihre Hinwendung zu Toten als etwas Unabwendbares: „Es gibt einfach zu viele Tote, auf die ich schauen muss.“ (Jelinek 2004b) Die Auseinandersetzung mit Tod, Sterbenmüssen und Gestorbensein durchzieht das Werk beider Autoren gleichsam leitmotivisch mit anhaltender Dringlichkeit. In Bernhards Schreiben ist der Tod von Beginn an über Jahrzehnte hinweg als Thema und Motiv kontinuierlich präsent. Praktisch alle seine Protagonisten sind auf existenzielle Weise mit dem Tod konfrontiert, sie sind entweder affiziert vom eigenen bevorstehenden Tod oder vom Tod anderer, wobei die Triade Kunst–Isolation–Tod ein oft variiertes thematisches Gefüge darstellt. Jelineks Todesbezüge manifestieren sich insbesondere durch Figuren, die zwischen Leben und Tod mäandern: Vampire und Gespenster geistern genauso durch ihre Texte wie wiederauftauchende Opfer des Nationalsozialismus. Auch verstorbene historische Persönlichkeiten werden von der Autorin aufs Neue erweckt und setzen noch einmal zum Sprechen an. Vor allem bringt Jelinek *verschwiegene Tote* zum Sprechen, die zu Lebzeiten kaum eine Stimme hatten, so wie überhaupt ihre Literatur zum Hort von Toten wird, deren Geschichten nicht bewältigt sind und daher wieder an die Oberfläche treten. Die gemeinsame motivische Referenz bei Jelinek und Bernhard liegt im Blick auf tödliche gesellschaftliche Machtmechanismen. Insbesondere teilen sie dabei den Fokus auf den Nationalsozialismus in Österreich. Sie habe, erklärt Jelinek, „die Untoten immer schon als Metapher für die österreichische Geschichte gesehen“ (Jelinek 2012, 18), und auch Bernhards Todesmotivik gipfelt wieder und wieder in harscher Staatskritik.

1 Testamentarisches

Das letzte Wort zum österreichischen Staat formulierte Bernhard in seinem Testament, das er zwei Tage vor seinem Tod im Februar 1989 unterzeichnet hat:

Weder aus dem von mir zu Lebzeiten veröffentlichten, noch aus dem nach meinem Tod gleich wo immer noch vorhandenen Nachlass darf auf die Dauer des gesetzlichen Urheberrechts innerhalb der Grenzen des österreichischen Staats, [...] etwas in welcher Form immer von mir verfasstes Geschriebenes aufgeführt, gedruckt oder auch nur vorgetragen werden. Ausdrücklich [...] verwahre [ich] mich [...] gegen jede Annäherung des österreichi-

schen Staates [...]. Nach meinem Tod darf aus meinem literarischen Nachlass, worunter auch Briefe und Zettel zu verstehen sind, kein Wort mehr veröffentlicht werden. (zitiert nach Opitz 2004)

Pikant an der Sache ist, dass der Autor ausgerechnet jene beiden Personen als Testamentsvollstrecker einsetzt, die von einer postumen Verwertung seiner Texte am meisten profitieren: seinen Halbbruder und Alleinerben Peter Fabjan sowie seinen Verleger Siegfried Unseld. Letzterer notierte zwei Wochen vor dem Tod des Schriftstellers, dieser sei sicher, dass seine Werke nach seinem Tod eine neue Renaissance erleben werden (vgl. Bernhard und Unseld 2009, 810). Dank Fabjan und Unseld ist diese Renaissance eingetroffen. Die Aufführung der Stücke in Österreich wurde lediglich für kurze Zeit ausgesetzt, der Nachlass ist mittlerweile wissenschaftlich bestens erschlossen und in dem 2001 in Gmunden eröffneten „Thomas Bernhard Archiv“ zugänglich. Wie ernst es Bernhard also mit seiner testamentarischen Verfügung war, muss dahin gestellt bleiben. Nach Clemens Götze etwa handelt es sich dabei um die Strategie, eine Österreichvereinnahmung geradezu zu evozieren und damit gleichsam „heimzukehren“ (Götze 2011, 8). Jelinek präsentiert ihrerseits eine Art literarisches Pseudo-Testament, das die Unwägbarkeiten solcher urheberrechtlichen Verfügungen ad absurdum führt. In Kapitel 5 g des nahezu 1000-seitigen Romans *Neid. Privatroman*, den die Autorin 2007/2008 als Fortsetzungsroman im Internet veröffentlicht hat, finden sich Ausführungen über den Umgang mit dichterischen Nachlässen. Jelinek entwirft hier das Bild einer funktionalen Literatur, die materiell in Form von bedrucktem Papier überlebt, welches geschreddert wird und zum Häuserbau verwendet werden kann. Es kommt so als Dämmstoff zum Einsatz, als (Ab-)Dichtungsmaterial, das je nach Bedarf Wärme oder Kälte abhalten kann. Das entbehrt nicht der Ironie: Dichtung als Wohlgefühl, als Schutzwall gegen alles, was von draußen herein kommen könnte.

