

**ELFRIEDE JELINEKS THEATER DER SKANDALE –
DIE ÖSTERREICHSATIREN *BURGTHEATER*,
PRÄSIDENT ABENDWIND UND *STECKEN, STAB UND STANGL***

Viktoria Helfer

*Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für deutsche Philologie*

1. ADAPTION UND ANSTIFTUNG VON MEDIENSKANDALEN

Einige Theaterstücke Elfriede Jelineks blieben der österreichischen Öffentlichkeit zunächst verborgen: Sie wurden in Deutschland uraufgeführt. Den skandalträchtigen Stücken aus der Mitte der 1980er Jahre, *Burgtheater* (1985) und *Präsident Abendwind* (1987), wollte sich damals in Österreich kein Dramaturg stellen; selbst der spätere Skandal-Regisseur des Wiener Burgtheaters Claus Peymann lehnte die Aufführung von *Burgtheater* ab. Zwar erschien in den *manuskripten* 1982 ein überarbeiteter Vorabdruck des Stückes, doch blieben weitere Auswirkungen des von der Autorin selber als „sehr heißes Eisen“ angekündigten Stückes, in der – wie sie spöttisch bemerkt – „die heilige Kuh des Wessely-Hörbiger-Clans“ spielt, zunächst aus.¹ Um in Wien keinen Skandal auszulösen, wurde die beißende Satire auf die noch lebende Wessely-Dynastie erst einige Jahre danach in Bonn uraufgeführt. Das Stück *Präsident Abendwind* lässt sich ebenfalls dieser Tendenz zuschreiben: Diese Waldheim-Groteske durfte erst ein Jahr nach den österreichischen Präsidentschaftswahlen in Berlin uraufgeführt werden, während sie in Wien noch lange ein Tabu blieb. Anders erging es dem späteren Stück *Stecken, Stab und Stangl* (1996), das die Gräueltat der Ermordung von vier Romas im Burgenland aufgreift. Jelinek wollte es zunächst im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg aufführen lassen und es erst ein Jahr danach für eine Burgtheater-Aufführung durch George Tabori in Wien freigeben, denn zwischen 1996 und 1997 verhängte die Autorin aus Protest gegen die konservativen und rechten Politiker selber ein Aufführungsverbot für ihre Stücke in Österreich. Zusammen mit u.a. Artmann, Mayröcker, Jandl und Streeruwitz protestierte sie im Jahr 2000 gegen die Koalition mit der FPÖ und drohte mit einem neuen Aufführungsverbot. In einem Interview zu *Stecken, Stab und Stangl* äußerte sich Jelinek 1996 so über ihre moralistische Wut als Schriftstellerin in ihrem Heimatland:

Mir ist bewußt, daß diesem übersteigerten Moralismus nichts gerecht werden kann. Und mir ist bewußt, daß ich da besessen bin und auch ungerecht. Aber deshalb mache ich ja auch Kunst. Wenn ich

¹ Die Künstlerfamilie mit Paula Wessely, Attila Hörbiger und dem Bruder Paul Hörbiger war eine vom NS-Regime gekürte Theater- und Filmschauspieler-Elite, die nach ihrer Rehabilitierung weiterhin Popularität und Beliebtheit genoss. Jelinek übermittelte Otto Breicha, dem Herausgeber der *protokolle*, folgende Überlegung zu ihrem Stück, das auf die ‚braune‘ Vergangenheit dieser Familie anspielt: „Alles ist genauestens recherchiert, aber man riskiert natürlich etwas damit.“ Zit. nach Mayer, Verena u. Roland Koberg: *elfriede jelinek. Ein Porträt*. Hamburg: Rowohlt 2006. S. 135 (Quelle: Österreichisches Literaturarchiv. Nachlass Otto Breicha).

Ausgewogenheit und Gerechtigkeit vermitteln wollte, wäre ich vielleicht Anwältin oder Ärztin oder Lehrerin. Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung.²

Wegen ihrer ständigen publizistischen Österreich-Kritik und der provokanten Aussagen zum Thema Frauenausbeutung in ihren Prosaschriften gilt Jelinek – insbesondere seit den 1980er Jahren – als die populärste österreichische Skandal-Autorin der Gegenwart. Seit dem *Burgtheater*-Skandal 1985 ist sie als „Nestbeschmutzerin“³ verrufen.

Aus theaterhistorischer Sicht auf die späten 1980er und frühen 1990er Jahre, als die Tendenz einer Radikalisierung und Innovation von bekannten und meistgespielten Theaterstücken einsetzte, kann der Rückgriff auf das Wiener Volkstheater in diesen drei Dramen einerseits als eine radikale Antwort auf die damalige allgemeine Krise des Theaters gelten – man denke an den Leitspruch von C. Bernd Sucher: „leeres Theater – gutes Theater?!“⁴ Andererseits lässt der Rückgriff sich als eine Antwort auf die Debatte um die österreichische Kultur und Identität im Zuge der Infragestellung des Mythos von Österreich als einem ‚Opfer‘ während des Dritten Reichs lesen. Als 1986 der ehemalige Generalsekretär der UNO, Kurt Waldheim, als Kandidat der ÖVP trotz heftiger Proteste das Amt des österreichischen Bundespräsidenten annahm, begann eine künstlerische Protestwelle. Gegen die allzu schnell ‚vergessene‘ Nazi-Vergangenheit des Landes richteten sich Künstler wie Heinz R. Unger, Felix Mitterer oder Thomas Bernhard.⁵ Provokation auf der Bühne garantierte schlagartigen Erfolg und die Stücke konnten durch die ‚Waldheim-Affäre‘ das Interesse einer breiten Öffentlichkeit gewinnen.⁶

Burgtheater und *Präsident Abendwind* führten geradezu ihr eigenes Aufführungsverbot in Österreich herbei, erzielten jedoch auf deutschen Bühnen ein Jahr nach den Skandalfällen nicht mehr den erhofften Erfolg: Die wörtliche Hinnahme und Deutung der Stücke schien sich gegen noch lebende Personen zu richten: gegen Paula Wessely und Attila Hörbiger im mehrmals überarbeiteten Stück *Burgtheater*⁷ und gegen den damaligen Bundespräsidenten Kurt Waldheim im Stück *Präsident Abendwind*. Noch provokanter wirkte Jelinek in ihrer Rede zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises 1986, als sie zur politischen Situation in

² Elfriede Jelinek im Gespräch mit Stefanie Carp: „Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung.“ In: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fstab.htm> [23.8.2007]. Vgl. *Theater der Zeit* 3 (1996). S. 90 f.

³ Vgl. Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2002; May, Ursula: „Nobelpreis an eine ‚Nestbeschmutzerin‘. Elfriede Jelinek und der Literaturnobelpreis.“ In: *hr-online.de* vom 9.11.2004. URL:

http://hr-online.de/website/fernsehen/sendungen/index.jsp?rubrik=3030&key=standard_document_2464986. [1.3.2007]; N. N.: „Elfriede Jelinek. Literaturnobelpreis für ‚Skandal-Autorin‘.“ In: *Stern Online* vom 7.10.2004. URL: <http://elfriede-jelinek-news.newslib.com/story/2147-2627109/> [1.3.2007].