Laut Bärbel Lücke hinterlegt Jelinek hier „öffentlich ihr dichterisches privates Vermächtnis, ihr Testament“ (Lücke 2009, 188). Eines ist dieses „Testament“ jedenfalls mit Sicherheit nicht: ein juristisch umsetzbares Statement. Hinzugefügt sei an dieser Stelle, dass sich *Neid* gerade im fünften Kapitel durch eine höchstmögliche Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Autorin, Erzählerin und Protagonistin auszeichnet, was so weit geht, dass sich die Ich-Erzählerin, die sich auch als E.J. bezeichnet, über die Ähnlichkeit zwischen ihr und der Protagonistin auslässt. Die Unmöglichkeit einer Grenzziehung zwischen Fiktion, Autobiographie und „Tagebuch“, wie es im Text selbst heißt, ist damit auf die Spitze getrieben.

Lücke hält darüber hinaus fest, die Autorin habe „tatsächlich testamentarisch verfügt“, dass die Originale ihrer Werke geschreddert werden sollen. Diese Aus-

sage belegt sie mit der Zitation von E-Mails, die sie 2007 von Jelinek erhalten hat: „Die Originale werden ja geschreddert“ / „Grad war mein Anwalt da, und ich habe mein Testament hinterlegt und dafür gesorgt, daß meine Urheberrechte an den Dingen, die zu Lebzeiten nicht erschienen sind (mein bald geschredderter Nachlass bzw. Vorlass), gewahrt bleiben, in seiner Kanzlei.“ (Lücke 2009, 188, Fußnote 30) Hier kann man wohl kaum ernsthaft von einer tatsächlichen testamentarischen Verfügung sprechen.

Pia Janke und Teresa Kovacs immerhin kommen aufgrund der Darlegungen von Lücke zu dem Schluss, dass sich die Philologinnen und Philologen keine Hoffnungen machen sollten auf Dokumente (z. B. mit handschriftlichen Korrekturen der Autorin oder Kommentaren ihres Lektors), die Jelineks Arbeitsprozesse belegen (vgl. Janke und Kovacs 2013). Zwischen der an der Universität Wien angegliederten Forschungsplattform zu Jelinek und der Autorin gibt es keine Vereinbarungen zu Fragen des Nachlasses.

Der spielerische Charakter von Jelineks Äußerungen wird so durch die Diffusion der Textsorten unterstrichen: Romanpassagen und E-Mails über das Schreddern inkl. Anwaltsreferenz. Hinzu kommt die Tatsache, dass Jelinek ihren ausschließlich im Internet publizierten *Neid*-Roman und mithin die darin enthaltenen Nachlass-Gedanken jederzeit ändern oder löschen kann, was sie sich auch ausdrücklich vorbehält (vgl. Jelinek 2007). Während sie Bernhard einen „Herrschaftsanspruch des Erzählers“ nachsagt („Diesen Subjektstatus, diese Sicherheit des Sprechens – das hat nur ein männlicher Autor.“, Jelinek 2004a), behält sie sich also selbst vor, auch nach der Publikation von *Neid* in den Text einzugreifen (durch Tilgungen, Ergänzungen etc.). In die gleiche Richtung zielt ihre Verfügung, dass ihre Homepage, die ausschließlich Texte von ihr selbst enthält, nach ihrem Tod gelöscht werden soll. So sollen der Leserschaft zeitgleich mit ihrem Tod also auch Texte entzogen werden. Ob diese, so sie nicht in anderer Form veröffentlicht sind, dann allerdings tatsächlich gänzlich aus der Welt verschwinden, bleibt dahin gestellt. Während Bernhards Testament mit Hilfe von Philologen und Juristen wieder außer Kraft gesetzt werden kann, trifft Jelinek eine anfällige, brüchige Nachlassregelung, die man gleichsam zwangsläufig mit Kafka assoziiert: gemäß der Nichtvorhersehbarkeit eines Nachlasslebens im Netz ist sie von vornherein an keine letzte Verbindlichkeit geknüpft.

2 Über den Tod und das Untote: Reden, Essays, Statements

Die Referenz auf den Tod ist sowohl bei Bernhard als auch bei Jelinek zu einem großen Teil textkonstitutiv. Explizit ausgesprochen wird dies von beiden Autoren insbesondere in Reden und Essays. Bernhards Fixierung auf den Tod artikuliert sich wirkungsvoll in zwei Preisreden, die der damals 37-jährige Autor 1968 unter dem Titel *Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur* (Bernhard 1968) veröffentlichte¹, nachdem ihm der Durchbruch mit seinem ersten Roman *Frost* im Jahr 1963 gelungen war und er sich mithin mit seinen frühen Werken als Schriftsteller etabliert hatte. Die Dankesrede zum Österreichischen Förderungspreis für Literatur beginnt mit einem der meistzitierten Sätze Bernhards: „es ist nichts zu loben, nichts zu verdammen, nichts anzuklagen, aber es ist vieles *lächerlich*; es ist alles lächerlich, wenn man an den *Tod* denkt.“ (Bernhard 1968, 349) Der Fortgang der Rede, in der Bernhard die Österreicher harsch und kurz charakterisiert („ein ahnungsloses Volk, ein schönes Land – es sind tote oder gewissenhaft gewissenlose Väter, Menschen mit der Einfachheit und der Niedertracht, mit der Armut ihrer Bedürfnisse.“ / „Wir sind Österreicher, wir sind *apathisch*“, 1968, 349), provozierte bei der Preisverleihung einen Skandal: Der Unterrichtsminister Theodor Piffli-Perčević verließ während der Rede kurzerhand den Saal. Daraufhin wurde die bereits terminierte Verleihungszeremonie für den Wildgans-Preis 1968 abgesagt. Die entsprechende Danksagung, die also mündlich nicht zum Zuge kam, dreht sich leitmotivisch um eine Todesrhetorik, die sich nicht fassen lässt und gerade dadurch alles bestimmt: „Also spreche ich heute zu Ihnen vom Tod, aber ich werde nicht *direkt* vom Tod sprechen“, „ich spreche doch über den Tod, weil ich spreche“, „*ich deute das Leben an und spreche vom Tode*“, „es ist der Tod, wir werden vom Tod getrieben“, etc. (Bernhard 1968, 347–349). So erscheint der Tod in diesen beiden Dankesreden gleichsam als göttliche Instanz, um die die Sprache kreist und von der sie überhaupt erst hervorgebracht wird.

Mit diesen Reden schafft Bernhard eine dauerhafte Referenz für seine Werke, und diese Referenz belegt, wie sehr der Autor auf das Thema ausgerichtet ist und wie entschieden er es seiner Leserschaft zu vermitteln sucht („mit dem Hinweis darauf, dass nämlich alles mit dem Tode zu tun hat, dass alles der Tod ist, das ganze Leben ist ja nichts anderes als der Tod, werde ich Ihnen einen guten, möglicherweise einen merkwürdigen Abend wünschen“ (Bernhard 1968, 349)).

¹ Österreichischer Förderungspreis für Literatur 1967; Wildgans-Preis der österreichischen Industrie 1968.

Zum Zeitpunkt der Reden liegen bereits etliche Veröffentlichungen vor, in deren Zentrum das Todesthema steht (*In hora mortis* 1958, *Frost* 1963, *Amras* 1964, *Verstörung* 1967), weitere werden folgen (u. a. die fünfbändige Autobiographie sowie *Das Kalkwerk* 1970, *Beton* 1982 und schließlich *Auslöschung. Ein Zerfall* 1986). Ein für diese literarischen Werke rekonstruierbares poetologisches Programm, eine explizite Poetik des Todes enthalten die Reden zwar nicht, aber sie stellen exakt jene Wechselrelation zwischen Todesfaszination einerseits und dem Anschreiben gegen den Tod andererseits dar, die auch die literarischen Texte in unterschiedlichen Gewichtungen ausloten.

Jelinek dagegen formuliert ihre Poetik des Todes als literarisches Verfahren erstmals ausführlicher im Kontext des Nobelpreises 2004 sowie anschließend auch an anderen Orten. Im Zentrum der Nobelpreisrede *Im Abseits* steht die Sprache, wobei auch von der Fokussierung auf die Toten, ja gleichsam vom Zwang die Rede ist, sie wahrnehmen zu müssen: „Es gibt einfach zu viele Tote, auf die ich schauen muss.“ Geknüpft wird dieser Blick auf die Toten an den Verlust von Sprachkontrolle: „Je deutlicher diese Aufforderung zum auf sie, die Toten, Schauen in mir ertönt, umso weniger kann ich auf meine Worte achten.“ (Jelinek 2004b) Der ein paar Monate später veröffentlichte Essay *Wir müssen weg* (2005) konzentriert sich auf die literarische Wiederkehr von Toten, von denen sich die Autorin nach Belieben eine oder am liebsten viele Stimmen ausleiht, „damit sie sprechen, als wären sie ich, als wäre ich sie“. Dabei nehmen die Toten die Gestalt von Projektionsflächen an, sodass die Autorin „den Toten das, was gewesen ist, und sogar das, was nicht gewesen ist, in den verfallenden Leib hineindichten kann, wobei die nicht gedichtet sind, sondern ausrinnen, ausrinnen nach wie vor und wie immer, bis nichts mehr da ist, außer Staub und Erde.“ (Jelinek 2005)