⁴ Sucher, Curt Bernd: *Das Theater der achtziger und neunziger Jahre*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch. 1995. S. 290. Der Leitspruch wurde hier direkt vom abschließenden polemischen Plädoyer für das Verhältnis zwischen Kunst, Kommerz und Kritik übernommen.

⁵ Zahlreiche Autoren haben ihren Widerstand gegen eine restaurative Ära, die mit ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit nicht abgerechnet hat, im Buch *Die Leiche im Keller* (1988), in ihren Essays und in anderen ihrer Werke geäußert. Zu den im ästhetischen Sinne mit politischem Sprengstoff beladenen Stücken lassen sich analog zu Elfriede Jelineks beiden Stücken u. a. auch *Die Republik des Vergessens* (1980/87) von Heinz R. Unger, *Kein schöner Land* (1987) von Felix Mitterer und *Heldenplatz* (1988) von Thomas Bernhard rechnen.

⁶ Einerseits schrieben die Schriftsteller kritisch über ein Österreich, das seine NS-Vergangenheit mit dem sogenannten ‚Opfermythos‘ zu leugnen suchte, andererseits über die ‚Österreich-Ideologie‘ in der Literatur und Kunst, die eine im restaurativ-konservativen Sinne ehrwürdige österreichische Kultur propagierte und gegen einen Verlust des nationalistischen Stellenwerts des Wiener Burgtheaters protestierte. Vgl. Zeyringer, Klaus: *Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck: Haymon 2001. S. 79 u. S. 175; Ders.: *Innerlichkeit und Öffentlichkeit: österreichische Literatur der achtziger Jahre*. Tübingen: Francke 1992. S. 95-152.

⁷ Nach einer Anfrage riet Otto Breicha Jelinek, die Druckversion so zu verschleiern, dass man nicht nachweisen kann, wer gemeint war, und dass „man sich, wenn es drauf ankommt, blöd stellen kann“. Zit. nach Mayer u. Koberg: *elfriede jelinek*. S. 135.

Österreich Stellung nahm und den Vortrag polemisch mit „In den Waldheimen und auf den Haidern“ (1986) betitelte:

[W]ir müssen uns nur im richtigen Moment noch kleiner machen, damit man uns nicht sieht und auch unsere Vergangenheit nicht, wenn wir Bundespräsident, also das Höchste was es gibt, werden wollen. Und wir müssen uns im richtigen Moment auch groß zu machen verstehen, damit wir [...] in die Weltpresse hineinkommen, und zwar selbstverständlich positiv, denn wir leben ja wirklich in einem schönen Land, man kann es sich anschauen gehen, wann immer man will!⁸

Jelineks ‚Österreichbeschimpfung‘, die sie kurz nach den Präsidentschaftswahlen unverschleiert präsentierte, hatte hauptsächlich in den Lokalzeitungen *Neue Kronen Zeitung* und *Volksstimme* für Erregung gesorgt.⁹ Seither wurde Jelinek in die Reihe von berüchtigten Österreichbeschimpfern wie Peter Handke, Peter Turrini und Thomas Bernhard gestellt. Österreichbeschimpfungen im Allgemeinen erfreuten sich einerseits eines regen Interesses ausländischer Kommentatoren, v.a. solcher aus Deutschland; öffentliche Beschuldigungen von Politikern dienten andererseits als eine radikale Art der Auseinandersetzung mit staatlichen Zensoren, die den Produktionsmarkt im Inland zu regulieren suchten.

1.1. *Burgtheater*

Trotz der Ankündigung in der *Neuen Kronen Zeitung*, das Stück *Burgtheater* werde „der größte Theaterskandal“¹⁰ sein, wurde es bisher im Wiener Burgtheater nie aufgeführt, sondern zuerst am 10.11.1985 in Bonn von Horst Zankl inszeniert, wo die Premiere wegen der Sprache fehl am Platz war und das Werk kaum Resonanz finden konnte.¹¹ In Wien erregte das Stück zwar größtes Aufsehen in den Medien; die Stadt und der Direktor des Burgtheaters versuchten jedoch eine Aufführung zu boykottieren:

‚Burgtheater‘ *muß* in Wien, muß am Burgtheater gespielt werden. ‚Burgtheater‘ *kann* in Wien, kann am Burgtheater *nicht* gespielt werden. Jedenfalls jetzt nicht. Nicht, wenn Attila Hörbiger im nächsten April neunzig Jahre alt wird. Nicht, wenn seine und Paula Wesselys Goldene Hochzeit Ende November bevorsteht. Jetzt, nicht, auch wenn ORF und Zeitungen, offen skandallüstern, auf eine Aufführung, ein Gastspiel drängen.¹² [Hervorhebungen im Original]

Elfriede Jelinek wurde in den Augen der österreichischen Bürger bereits nach der Bonner Aufführung als „Nestbeschmutzerin“ verrufen; zu einer geplanten, etwas dezenteren szenischen Lesung des Stückes in Wien kam es trotz der Absprache mit den Dramaturgen Reinhard Urbach und Klemens Renoldner nicht. Erst zehn Jahre später durfte das Grazer Theater am Bahnhof unter der Regie von Ed. Hauswirth diesen Plan im Sommer 2005 auf der Bühne experimentell und etwas gewagter umsetzen.

Der persönliche Angriff auf das beliebte Wiener Burgtheaterensemble der Hörbiger-Wessely-Familie war den Wienern ein Dorn im Auge, was nicht zuletzt nach Michael Jeannées Ankündigung des Stückes in der *Neuen Kronen Zeitung* als „ein widerliches Machwerk, in dessen Mittelpunkt eine perverse, sabbernde, brutale und exzessive Schauspielerfamilie steht, die Hörbiger“¹³, eine heftige Reaktion von Lesern in den Tageszeitungen zur Folge hatte. Trotz der Unaufgeführtheit des Stückes in Österreich haben

⁸ Jelinek, Elfriede: „In den Waldheimen und auf den Haidern“ (= Böll-Preis-Rede vom 2.12.1986). In: Janke: *Die Nestbeschmutzerin*. S. 54 f.

⁹ Vgl. dazu die Artikel: Fink, Hubert: „Die Beschimpfung.“ In: *Neue Kronen Zeitung* vom 9.12.1986; Hupka, Kilian: „Befinkung.“ In: *Volksstimme* vom 19.1.1987.

¹⁰ Zit. nach Mayer, Verena u. Roland Koberg: „Jelinek: Da ist die Hex!“ In: *Die Presse*. Beilage Spectrum vom 14.1.2006. S. III-IV, hier S. III.

¹¹ Vgl. die Rezension zum Stück: Grack, Günther: „Wiener Schmä.“ In: *Der Tagesspiegel* vom 18.5.1986. S. 4.

¹² Löffler, Sigrid: „Erhalte Gott Dir Deinen Ludersinn.“ In: *Profil* vom 18.11.1985.

¹³ Michael Jeannée über Elfriede Jelineks *Burgtheater*. In: *Neue Kronen Zeitung* vom 1.12.1985; vgl. auch den Artikel: „In den Waldheimen‘: Jelinek liest die Leviten.“ In: *Der Standard* vom 19.1.2006. S. 10.