In dem späteren Text *Ich als Toten-Ausgräberin* (2012) macht Jelinek den Kontext der Nachgeschichte des Nationalsozialismus explizit, ihr Verfahren ist dabei als ein Verfahren gegen „das Begrabensein von Schuld zu verstehen“, die Geschichte Österreichs ist „eine gespenstische Geschichte [...] weil überall, wo man gräbt, die Knochen aus dem Boden kommen“ (Jelinek 2012, 17, 18). Solche Untote treten in Jelineks Literatur auf als Gespenster, als weibliche Vampire, als Opfer des Nationalsozialismus, als Stimmen der Geschichte, die in Romanen und Theatertexten als halb lebende, halb tote Figuren agieren. Die Autorin stellt ihr Sprechen diesen Stimmen zur Verfügung, ja fast scheint es, als stelle sie sich ihnen als literarisches Medium zur Verfügung, so wie helllichtige Medien sich für den Kontakt mit Verstorbenen anbieten: „Da kommt einer, der schon gestorben ist, und der spricht zu mir, obwohl das für ihn nicht vorgesehen ist. Er darf das, viele Tote sprechen jetzt mit ihren erstickten Stimmen“ (Jelinek 2004b). Und auch sich selbst rückt Jelinek in den Kontext des Untoten: „Ich bin nicht tot, aber ich

empfinde mich als eine lebende Tote, weil ich [...] eben nicht leben kann, nicht reisen kann, Menschen nicht ertrage.“ (Jelinek 2007)

Tatsächlich wird damit eine eigene neurotische Disposition geltend gemacht, deren Verfestigung nicht zuletzt auf die Anfeindungen gegenüber der Autorin zurückzuführen sein dürften und die damit auf stringente Weise in den Kontext der von ihr bearbeiteten gesellschaftlichen Tötungsprozesse tritt.

3 Die literarischen Figuren und der Tod

Bernhards Literatur ist kontinuierlich auf den Tod ausgerichtet, ein Großteil der Handlungen der Prosawerke ist konzentrisch auf das Thema hin angelegt: „Das Denken an den Tod ist allen Hauptfiguren vertraut.“ (Pfeiferová 2007, 71) Bereits im Zentrum des frühen Gedichtbandes *In hora mortis* (1958) stehen der alles dominierende Tod sowie etliche Gottesreferenzen (die in späteren Texten nicht wieder auftauchen), und auch die folgenden frühen Prosawerke kreisen um Tod und Sterben: Der Romanerstling *Frost* aus dem Jahre 1963 besteht aus dem Protokoll einer lebensbedrohlichen Krankheit, die den Kunstmaler Strauch erfasst hat; ein Jahr später erscheint die Erzählung *Amras*, die die tödliche Isolation präsentiert, in welche zwei Brüder nach dem Suizid ihrer Eltern geraten; im 1967 erschienenen Roman *Verstörung* konfrontiert ein Landarzt seinen Sohn mit hoffnungslosen Krankheitsfällen, und in *Das Kalkwerk* ermordet ein zurückgezogener, erfolgloser Privatgelehrter seine behinderte Frau. In der fünfbandigen, zwischen 1975 und 1982 verfassten Autobiographie folgt dann Bernhards Darstellung der eigenen frühen Erfahrung von Krankheit und Tod, die gleichsam als literarische Begründung des lebenslangen Leitthemas fungiert: Der junge Bernhard musste innerhalb von zwei Jahren nicht nur die eigene lebensgefährliche (Lungen-)Erkrankung bewältigen, sondern auch die rasch aufeinander folgenden Tode des Großvaters und Schriftstellers Johannes Freumbichler (†1949) und der Mutter Herta Bernhard (†1950). Diese Erfahrungen werden in den autobiographischen Texten zur Sprache gebracht, wobei insbesondere die langen verschiedenen Krankenhausaufenthalte in den Jahren 1949–1951 eine thematisch konstitutive Rolle spielen. In den Bänden *Der Atem. Eine Entscheidung* (1978) und *Die Kälte. Eine Isolation* (1981) präsentiert der Autor die medizinische Versorgungslage der unmittelbaren Nachkriegsjahre bzw. die Verwahrlosung der Kranken und Sterbenden in den überfüllten Pflegeinstitutionen, in denen er selbst behandelt wurde. Der Ich-Erzähler in *Der Atem* legt dar, wie er aufgrund seiner schweren Lungenerkrankung von den Ärzten aufgegeben, im Sterbezimmer untergebracht und mit der letzten Ölung versehen wurde, derweil die Krankenschwester umherging, die Hände der Patienten hochhob und deren Pulsschlag fühlte – wo einer

gestorben war, fing sie an das Bett abzuziehen. In dieser Situation habe er sich willentlich entschieden zu überleben:

Ich wollte *leben*, alles andere bedeutete nichts. Leben, und zwar *mein* Leben leben, *wie und solange ich es will*. Das war kein Schwur, das hatte sich der, der *schon aufgegeben* gewesen war [...] vorgenommen. Von zwei möglichen Wegen hatte ich mich in dieser Nacht in dem entscheidenden Augenblick für den des Lebens entschieden. (Bernhard 2004, 225)