Boulevardzeitungen den öffentlichen Vorwurf genährt, dass Jelinek den Ruf des Wiener Burgtheaters ‚beschmutze‘ und zugleich den schlechten gesundheitlichen Zustand von Attila Hörbiger im hohen Alter missachte. Leserkommentare in Zeitungen wie dem Wiener *Kurier*, der Wiener Zeitschrift *Volksstimme*, dem Berliner *Tagesspiegel* oder der Wiener *Neuen Kronen Zeitung*, in denen Jelinek als „Schmiererin“, „Hetzerin“ und „potenzielle Mörderin“ verrufen wurde, erhöhten ihre Unbeliebtheit im Inland, zugleich aber ihre Bekanntheit im deutschsprachigen Ausland.¹⁴ In ihrem Kommentar im *Profil* betonte Jelinek die eigentliche Absicht, die sie mit ihrem Stück verfolgen wollte, und setzte sich gegen die Publizisten zur Wehr: „Nicht geschrieben, um zwei alte Leute und einen Toten zu kränken. Sondern zu Ehren der vielen Künstler, die freiwillig oder unfreiwillig emigriert sind.“¹⁵

Die Skandalträchtigkeit des Stückes liegt im radikalen Vorwurf Jelineks, der auf die Tatsache zurückgreift, dass am 15.12.1945 die Wesselys in Salzburg rehabilitiert wurden, obwohl Paula Wessely im antipolnischen und antisemitischen Propagandafilm *Heimkehr* von 1941 mitgespielt hatte und zudem eine von Hitler dotierte Staatsschauspielerin sowie einer der höchstbezahlten UFA-Stars gewesen war.¹⁶ Nach ihrer Auftrittserlaubnis (1948) spielte Wessely dagegen mit großer Hingabe in Karl Hartls *Der Engel mit der Posaune* eine Jüdin, die aus Angst vor der Deportation Suizid begeht. Jelineks Interesse richtete sich in *Burgtheater*¹⁷ wie auch im späteren Monolog *Die Erbkönigin* (1999) auf das moralisch verfehlte Verhalten Paula Wesselys im Dritten Reich. Sie zeigt sie als eine an das NS-Regime wie auch an die Nachkriegszeit angepasste, sich kritiklos unterwerfende Künstlerin, deren braune Vergangenheit nach dem Krieg vom österreichischen Publikum ‚vergessen‘ wurde.

Ein Jahr nach dem Skandal um *Burgtheater* bezog Jelinek in ihrer Dankesrede zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises erneut Position gegenüber dem moralischen und kulturellen Zustand Österreichs und dessen zwiespältiger Haltung kritischen Künstlern gegenüber:

In Österreich wird kritischen Künstlern die Emigration nicht nur empfohlen, sie werden auch tatsächlich vertrieben – da sind wir gründlich. Ich erwähne nur Rühm, Wiener, Brus, die in den sechziger Jahren das Land verlassen haben. Ich erwähne nicht Jura Soyfer, der im KZ ermordet worden ist, denn das ist zu lang vergangen und daher zu lang schon vergessen und vor allem, vergeben, denn uns verzeiht man einfach alles. [...] Heinrich Böll hätte hier sehr viel gesagt, aber man hätte es ihm erst erlaubt, nachdem er den Nobelpreis bekommen hat. So wie sich kaum jemand ernsthaft bemüht hat, einen Elias Canetti nach Österreich zurückzuholen, denn Juden haben wir zwar so gut wie keine mehr, aber immer noch zu viele.¹⁸

Auch Jelineks feindliche Kritik an Österreich nach ihrer Nobelpreisverleihung 2004 ist im Kontext der Emigrationsgeschichte deutschsprachiger Künstler zu verstehen: Die Auszeichnung sollte laut der Autorin nicht „als Blume im Knopfloch für Österreich“¹⁹ verstanden und staatlich vereinnahmt werden, sondern als Anerkennung ihrer langjährigen schriftstellerischen Arbeit, in der bekanntlich gerade das Anti-Heimat-Motiv gepflegt wird.

¹⁴ Moser, Gerhard: „Von der nahtlosen Kontinuität. Elfriede Jelinek über ihr Stück ‚Burgtheater‘ im Kommunistischen Kulturkreis“. In: *Volksstimme* vom 9.2.1986; Vgl. auch: Janke, Pia: „Die Nestbeschmutzerin“. In: *Der Standard* vom 8.10.2004. S. 4.

¹⁵ Zit. nach Lingens, Peter Michael: „Wieweit verdient Paula Wessely Elfriede Jelinek?“ In: *Profil* vom 25.11.1985. S. 12-14, hier S. 14.

¹⁶ Auf die lobende Kritik von Sigfrid Löffler zu *Burgtheater* hin erschienen in der nächsten Ausgabe des *Profil* drei weitere Artikel, die sich mit dem Thema der NS-Vergangenheit der Künstlerfamilie der Wesselys beschäftigten und in die Schlagzeilen gelangten: „Wieweit verdient Paula Wessely Elfriede Jelinek?“ und „Was habe ich gewusst – nichts“ sowie „Was hätte das für ein Theaterstück werden können“. In: *Profil* vom 25.11.1985. S. 12-14; S. 88-95.

¹⁷ Der antisemitische Satz „Wir kaufen nicht bei Juden“ von Wessely im Film *Heimkehr* wird in Jelineks *Burgtheater* von Schorsch wieder aufgegriffen und umgeschrieben: „Seind Sie der Vertreter des Weltjudentums? Mir kaufen nix!“ In: Jelinek, Elfriede: *Burgtheater*. In: dies.: *Theaterstücke*. Köln: Prometh Verlag 1984. S. 115.

¹⁸ Jelinek: „In den Waldheimen und auf den Haidern.“ S. 54 f.

¹⁹ Vgl. das Fernseh-Porträt „Literaturnobelpreis an Elfriede Jelinek.“ In: 3sat vom 10.10.2004.

1.2. *Präsident Abendwind*

Bei Jelineks zweitem „denunziatorischen Volksstück“ *Präsident Abendwind* blieb ein Skandal gänzlich aus.²⁰ Das Stück durfte zunächst nicht auf österreichischem Boden gespielt werden und wurde im Literaturhaus Berlin am 11.7.1987 von Werner Gerber uraufgeführt. Um diese Zeit war der Skandal um die Frage nach der NS-Vergangenheit und der damaligen Funktion Kurt Waldheims in Österreich bereits zu Ende.²¹ Die Aufführung in Berlin erbrachte jedoch nicht den erwarteten Erfolg, da das sprachlich höchst artifizielle Stück auf ein ausländisches Publikum traf.²²

Kritik an Waldheim hatte eine längere Tradition: Bereits 1970 war er anlässlich seiner ersten Kandidatur um das Präsidentenamt als ehemaliges Mitglied der SA-Reiterstandarte angegriffen worden, doch fehlte es damals noch an Beweismaterialien. 1986 folgten erneute Angriffe, was zur Zeit der Wahlen in Österreich den ersten größeren Skandal auslöste – damals sprach das österreichische Nachrichtenmagazin *Profil* erstmals von der ‚Waldheim-Affäre‘ – wozu der Beweis diesmal von seiner eigenen lückenhaften Autobiographie *Im Glaspalast der Weltpolitik* (1985) geliefert wurde.²³ Die ÖVP startete daraufhin in Österreich eine Schutzkampagne, so dass Waldheim trotz Protesten die Wahlen für eine sechsjährige Amtszeit als Bundespräsident gewann. Zugleich erhob der Jüdische Weltkongress massive Vorwürfe gegen Waldheim. Außerdem wurde der ehemalige hohe Beamte 1987 von den USA auf die *watch list* gesetzt, wodurch ihm die Einreise in die USA verwehrt wurde. Die ambivalente Beziehung Österreichs zu seiner Geschichte und Tradition seit der ‚Waldheim-Affäre‘ löste bei vielen Autoren eine provokative und oppositionelle Reaktion aus. Andererseits propagierten protestierende Bürger, die gegen Peymanns Aufführung von Thomas Bernhards *Heldenplatz* im Wiener Burgtheater (1988) demonstrierten, eine ehrwürdige Kultur Österreichs und stemmten sich gegen die radikale Oppositionswelle der Künstler. Selbst Bundespräsident Waldheim warf Bernhards erbarmungsloser Österreichsatire „Schädigung des österreichischen Ansehens“ vor.²⁴ Waldheim ergriff während seiner Amtszeit öfters Partei in kulturellen Angelegenheiten. Er befürwortete die Bewahrung der Kultur und des Ansehens Österreichs und kritisierte die österreichischen „Nestbeschmutzer“ aus der jüngeren Generation, etwa in seiner Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele im Jahr 1987:

²⁰ Juliane Vogel bezeichnet in ihrer Vorlesungsreihe Jelineks Stücke, in denen wie schon bei Ödön von Horvath Personen anhand der verlogenen Sprache entlarvt werden, als „denunziatorische Volksstücke“. In: „Dramatik in Österreich nach 1945.“ Sommersemester 2005. Universität Wien. URL: <http://univie.ac.at/iggerm/files/Vogel-VO.rtf>. [1.3.2007]

²¹ Im *Profil* vom 14.11.1985 heißt es im Artikel von Hubertus Czernin „Die Geschichte vom Doktor W.“ erstmals, dass der Angriff, wonach Waldheim ein Angehöriger des SA-Reitersturms gewesen sei, falsch sei, denn er sei in der Kavallerieabteilung ‚Wehrmacht 45. Infanteriedivision‘ gewesen. Für den Vorwurf, dass Waldheim Mitglied im Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbund gewesen sei, gab es damals noch keinen konkreten Hinweis.

²² Vgl. die Rezension zum Stück: Köster, Cornelia: „Und wo war Nestroy?“ In: *Der Tagesspiegel* vom 17.7.1987. S. 4.

²³ 1985 hatte der Artikel von Hubertus Czernin im *Profil* noch keine Reaktion ausgelöst; erst am 3. März 1986 sollte die Schlagzeile „Waldheim und die SA“ von demselben Autor im *Profil* einen Skandal hervorrufen: Dort wurde darüber berichtet, dass Waldheim in seiner zuvor erschienenen Autobiographie *Im Glaspalast der Weltpolitik* (1985) sein Verhalten zur Zeit des Nationalsozialismus und des Ersten Weltkrieges verschwiegen hat. Waldheim hatte darin behauptet, dass er an der Ostfront verwundet worden sei, und hatte die Wahrheit, dass er von 1942 bis 1943 als Ordonnanzoffizier in Saloniki unterwegs war, vertuscht.

²⁴ Bentz, Oliver: *Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000. S. 90-106.

Wir alle sind dazu aufgerufen, unseren ideellen und materiellen Beitrag zur Bewahrung und Mehrung des kulturellen Erbes zu leisten, das uns anvertraut ist. [...] Junge Menschen] können nicht alles verstehen, was wir erlebt haben. [...] Nie wäre der Wiederaufbau nach 1945 mit dem heutigen Defätismus möglich gewesen. Haben wir mehr Zuversicht und Selbstvertrauen!²⁵

Als Hauptproblem für die mangelnde Zuversicht bezeichnete Waldheim den Generationswechsel in Österreich. Auf die innenpolitische Umwälzung Mitte der 1980er Jahre, als Kurt Waldheim zum Bundespräsidenten gewählt wurde und Jörg Haider die Führungsrolle in der Freiheitlichen Partei übernahm, reagierten die jungen Künstler mit Misstrauen und zunehmendem Protest. Elfriede Jelinek ging im Juni 1987 sogar mit Protestierenden auf die Straße und verteilte Flugblätter mit der Aufschrift: „Wir können nicht wissen, wie wir uns damals verhalten hätten, aber wir wissen, wie wir uns verhalten hätten sollen. Wir ehren die Helden des österreichischen Widerstandes, wir gedenken der Opfer.“²⁶

Jelinek provozierte den Präsidenten am Tag seiner Vereidigung vor der ÖVP mit einer gehässigen Grußadresse und sandte ihm am Tag der Eröffnung des Steirischen Herbstes 1986 einen offenen Brief mit einer höhnischen Bemerkung.²⁷ Ein zweiter Versuch Jelineks, den österreichischen und deutschen Zuschauern und Zuhörern ihre Österreichsatire über den ‚vergangenheitsvergesslichen‘ Präsidenten näher zu bringen – um bei der zweiten Wahlperiode die Wiederwahl Waldheims sabotieren zu können –, gelang ihr 1992 durch die Erstaufführung von *Präsident Abendwind* unter der Regie von Johanna Liebeneiner in Innsbruck und durch die Ausstrahlung der Hörspielfassung im Bayerischen Rundfunk.

1.3. *Stecken, Stab und Stangl*

Im Gegensatz zu den zwei Volksstücken *Burgtheater* und *Präsident Abendwind* erbrachte die Aufführung der Satire *Stecken, Stab und Stangl* am 12.4.1996 im Deutschen Schauspielhaus Hamburg endlich den ersehnten Erfolg. In Österreich sollte das Stück nach Ansicht der Autorin zunächst nicht gespielt werden, auch wenn es über und für dieses Land geschrieben wurde, denn das Drama greift die Geschichte der heimtückischen Ermordung von vier Romas im burgenländischen Oberwart im Jahr 1995 auf. Der rassistische Anschlag wurde mit einer versteckten Sprengbombe durchgeführt, die die Aufschrift „Roma zurück nach Indien“ trug. In der Folge wurden die politischen Rahmenbedingungen, in denen das Attentat entstehen konnte, von der Regierung wie auch von den Medien in Österreich zunächst ausgeklammert, verharmlost und von Jörg Haider sogar ausländerfeindlich zugespitzt.²⁸ Infolge zunehmender ‚Müdigkeit‘ und künstlerischer Isolation verhängte Jelinek ein Verbot für Aufführungen ihrer Stücke in Österreich:

Ich glaube, daß die Demoralisierung und Verwahrlosung der österreichischen Öffentlichkeit aufgrund der Verkommenheit der österreichischen Presse - und auch davon handelt das Stück - so weit fortgeschritten ist, daß ich gar keine Lust mehr habe, mich damit auseinanderzusetzen, und daß ich dem nur aus dem Weg gehen möchte.²⁹

²⁵ Zit. nach dem Artikel „Waldheim fordert mehr Zuversicht“. In: *Der Tagesspiegel* vom 28.7.1987. S. 4.

²⁶ Zit. nach *Volksstimme* vom 23.6.1987.