Diese Beschreibung beinhaltet eine Urszene des Überlebens, die einen Schriftsteller hervorbringt, der fortan gegen den Tod anschreibt. Als solcher nimmt er den Platz ein, den bis anhin der ebenfalls dichtende, nunmehr aber verstorbene Großvater besetzt hatte: „mein Großvater, der Dichter, war tot, jetzt durfte *ich* schreiben, jetzt hatte *ich* die Möglichkeit, selbst zu dichten“ (Bernhard 2004, 331). Vor seinem Tod war dieser Großvater, der für die intellektuelle und persönliche Prägung von Bernhard eine zentrale Rolle spielte, in derselben Klinik untergebracht gewesen wie dieser, sodass die beiden Kranken während Freumbichlers letzten Lebenswochen ihre Gespräche im Krankenhaus fortführten. Und hier, so der Ich-Erzähler in *Der Atem*, hinterlässt der alte Schriftsteller dem nachrückenden Enkel das Vermächtnis, sich auf das Krankenhaus als „Denkbezirk“ zu beziehen: „Der Künstler, insbesondere der Schriftsteller, der nicht von Zeit zu Zeit ein Krankenhaus aufsuche, also einen solchen lebensentscheidenden existenznotwendigen Denkbezirk aufsuche, verliere sich mit der Zeit in die Wertlosigkeit, weil er sich in der Oberflächlichkeit verheddere.“ (Bernhard 2004, 250) Die Protagonisten der folgenden, 1982 bzw. 1985 erschienenen Romane *Beton* und *Alte Meister*, deren Kunst- und Todesbezug zunehmend eng geführt wird, veranschaulichen, dass es genau die Referenz des Künstlers auf einen solchen „Denkbezirk“ ist, der ihn von seiner Umgebung isoliert und in bleibende Todesnähe rückt.

Am Grunde der Todesthematik bei Bernhard liegt zweifellos die eigene körperliche Erfahrung der schweren Krankheit sowie die mehr oder weniger zeitgleichen Tode seiner nächsten Verwandten. Mit diesen autobiographischen Erfahrungen im Rücken setzt er dazu an, das Todbringende fortan allerorten zu fokussieren: im Schul- und Familienwesen, im habsburgischen Mythos, im Katholizismus, im Nationalsozialismus, im österreichischen Staat. So analysiert er die Gewalt von Systemen, Betrieben und Kulturen, indem er deren Auswirkungen auf einzelne Figuren in den verschiedenen literarischen Werken scharf darstellt und ausdifferenziert.

In dieser Weise macht der Begriff ‚Tod‘ bei Bernhard sozusagen als „Generalmetapher“ (Steinert 1984, 14) Karriere, er wird zum zentralen Leitbegriff für alles, was – im physischen, psychischen, gesellschaftlichen und politischen

Sinne – vernichtet worden ist, vernichtet werden oder als vernichtend empfunden wird. Und nicht zuletzt natürlich fungiert der Tod auch als Sinnbild des künstlerischen Scheiterns: Je ausschließlicher Bernhards Künstler-Protagonisten auf ihre kreative Produktion ausgerichtet sind und diese als Attacke gegen den Tod inszenieren, desto tödlicher und erfolgloser ist sie (*Frost, Das Kalkwerk, Beton*); je mehr die Protagonisten hingegen in der Lage sind, von ihrer simultanen Fixierung auf den Tod und die Kunst abzuweichen und stattdessen auch anderes in ihr Blickfeld einzulassen und andere Wertigkeiten in Betracht zu ziehen, umso eher scheint ein Entwicklungspotenzial auf (z. B. bei Reger in *Alte Meister*; vgl. Pfeiferová 2007, 69–134). Bernhards Texte sind stets aufgespannt, angespannt: Der Fokus auf den Tod ist unabwendbar, und zugleich erscheint jedes Wort wie ein sisyphosartiges Anschreiben gegen diesen Fokus.

Durchbrochen wird diese (An-)Spannung erst mit dem letzten, 1986 veröffentlichten Roman *Auslöschung*, dessen Protagonist Murau ganz auf die Abrechnung mit seiner nationalsozialistischen Familie fixiert ist. Er schreibt einen Bericht über diese Familie, der, so das explizite poetologische Programm des Autors Murau, selbst tötenden Charakter hat, denn er soll die Familiengeschichte auslöschen, er soll sie buchstäblich vernichten. Damit werden dialektische Gedächtniskonzepte, die auf die Aufhebung von Erinnern und Vergessen ausgerichtet sind, verabschiedet. Vielmehr wird, so Murau, die Schrift selbst als zielgerichtete Vernichtung, als Vollzug des Vergessens fungieren: „alles, das ich in diesem Bericht aufschreibe, wird ausgelöscht, meine ganze Familie wird in ihm ausgelöscht, ihre Zeit wird darin ausgelöscht“ (Bernhard 2009, 158). Somit steht hier der Produktionsprozess, das Verfassen des Berichts, nicht in einem spannungsgeladenen Gegensatz zu einem drohenden Tod, gegen den die Produktion gerichtet ist (wie in *Frost, Das Kalkwerk* oder *Beton*); vielmehr verwandelt er sich dem Tod, im Anspruch der Auslöschung, an. Günter Butzer sieht darin ein konsequent negatives Erinnerungsverfahren, das „gerade in seiner Negativität imstande ist, durch die ‚Mimesis ans Tödliche‘ das Gedächtnis an die Opfer der ‚Maschinerie des Vergessens‘ – so Hannah Arendt über die Vernichtungslager – aufrecht zu erhalten“ (Butzer 1999, 60). Somit kulminiert Bernhards Todesaffinität in seinem letzten Roman in dieser poetologischen Volte der „Mimesis ans Tödliche“.