²⁷ Jelinek warf Waldheim in ihrer Grußadresse vor, dass er sich „als Kumpel der antisemitischen Stammtischgröler“ entlarvt habe. In: *Die Zeit* vom 18.7.1986. Im offenen Brief protestierte sie mit den Worten gegen Waldheim: „Sie haben Ihre Vergangenheit vergessen. Wir würden gern vergessen, dass Sie unser Bundespräsident sind.“ Zit. nach Janke: *Die Nestbeschmutzerin*. S. 50.

²⁸ Jörg Haider hatte im Nationalrat eine ausländerfeindliche Bemerkung abgegeben, die anschließend eine heftige Debatte auslöste: „Wer sagt, dass es nicht um einen Konflikt bei einem Waffengeschäft, einen Autoschieberdeal oder um Drogen gegangen ist?“ In: 88. *Sitzung des Nationalrates der Republik Österreich*, stenographisches Protokoll vom 8.10.1997. S. 42.

²⁹ Jelinek/Carp: „Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung.“ Vgl. auch Jelinek, Elfriede: „Nichts ist mehr wie vorher.“ In: Scharsach, Hans-Henning (Hg.): *Haider. Österreich und die rechte Versuchung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000. S. 239-242.

Die österreichische Erstaufführung von *Stecken, Stab und Stangl* durch Georg Tabori erfolgte im September 1997 dennoch am Wiener Burgtheater und ging skandalfrei über die Bühne; gleichwohl erschien einen Monat später ein Wahlplakat der FPÖ, das sich u.a. gegen Elfriede Jelinek richtete. Der Skandal über Jelineks Stück ereignete sich auch diesmal am Rande der Aufführungsgeschichte und erzielte Vorwürfe gegen die Autorin selber: Jörg Haiders Worte auf den Wahlplakaten zum Wiener Gemeinderat diffamierten die kritischen Kunstschaaffenden des Landes als Staatskünstler im Dienste der sozialdemokratischen Kulturpolitik: „Lieben Sie Scholten, Jelinek, Peymann, Pasterk ... oder die Kunst und Kultur? Freiheit der Kunst statt sozialistische Staatskünstler.“³⁰

Die Verfeindung zwischen den Künstlern und der rechtsextremen FPÖ hatte bereits nach der Bundespräsidentenwahl von 1986 angefangen, als Jörg Haider als Abgeordneter in den Nationalrat aufgenommen wurde.³¹ Im Jahr 2000, kurz nachdem Haider den Parteivorsitz niedergelegt und nach Kärnten zurückgekehrt war, erschien Jelineks Haider-Farce *Das Lebewohl* (2000): eine Art Abrechnung mit rechtspopulistischen Ideen in Österreich. Das Stück wurde im selben Jahr in Berlin von Ulrike Ottinger uraufgeführt, da wegen der FPÖ-ÖVP-Koalition von der Autorin erneut ein Aufführungsverbot über Österreich verhängt wurde.

2. FÜR ODER GEGEN DEN THEATERSKANDAL?

Genrespezifisch gesehen, greifen Elfriede Jelineks sprachlich „denunziatorische Volksstücke“ (Juliane Vogel) *Burgtheater*, *Präsident Abendwind* sowie *Stecken, Stab und Stangl* die Tradition des Wiener Volkstheaters auf. Das Volksstück als Genre wird nach Gero von Wilpert folgendermaßen definiert:

[Drama] mit einer aus dem Volksleben entnommenen Handlung in volkstümlich schlichter, leichtverständlicher Form, die oft durch Einlagen von Musik, Gesang und Tanz sowie Anwendung von Effekten, Sentimentalität u.ä. niederen Elementen dem Geschmack des Großstadtpublikums entgegenkommt [...].³²

Jelineks Theatersatiren beanspruchen jedoch nicht, dem Geschmack der Bürger entgegenzukommen oder sie zu unterhalten; sie pflegen vielmehr gattungsfremde Eigenschaften wie das Austreiben der Lebhaftigkeit aus dem Körper der Figuren und die Funktionalisierung des Schauspielers als Sprachfläche auf der Bühne.³³ Die Sprache übernimmt dabei die Hauptrolle und erfüllt die kritische Zielforderung der Autorin, wobei der Schauspieler ausschließlich körperliche Arbeit leistet. Ähnlich wie in den kritischen Volksstücken von Ödön von Horvath, in denen Sprecher anhand ihrer Sprache entlarvt

³⁰ Zit. nach Sigrid Löffler: „Bomben und Plakate. Zur Verhaiderung des österreichischen Kulturklimas“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 25.10.1995. S. 13.

³¹ Vgl. auch Jörg Haiders Rede „Für Freiheit und Verantwortung“ am 26. Oktober 1993: „Wer sind denn heute die Vorbilder in der österreichischen Gesellschaft? André Heller, Udo Jürgens, Elfriede Jelinek, Jazz Gitti – sie alle sind also die Vorbilder des neuen Österreich! Sie rangieren in den Zeitgeistmagazinen an erster Stelle, sie seien es, die dieses Österreich prägen. Ich bedanke mich dafür, dass Wehrdienstverweigerer, Steuerflüchtlinge und Österreichbeschimpfer unsere Vorbilder sind, dass aber die tüchtigen und fleißigen Leute, die aus diesem Österreich nach dem Krieg etwas gemacht haben, nicht zu Ehren kommen.“ Zit. nach Czernin, Hubertus (Hg.): *Der Westentaschen-Haider*. Wien: Czernin 2000. S. 175 f.

³² von Wilpert, Gero (Hg.): *Sachwörterbuch der Literatur*. 7. Auflage. Stuttgart: Kröner 1989. S. 1015.

³³ Vgl. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Anke Roeder: „Ich will kein Theater – ich will ein anderes Theater.“ In: Roeder, Anke: *Autorinnen: Herausforderung an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 141-160; Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1990. S. 157-161; Annuß, Evelyn: „Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks.“ In: Arnold, H. L. (Hg.): *Elfriede Jelinek. Text + Kritik* 117 (1999). S. 45-50.

werden, lässt Jelinek ihre Figuren sich selbst durch ihre Sprache denunzieren. In den drei hier behandelten Stücken sind dennoch Analogien zu früheren österreichischen Volksdramatikern nachweisbar: Insbesondere zeigt sich eine – von der Autorin selbst öfters betonte – Kontinuität zu den Dramatikern Nestroy und Kraus³⁴, so etwa durch den Gebrauch der krausschen Sprachmontage oder der ‚sprachverbuhlten‘ Stilistik einer nestroyschen Satire.³⁵

Nestroy und Jelinek ist es gelungen, über die Sprachverfremdung ein politisches Thema in die Kunst transportiert und als Satire verfremdet zu haben. Nestroy selbst scheute sich seinerzeit nicht, aktuelle politische Ereignisse auf der Bühne zu satirisieren. Im Jahr 1848, als Nestroys *Freiheit in Krähwinkel*, eine politische Posse zur Märzrevolution, beim Volk großen Jubel erntete, wurde Franz Josef I. zum Kaiser ernannt und die Zensur wiedereingeführt. Infolgedessen änderte sich der politische Blickwinkel in Nestroys darauf folgenden Stücken schlagartig: In *Lady und Schneider*, *Judith und Holofernes*, *Höllenangst* sowie in dem zu seinen Lebzeiten nie aufgeführten Stück *Der alte Mann mit der jungen Frau* von 1849 lässt er seine Posenfiguren nur noch thematisch verschleiert zum Thema Revolution zu Wort kommen.³⁶ Kurz vor seinem Tod schrieb er eine getarnte ‚indianische Faschingsburleske‘ sowie sein letztes Stück, *Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl* (1862), in dem man den Kaiser selbst bei Anspielungen auf seine Expansionspolitik als Kannibalen wiederzuerkennen glaubt. Elfriede Jelinek greift in *Präsident Abendwind* 125 Jahre später auf diese nestroysche Burleske zurück und paraphrasiert sie zur grotesken „Posse mit Gesang“, in welcher man den Zeitgenossen Kurt Waldheim und Franz Joseph Strauß als Kannibalenführern zu begegnen ahnt.

Jelineks Montage des satirisch-grotesken Stücks *Präsident Abendwind*, in dem – wie schon bei Nestroys *Häuptling Abendwind* – anhand kannibalistischer Jargonsprache zwischen dem Häuptling bzw. Präsidenten und seinem Volk anthropophage Strukturen hergestellt werden, bewirkt eine bildhafte Verzerrung des realpolitisch-existent Österreichs mit dem neu gewählten Bundespräsidenten zu einem prähistorischen Tourismusort mit primitiven Insulanern:

Schon er [= Nestroy] war ein genialer Bearbeiter, den nicht das ferne Gegenbild des edlen Wilden interessierte, sondern die hautnahe Satire, der unmittelbare, wörtliche Genuß des Ho-Gu (Hautgout) nationalistischer Groß-Luluer und Papatutuaner. [...] Die Wilden leben alle im alten Europa, sprechen[,] als heckten sie ihre Grausamkeit im Wiener Kaffeehaus aus, verschlucken sich an ihren Begriffen und lassen sich ihre Wörtlichkeit auf der Zunge zergehen.³⁷

Eine Analogie im Hinblick auf die Phraseologie der nationalistischen Kannibalensprache in den Texten Jelineks und Nestroys ergibt sich durch die Anhäufung von rhetorischen und idiomatischen Elementen, so etwa durch Homophonie, Alliteration, Tautologie, Paranomasie, Verballhornung, Parallelismen oder entfremdete Redewendungen. Das Spiel mit dem Klang der Sprache durch den Kalauer sowie durch verfremdenden Jargon bietet dabei die Möglichkeit, die politischen, ideologischen oder wirtschaftlichen Aspekte innerhalb der

³⁴ Franz Stadler im Gespräch mit Elfriede Jelinek: „Mit sozialem Blick und scharfer Zunge.“ In: *Volksstimme* vom 24.8.1986. S. 7.

³⁵ Vgl. Jahn, Viktoria: „(Dis-)Kontinuität zur österreichischen Tradition bei Elfriede Jelinek in *Burgtheater* und *Präsident Abendwind*.“ In: Holona, Marian u. Claus Zittel (Hg.): *Positionen der Jelinek-Forschung* (=Jahrbuch für Internationale Germanistik. Sonderband). Bern u. a.: Peter Lang 2008. S. 315-329.

³⁶ Forschungsliteratur zur Debatte, ob Nestroys Stücke tatsächlich politische Stücke seien und zu Nestroy als Verfechter der 1848er Revolution: Rommel, Otto: „Nestroy als Politiker.“ In: Trost, Alois (Hg.): *Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1922*. Wien: Wiener Drucke 1922. S. 34-45; Gerdner, Norbert: „Der politische Nestroy.“ In: *Nestroyana* 3 (1981). S. 14-19; Mautner, Franz H.: „Der alte Mann mit der jungen Frau‘ – eine politische Komödie?“ In: Hüppauf, Bernd u. Dolf Sternberger (Hg.): *Über Literatur und Geschichte*. Frankfurt am Main: Athenäum 1973. S. 265-273.

³⁷ Wiesner, Herbert: „Nachwort.“ In: ders. (Hg.): *Anthropophagen im Abendwind. Helmut Eisendle, Elfriede Jelinek, Libuše Moníková, Oskar Pastior nebst Johann Nepomuk Nestroy*. Berlin: Literaturhaus Berlin 1998. S. 113.

werden, lässt Jelinek ihre Figuren sich selbst durch ihre Sprache denunzieren. In den drei hier behandelten Stücken sind dennoch Analogien zu früheren österreichischen Volksdramatikern nachweisbar: Insbesondere zeigt sich eine – von der Autorin selbst öfters betonte – Kontinuität zu den Dramatikern Nestroy und Kraus³⁴, so etwa durch den Gebrauch der krausschen Sprachmontage oder der ‚sprachverbuhlten‘ Stilistik einer nestroyschen Satire.³⁵

Nestroy und Jelinek ist es gelungen, über die Sprachverfremdung ein politisches Thema in die Kunst transportiert und als Satire verfremdet zu haben. Nestroy selbst scheute sich seinerzeit nicht, aktuelle politische Ereignisse auf der Bühne zu satirisieren. Im Jahr 1848, als Nestroys *Freiheit in Krähwinkel*, eine politische Posse zur Märzrevolution, beim Volk großen Jubel erntete, wurde Franz Josef I. zum Kaiser ernannt und die Zensur wiedereingeführt. Infolgedessen änderte sich der politische Blickwinkel in Nestroys darauf folgenden Stücken schlagartig: In *Lady und Schneider*, *Judith und Holofernes*, *Höllenangst* sowie in dem zu seinen Lebzeiten nie aufgeführten Stück *Der alte Mann mit der jungen Frau* von 1849 lässt er seine Posenfiguren nur noch thematisch verschleiert zum Thema Revolution zu Wort kommen.³⁶ Kurz vor seinem Tod schrieb er eine getarnte ‚indianische Faschingsburleske‘ sowie sein letztes Stück, *Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl* (1862), in dem man den Kaiser selbst bei Anspielungen auf seine Expansionspolitik als Kannibalen wiederzuerkennen glaubt. Elfriede Jelinek greift in *Präsident Abendwind* 125 Jahre später auf diese nestroysche Burleske zurück und paraphrasiert sie zur grotesken „Posse mit Gesang“, in welcher man den Zeitgenossen Kurt Waldheim und Franz Joseph Strauß als Kannibalenführern zu begegnen ahnt.

Jelineks Montage des satirisch-grotesken Stücks *Präsident Abendwind*, in dem – wie schon bei Nestroys *Häuptling Abendwind* – anhand kannibalistischer Jargonsprache zwischen dem Häuptling bzw. Präsidenten und seinem Volk anthropophage Strukturen hergestellt werden, bewirkt eine bildhafte Verzerrung des realpolitisch-existent Österreichs mit dem neu gewählten Bundespräsidenten zu einem prähistorischen Tourismusort mit primitiven Insulanern:

Schon er [= Nestroy] war ein genialer Bearbeiter, den nicht das ferne Gegenbild des edlen Wilden interessierte, sondern die hautnahe Satire, der unmittelbare, wörtliche Genuß des Ho-Gu (Hautgout) nationalistischer Groß-Luluer und Papatutuaner. [...] Die Wilden leben alle im alten Europa, sprechen[,] als heckten sie ihre Grausamkeit im Wiener Kaffeehaus aus, verschlucken sich an ihren Begriffen und lassen sich ihre Wörtlichkeit auf der Zunge zergehen.³⁷

Eine Analogie im Hinblick auf die Phraseologie der nationalistischen Kannibalensprache in den Texten Jelineks und Nestroys ergibt sich durch die Anhäufung von rhetorischen und idiomatischen Elementen, so etwa durch Homophonie, Alliteration, Tautologie, Paranomasie, Verballhornung, Parallelismen oder entfremdete Redewendungen. Das Spiel mit dem Klang der Sprache durch den Kalauer sowie durch verfremdenden Jargon bietet dabei die Möglichkeit, die politischen, ideologischen oder wirtschaftlichen Aspekte innerhalb der

³⁴ Franz Stadler im Gespräch mit Elfriede Jelinek: „Mit sozialem Blick und scharfer Zunge.“ In: *Volksstimme* vom 24.8.1986. S. 7.