Die literarischen Figuren von Jelinek sind weniger mit individuellen Krankheiten und konkreten Todesfällen konfrontiert. Hingegen erscheinen viele von ihnen als Untote; mit ihnen lässt die Autorin die Geschichte gesellschaftlicher Abtötungsprozesse in der Literatur wieder auferstehen (vgl. Mertens 2013). Wo Bernhards Todesfixiertheit in *Auslöschung* in ein Schreibverfahren mündet, welches thematisch auf den Nationalsozialismus ausgerichtet ist und poetologisch eine „Mimesis ans Tödliche“ betreibt, da präsentiert Jelinek nahezu von Beginn

ihrer literarischen Tätigkeit an unterschiedliche Figuren, die gesellschaftlich Abgetötetes darstellen. Der Fokus auf den Tod erscheint dabei von vornherein als Konzept der literarischen Bewahrung: „Wie kann man Erinnertes fassen, an das man sich selbst gar nicht erinnern kann, weil man es nicht erlebt hat? Erlebt haben es andre, sehr viele, die meisten von ihnen sind tot. An ihren, der Toten ungesicherten Leitfäden müssen wir uns entlangtasten und aufpassen, dass sie uns nicht aus den Händen rutschen oder wie Spinnweben zerreißen.“ (Jelinek, „Mit den Augen von Toten schauen“, o.J.)

Im Zentrum stehen die gesellschaftliche Verdrängung weiblicher Repräsentanz und die Verdrängung der Opfer der Shoah: „Es ist vielleicht eine Art Besessenheit, mit der ich mich immer wieder auf die Opfer der Nazizeit stürze, als ob ich sie wieder ausgraben könnte.“ (Jelinek 2012, 17) Exemplarisch hierfür ist der umfangreiche, 1995 erschienene Roman *Die Kinder der Toten*, in dem es hauptsächlich um die Verdrängung des Nationalsozialismus und dessen Nachgeschichte in Österreich geht. Wie Bernhards *Auslöschung* wird auch Jelineks *Die Kinder der Toten* als opus magnum bezeichnet, in welchem die bis dahin dominierenden literarischen Themen und Verfahren der Autorin kulminieren. Die Rahmengeschichte des Romans spielt in der Fremdenpension *Alpenrose* in der Steiermark. Protagonisten sind drei untote Figuren, die nach ihrem Tod wiederkehren und Kritik an gesellschaftlichen gewalttätigen Mechanismen üben (an der verschwiegenen Kontinuität der nationalsozialistischen Geschichte in Österreich und an der FPÖ, an der katholischen Kirche, am Sport in der Alpenwelt u. a.m.). Dabei eröffnen diese Figuren nicht nur ein Zwischenreich zwischen Tod und Leben, sondern auch zwischen den Zeiten; sie agieren in verschiedenen Jahrzehnten und lassen auf diese Weise fließende Übergänge zwischen den 1940er Jahren und der Gegenwart entstehen, in denen die Beständigkeit des NS in Österreich durchscheint. Der Roman, pünktlich zu den 50-Jahr-Gedenkfeiern zum Kriegsende veröffentlicht, reagiert auf die (Nicht-)Debatten zur Kontinuität des Faschismus in Österreich.

Mit dem Kunstgriff der untoten Figur bringt die Autorin das Gedächtnis der Toten selbst zum Sprechen. Dabei fluten die Toten die Lebenden, das Jenseits flutet das Diesseits, die Vergangenheit flutet die Gegenwart, die Toten machen sich bemerkbar, sie lassen das gesellschaftlich Abgedrängte wieder aufbrechen und kritisieren dieses Abdrängen gleichzeitig als Gewaltakt.