³⁵ Vgl. Jahn, Viktoria: „(Dis-)Kontinuität zur österreichischen Tradition bei Elfriede Jelinek in *Burgtheater* und *Präsident Abendwind*.“ In: Holona, Marian u. Claus Zittel (Hg.): *Positionen der Jelinek-Forschung* (=Jahrbuch für Internationale Germanistik. Sonderband). Bern u. a.: Peter Lang 2008. S. 315-329.

³⁶ Forschungsliteratur zur Debatte, ob Nestroys Stücke tatsächlich politische Stücke seien und zu Nestroy als Verfechter der 1848er Revolution: Rommel, Otto: „Nestroy als Politiker.“ In: Trost, Alois (Hg.): *Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1922*. Wien: Wiener Drucke 1922. S. 34-45; Gerdner, Norbert: „Der politische Nestroy.“ In: *Nestroyana* 3 (1981). S. 14-19; Mautner, Franz H.: „Der alte Mann mit der jungen Frau‘ – eine politische Komödie?“ In: Hüppauf, Bernd u. Dolf Sternberger (Hg.): *Über Literatur und Geschichte*. Frankfurt am Main: Athenäum 1973. S. 265-273.

³⁷ Wiesner, Herbert: „Nachwort.“ In: ders. (Hg.): *Anthropophagen im Abendwind. Helmut Eisendle, Elfriede Jelinek, Libuše Moníková, Oskar Pastior nebst Johann Nepomuk Nestroy*. Berlin: Literaturhaus Berlin 1998. S. 113.

Sprache kritisch und differenziert zu beleuchten. Die Sprachartistik Jelineks wird in der Forschung häufig mit der sprachexperimentellen Literatur der Wiener Gruppe in Verbindung gebracht.³⁸ Anders als die Wiener Gruppe jedoch versucht die Autorin in ihren Stücken die Sprache durch artifizielle Veränderungen in den Dienst einer politischen Aussage zu stellen.

Eine weitere wichtige Methode ist die Montage von Zitaten aus Zeitungen, Filmen, Operetten oder literarischen Werken, die die Autorin dekonstruktiv in ihren Text einbindet. Jelinek ist in ihrem sprachmethodischen und -ästhetischen Programm der denunziatorischen Textmontage mit dem Polemiker Karl Kraus eng verwandt³⁹, der in seinem Kampfblatt *Die Fackel* (1899-1936) publizistisch gegen die ‚Journaille‘ ankämpfte und in seinem Kriegsdrama *Die letzten Tage der Menschheit* (1918/22) Personen, Institutionen und Zeitungen als Kooperationspartner im Ersten Weltkrieg entlarvte. Das kraussche Montageverfahren beruht auf Passagen, Parolen, Slogans oder Schlagzeilen⁴⁰, die Kraus hauptsächlich aus der Kriegsberichterstattung in den Text montierte. Am Schluss des Epilogs von *Die letzten Tage der Menschheit* lässt er sogar Kaiser Wilhelm II. mit dessen Worten „Ich habe es nicht gewollt“⁴¹ als Stimme Gottes zitieren. Als scharfer Polemiker und Bekämpfer der bürgerlichen Journalisten, etwa der *Neuen Freien Presse*⁴², gegen die er als moralische Instanz auftritt, diente Kraus das Montageverfahren als eine radikale Art der Abrechnung mit der verlogenen Sprache der Presse, insbesondere des Kriegsjournalismus.

Ähnlich werden in Jelineks *Burgtheater* ideologische Sprachkontinuitäten durch die Montage von Passagen oder Zitaten aus den Werken und Filmen entlarvt, die auch während des Nationalsozialismus zu Indoktrinationszwecken gespielt wurden:

Mich hätte ja auch das Personal von ‚Burgtheater‘ als solches überhaupt nicht interessiert, mich hat viel mehr daran interessiert, wie die betulich-verlogene Nazisprache der Filmkomödien des Dritten Reichs sich nahtlos fortgesetzt hat in den Filmkomödien der 50er Jahre und den deutschen Fernsehserien der folgenden Jahrzehnte, eigentlich bis heute (Schloßhotel Orth etc.).⁴³

Solcher Kontinuität der Sprache, die im nationalsozialistischen Heimatfilm und Staatsschauspiel wie auch in den Filmen der 1950er Jahre und der Nachfolgezeit nachweisbar ist, beabsichtigt Jelinek sprachlich-dekonstruktiv entgegenzuwirken. Sie konzentriert sich in *Burgtheater* daher weniger auf die realen Personen, sondern auf deren Sprache als Künstler. Die Schauspieler werden im Stück somit als Mitverantwortliche für die propagandistische Kunst entlarvt, wobei der Mythos über sie als Opfer in der Nazizeit gezielt zerstört wird. Eine platte öffentliche Anklage – wie der Vorwurf in den Medien öfters lautet – kann man der Autorin schon allein wegen der artifiziellen und schwer verständlichen Sprache in ihrem

³⁸ Vgl. Sander, Margarete: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996 (=Epistemata 179); Spanlang, Elisabeth: *Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk*. Wien: Diss. der Universität Wien 1992.

³⁹ Die Textmontage speziell im Drama setzt sich laut der Definition von Wolfgang Seibel aus einem bereits vorgegebenen Sprech- oder Textmaterial zusammen, die zu einem erst konstituierten Stückganzen wird. Vgl. Seibel, Wolfgang: *Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1988. S. 131.

⁴⁰ Typische Parolen, die in Zeitungen erschienen, waren z.B. „Jeder Schuß ein Ruß“ oder „Jeder Stoß ein Franzos“. Durch publizistische Maßnahmen waren junge Männer sowie Frauen in der Monarchie für einen Krieg zu gewinnen. Mit den folgenden legendären Worten mobilisierte der Kaiser 1914 die Menge: „Hier wiederhole ich: Ich kenne keine Partei mehr, ich kenne nur Deutsche.“ In: Huber, E. R. (Hg.): *Dokumente zur deutschen Verfassungsgeschichte*. Stuttgart: Kohlhammer 1961. S. 455.

⁴¹ Vgl. auch die 23. und 37. Szene im Drama, in denen der Kaiser karikiert wird.

⁴² Vgl. dazu die Fotomontage *Der Sieger* (1911) von Karl Kraus, auf der der Inhaber der *Neuen Freien Presse*, Moritz Benedikt, mit der Kriegsgöttin Pallas Athene zusammen erschien. In: Krolow, Kurt (Hg.): *Ausgewählte Werke: Kommentare zu ‚Die letzten Tage der Menschheit‘*. Bd. 5.2. Berlin: Volk und Welt 1978. S. 247.