Andere untote Figuren hat Jelinek bereits früher insbesondere im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit den Geschlechtern inszeniert, so etwa die beiden weiblichen Vampire Emily und Carmilla im Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* aus dem Jahr 1984. Emily und Carmilla kehren in der Gegenwart wieder als unerledigte Relikte der Literaturgeschichte, deren Namen auf die Autorin Emily Brontë sowie auf die Protagonistin von Sheridan Le Fanus Vampir-Novelle *Car-*

milla aus dem Jahr 1872 anspielen. Ihre Vampirexistenz – sie sind Pseudotote, also weder tot noch lebend – steht dabei für die symbolische Ortlosigkeit der Frau. Bereits hier spricht die Figur Emily aus, was zwanzig Jahre später in Jelineks Nobelpreisrede Thema sein wird: „Die Toten sollen lesbar sein.“ (Jelinek 1992, 231) Eine Konzentration auf weitere historische Frauenfiguren, die die Autorin als Untote zum Sprechen bringt, präsentiert das mehrteilige, zwischen 1998 und 2003 verfasste Theater-Projekt *Der Tod und das Mädchen. Prinzessinnendramen*. Hier kehren u. a. Schneewittchen, Jackie Kennedy, Sylvia Plath und Ingeborg Bachmann wieder: Sie alle sprechen als (Un-)Tote, sie rezensieren ihre Leben und Todesarten gleichsam postum und kommentieren dabei auch die Bilder, die man sich von ihnen gemacht hat. Auch hier geht es um Erinnerung und Kritik an den gesellschaftlichen Mechanismen, die zur gewaltvollen Konstruktion von Weiblichkeitsbildern beitragen, an denen die prominenten Figuren zugrunde gegangen sind und die sie hier noch einmal aufwerfen.

Während der Tod bei Bernhards Figuren mehrheitlich als lebensverhinderndes Schicksal erscheint und in diesem Sinne figurenbezogen und individuell abgehandelt wird, fokussiert Jelinek das Totsein nahezu von Beginn an als ein gewaltsames gesellschaftliches ‚zu Tode gebracht werden‘, das es aufzudecken gilt. Bei Bernhard bleibt der Schrecken, den der eigene Tod für das Individuum immer auch darstellt, spürbar. Jelineks literarische Analyse von gesellschaftlichen Gewaltstrukturen hingegen lässt diesen Schrecken nicht aufkommen. Ihre Texte eröffnen kaum Raum für einen individuellen Rückwurf, für die Besinnung auf das eigene Sterben. Die untoten Figuren bieten sich nicht dafür an, einen solchen Resonanzraum zu erzeugen; sie stehen vielmehr für die Kritik an strukturellen Verhältnissen.

4 Autorschaft zum Tode

Wird Jelineks Literatur beschrieben, so ist häufig von ‚Textkörpern‘ und ‚Sprachflächen‘ die Rede. Mit solchen Worten fasst man ein Verfahren, das sich jeglichem Identifikationsangebot verweigert, das keine erkennbaren Handlungsstränge präsentiert und Erzählung nur noch fragmentarisch aufblinken lässt. Die damit verbundene Dezentrierung liegt auch in einer überbordenden Intertextualität begründet. Jelineks obsessive Verwendung von direkten und entstellten Zitaten dient nicht dazu, den Deutungsstatus des Sprechens zu stärken, wie das beim gewöhnlichen Zitat der Fall ist; im Gegenteil wird ein ‚eigenes Sprechen‘ durch die Intertexte verschüttet, zerrüttet, aufgelöst. Augenfällig ist dies beim Roman *Die Kinder der Toten*, bei dessen Lektüre man sich als Leser nur schwer

zurecht findet, man erhält kaum stabile Informationen, man ist desorientiert, man wird ständig übersprochen.

Jelineks Verfahren der überbordenden Intertextualität trägt dazu bei, den Geschichts- und Verbrauchscharakter der Sprache offen zu legen: Sprache ist immer schon vor einem da gewesen, sie ist alt, gebraucht, eine Hinterlassenschaft aus früheren Zeiten, ein Erbe von verstorbenen Menschen. Andere haben sie verwendet und abgeschliffen, man ist in ihr (wie auf Erden) lediglich eine Zeitlang zu Gast, während der man sich ihrer annimmt, sich in sie einschreibt und sie auch wieder abgibt.

In diesem Kontext ist auch die „Autorinnenfigur“ zu verstehen, die Jelinek im Finale verschiedener Texte auftreten lässt – eine Figur, die keineswegs die aus-sagende Autorität der Autorin unterstreicht, sondern die im Gegenteil eine solche Aussageinstanz vor den Augen der Leserinnen und Leser demontiert, indem sie die Uneindeutigkeit des Aussagens steigert.² Gerade die Präsenz einer solchen Figur macht die Demontage der konventionellen Autorenrolle möglich, die auf Subjektstatus ausgerichtet ist („diese Sicherheit des Sprechens“, Jelinek, 2004a).