⁴³ Interview per E-Mail mit Elfriede Jelinek. In: Jahn, Viktoria: *Komik in Elfriede Jelineks Dramen. Tradition und Dekonstruktion*. München: unveröff. Magisterarbeit der Universität München 2005. S. 94.

Stück nicht anlasten. Ihre polemischen Attacken in öffentlichen Reden und Briefen dagegen sind als explizit unternommene Angriffe auf einzelne Personen zu sehen.⁴⁴

Ein ähnliches Verfahren hat Jelinek auch in ihrem späteren Stück *Stecken, Stab und Stangl* entwickelt, in dem sie Richard Nimmerrichter, den berühmten Kolumnisten der Wiener *Neuen Kronen Zeitung*, genannt „Staberl“, als Verleugner und somit Mitverantwortlichen des rassistischen Anschlags in Oberwart entlarvt. Indem Jelinek zahlreiche Aussagen aus den Medien und der Tagespresse in die Reden der Figuren hinein montiert, versucht sie die Kontinuität national-sozialistischer Vorstellungen in Österreich in und anhand der Sprache aufzuzeigen. Der aus dem Alt-Wiener Volkstheater stammende gleichnamige Hanswurst Staberl, der in Adolf Bäuerles *Die Bürger in Wien* (1813) zum ersten Mal auftaucht⁴⁵, wird als eine Theatermaske für die realen Figuren mit den Spitz- und Nachnamen „Staberl“ und „Stangl“ als Prototypus österreichischen Kleinbürgertums adaptiert:

„Stecken und Stab“ ist ja klar, aus den Psalmen Davids. „Staberl“ als Name ist einer der Kolumnisten der Kronen-Zeitung, der an der Verschärfung des Klimas in Österreich großen Anteil hat; an der ‚Verhausmeisterung‘ [...] Damit ist gemeint: die Herrschaft des Pöbels und eigentlich auch des Ländlichen. Denn das Haider-Phänomen läßt sich eigentlich nur durch die Herrschaft des ländlichen Pöbels erklären [...] Mit ‚Stangl‘ ist Franz Stangl gemeint, der Kommandant von Treblinka, der auch mit Zitaten vorkommt, zum Beispiel: „An manchen Tagen mußten wir an die 18.000 durchlaufen lassen.“ Und damit meint er: durch das Krematorium. In dem Titel liegt schon die ganze Vieldeutigkeit der Sprachflächen. Man kann unendlich viele Bedeutungen zu den Worten und Namen assoziieren.⁴⁶

Jelinek greift in ihren Satiren bewusst auf die Tradition des Volkstheaters zurück, das immer schon als Horrorkabinett den Spießbürger grotesk erschienen ließ und entlarvt hat. Doch bleibt die Absicht der Denunziation in ihren Stücken hauptsächlich ein sprachliches Anliegen. Die textimmanente Entlarvung erlaubt die Übertragbarkeit des Textes auf zeitgenössische, vermutlich ideologische Kontexte in der zeitgenössischen Wirtschaft, Politik oder des Medienbereichs. Diese sprachliche Leistung des Textes dürfte jedoch einem Publikum, das nicht über das notwendige Hintergrundwissen verfügt, weitgehend fremd bleiben.

3. FAZIT

Als Fazit lässt sich festhalten, dass Elfriede Jelineks hier behandelte Österreichsatiren zwar durch ihre dekonstruktive Sprachkritik Provokation erzielen und keine Achtung vor politischen Persönlichkeiten zelebrieren. Den erhofften diskursiven Wandel im Hinblick auf Österreichs Vergangenheit haben Jelineks Satiren jedoch nicht auf der Bühne, sondern durch publizistischen Aufruhr erbringen können. Kritische Künstler scheinen sich in Österreich durch eine standhafte (literarische) Opposition gegenüber den herrschenden politischen Verhältnissen auszuzeichnen. Die Kompromisslosigkeit der Künstler gegenüber dem Staat kann als eine ‚Wiederkehr‘ der seit anderthalb Jahrhunderten gepflegten literarischen Tradition gedeutet werden. Die Polarisierung zwischen Kunst und Politik wird in der österreichischen Zeitung *Die Presse* von Michael Fleischhacker kritisch angesprochen; nur eine gegenseitige Anerkennung könnte aus dem Dilemma herausführen:

⁴⁴ Vgl. auch Hartwig, Ina: „Erscheinung aus dem Dunkel. Warum Elfriede Jelinek für Denunziation im einfachsten Sinn nicht zu haben ist.“ In: Landes, Brigitte (Hg.): *Stets das Ihre. Elfriede Jelinek*. Arbeitsbuch. Berlin: Theater der Zeit 2006. S. 70 f.

⁴⁵ Staberl ist eine „komische Person des Wiener Volkstheaters von A. Bäuerle als Nachfolger des Hanswurst und Kasperl geschaffener pfiffiger Parapluiemacher, der bis 1850 in zahlreichen Wiener Lokalposen wiederkehrte“. In: von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. S. 883.

⁴⁶ Jelinek/Carp: „Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung.“

‚Staatskünstlerische Nestbeschmutzer‘ gegen ‚latente Faschisten‘: die ewige Wiederkehr des sogenannten politischen Diskurses in Österreich. Sie könnte durchbrochen werden, wenn politisierende Künstler mit dem Eintritt in die politische Arena die dortigen Spielregeln respektieren. Und wenn Politik und Publikum bereit wären, sich den Zumutungen künstlerischer Zuspitzung gelassen auszusetzen und ihre erkenntnisfördernde Schmerzlichkeit zu ertragen.⁴⁷

Auch wenn der verfeindete Diskurs zwischen Kunst und Politik den Künstlern in den inländischen Medien als Zumutung vorgeworfen wird, bleibt die Opposition, ästhetisch gesehen, ein fruchtbares Phänomen. Als Moment des Karnevalesken in der Literatur, etwa im Sinne Bachtins, wird die Umwälzung der hierarchischen Strukturen exemplifiziert, denn „[d]er Karneval vereinigt, vermischt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten“⁴⁸. Die Umstrukturierung der hierarchischen Ordnung, welches Prinzip ebenfalls als Grundsatz des (Alt-)Wiener Volkstheaters gilt, entpuppt sich als Indiz für die Skandalträchtigkeit von Jelineks hier behandelten Stücken, da das Interesse der Medien gerade dadurch genährt wurde. Diese literarische Tradition, die von den nestroyschen Karnevalesken ausgeht und bis zu den jelinekschen Grotesken führt, weist in Österreich eine nahtlose Kontinuität auf, auch wenn die Aufführung der kritischen Stücke bisher nicht immer realisiert werden konnte.

⁴⁷ Fleischhacker, Michael: „Nestbeschmutzer‘ kontra ‚latente Faschisten‘.“ In: *Die Presse* vom 9.9.2004.

⁴⁸ Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main u.a.: Ullstein 1985. S. 49. Bachtin sieht die Satire als eine Form für die ‚Karnevalisierung‘ der Literatur, welche Gattung insbesondere in der Antike bis zum 17. Jahrhundert Popularität genoss.