Jelinek betreibt eine Poetik des An- und Abwesenden, eine Poetik des Verschwindens und wieder Hervorkommens, eine Poetik des Da- und Nicht-Daseins, die mithin auch die Person der Autorin selbst betrifft, man denke nur an die Nobelpreisrede, die die Autorin nicht leibhaftig in Stockholm gehalten hatte, sondern per Videobotschaft einspielen ließ. Diese Poetik ist – sei es im literarischen Text selbst, sei es in der literaturbetrieblichen Medienlandschaft – offen, anfällig, prekär, denn sie operiert (thematisch, medial, poetologisch) am Rande des Untergangs, sie ist stets vom Verschwinden bedroht. Sie ist riskant.

Bernhard spricht ein Leben lang – man denke an die Urszene des Überlebenswollens in *Der Atem* – gegen den Tod an. Seine lebensgefährliche Krankheit hat, so Jelinek in ihrem Nachruf auf den Kollegen, „den wüsten flammenden Atem des Um-sein-Leben-Sprechenden erzeugt“ (Jelinek 1989, 72). In dieser Weise behauptet sich der Autor im Sprechen gegen den Tod, und in dieser Weise behaupten sich auch seine Figuren, solange es geht. Im poetologischen Sinne ist Jelineks Poetik des Todes radikaler als diejenige Bernhards, da sie an die Wurzeln der eigenen Sprachexistenz rührt; sie attackiert und demontiert die Fundamente der traditionellen Autorinstanz, indem sie diese bis zur Unkenntlichkeit zerspricht.

² Vgl. etwa *Ein Sportstück* (1998); *Das Werk* (2002); *Winterreise* (2011); siehe dazu Peter Clar: „Was bleibt ist fort“ – Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Dramen.

Literatur

- Bernhard, Thomas. „Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur“. In: *Neues Forum* 15.173 (1968): 347–349.
- Bernhard, Thomas. *Die Autobiographie* [1975–1982]. In: Ders. *Werke Band 10*. Hg. Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Bernhard, Thomas. *Auslöschung* [1986]. In: Ders. *Werke Band 9*. Hg. Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Bernhard, Thomas und Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*. Hg. Raimund Fellingner, Martin Huber und Julia Ketterer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Butzer, Günter. „Literarisches Totengedenken. Erinnern und Vergessen bei Marcel Proust und Thomas Bernhard“. In: *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*. Hg. Joachim Hoell und Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. 49–60.
- Clar, Peter. „Was bleibt ist fort“ – Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Dramen. <http://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xwas-bleibt-ist-fort.pdf> (18. März 2018).
- Götze, Clemens. „Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt“. *Studien zum Werk Thomas Bernhards*. Marburg: Tectum, 2011.
- Janke, Pia und Teresa Kovacs. „Publikationsformen und Werküberlieferung“. In: *Jelinek-Handbuch*. Hg. Pia Janke. Stuttgart: Metzler, 2013. 27–33.
- Jelinek, Elfriede. „Der Einzige und wir, sein Eigentum“. In: *Profil* 20.8, 20. Februar 1989: 72–73.
- Jelinek, Elfriede. *Krankheit oder Moderne Frauen. Wie ein Stück*. In: Dies. *Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt, 1992. 191–265.
- Jelinek, Elfriede. *Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde. Ein Gespräch mit der Literatur-Nobelpreisträgerin*. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/elfriede-jelinek-ich-renne-mit-dem-kopf-gegen-die-wand-und-verschwinde-1196979.html>. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. November 2004a (18. März 2018).
- Jelinek, Elfriede. *Im Abseits. Nobelvortrag*. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html. 2004b. (16. März 2018).
- Jelinek, Elfriede. *Wir müssen weg*. In: *Cicero. Magazin für politische Kultur*, 28. September 2005 <http://www.cicero.de/salon/elfriede-jelinekwir-m%C3%BCssen-weg/37119>. (16. März 2018).
- Jelinek, Elfriede. *Dieses Buch ist kein Buch*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. April 2007 <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/elfriede-jelinek-dieses-buch-ist-kein-buch-1434778.html>. (16. März 2018).
- Jelinek, Elfriede. „Ich als Toten-Ausgräberin“. In: *Jelinek[Jahr]Buch 3*. Hg. Pia Janke. Wien: Praesens, 2012. 17–19.
- Jelinek, Elfriede. *Mit den Augen von Toten schauen*. <https://memorial-ebensee.at/website/index.php/de/start-gedenkstaette> (18. März 2018).
- Lücke, Bärbel. www.todsuede.com. *Lesarten zu Elfriede Jelineks „Neid“*. Wien: Praesens, 2009.
- Mertens, Moira. „Untote“. In: *Jelinek-Handbuch*. Hg. Pia Janke. Stuttgart: Metzler, 2013. 292–296.
- Opitz, Michael. *Auch nach dem Tode. Thomas Bernhards Werke*. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/227124/14>. 14. Januar 2004 (16. März 2018).

- Pfeiferová, Dana. *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr*. Wien: Praesens, 2007.
- Steinert, Hajo. *Das Schreiben über den Tod. Von Thomas Bernhards „Verstörung“ zur Erzählprosa der siebziger Jahre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.