

Anwendungsorientierte Darstellungen  
zur Germanistik

***SONDERDRUCK***

# *PERSPEKTIVENWECHSEL*

Herausgegeben von  
Martin-M. Langner

Band 2

Die Beiträge dieses Bandes sind von einem Gremium von  
Wissenschaftlern in einem Preview-Verfahren durchgesehen worden.

# Anwendungsorientierte Darstellungen zur Germanistik

Modelle und Strukturen

Herausgegeben von  
Aleksandra Bednarowska, Magdalena Filar,  
Beata Kołodziejczyk-Mróż, Piotr Majcher

WEIDLER Buchverlag

© WEIDLER Buchverlag Berlin 2013  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved  
Printed in Germany

ISBN 978-3-89693-602-8  
[www.weidler-verlag.de](http://www.weidler-verlag.de)

# Inhalt

Einleitung.....9

## Gender Studies – Bilder von Frauen und Männern

EVA PARRA MEMBRIVES

Männerbilder in der weiblichen Literatur des Mittelalters.

Eine alternative Geschichte der Geschlechter..... 13

TONI THOLEN

Männerbilder in der Literatur von Frauen und die Perspektive

männlicher Leser .....27

PETER CLAR

„Da ist die eine Wirklichkeit, die der Zeit, da ist die andere: ich“.

Jelineks Autorinnenfigur und die Ästhetik des Untoten .....37

MIREILLE TABAH

Phallozentrische Performanz im Werk Thomas Bernhards .....51

EWA TURKOWSKA

Marginalisierte Männlichkeit. Männlichkeitskonstrukte bei Janosch.....57

LAURA A. COLACI

Identitätssuche als Blick auf das ‚Fremde‘ im Werk Luise Riners

und Anna Seghers .....79

URSULA ELSNER

Joanna von Orléans und Katharina Rendel: Frauen in

Männerkleidern im Exilschaffen von Anna Seghers – Versuch einer

neuen Lesart.....95

ANNA SIWICA

Schreibende Frauen um 1900 – zu Weiblichkeitsvorstellungen in

Ferdinand von Saars *Sappho* ..... 111

NADJA MÜLLER

Männerkonturen im Licht der Untreue – Selbstdisziplin, Eigenliebe

und Selbstbetrug in Flauberts *Madame Bovary*, Tolstojs *Anna*

*Karenina* und Fontanes *Effi Briest*..... 119

## Erinnerungen und Konstrukte

ESTER SALETTA

Konstruierte Identität zwischen Vergangenheit und Gegenwart.  
Doron Rabinovicis *Suche nach M.* als Gedächtnisort der  
literarisierten Selbstinszenierung ..... 137

KLAUS HAMMER

Der Holocaust in der deutschsprachigen jüdischen Lyrik ..... 157

AGNIESZKA RAJEWSKA-PERZYŃSKA

Das Bild des Menschen im *Londoner Manuskript* – Rolf Bongs’  
Versuch einer Selbstbespiegelung ..... 177

MARGARITA BLANCO HÖLSCHER

„Ich bin in Theben (Ägypten) geboren ...“. Autobiographisches  
Schreiben in Else Lasker-Schülers Prosawerk ..... 191

PAWEŁ MOSKOŁA

Körperlichkeit in der Lyrik Hermann Hesses ..... 201

MAŁGORZATA BLACH

Sozialdramatik in geschlossenen Formen. Judendarstellung und  
Antisemitismus im österreichischen Drama der Jahrhundertwende ..... 211

## Strukturen – Philologische Modelle

MARTIN-M. LANGNER

Eingeschriebene Performanz: Narratologische Strukturen zur  
Darstellung von Bewegung in mittelalterlichen Texten ..... 223

BARBARA WIDAWSKA

Briefliche Kontakte im deutsch-polnischen Kulturaustausch in der  
zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zum Korrespondentenkreis  
Heinrich Nitschmanns (1826-1905) ..... 243

BEATA KOŁODZIEJCZYK-MRÓZ / PIOTR MAJCHER

Die Kunst des Erzählens und Darstellens – *Der blaue Siphon* von  
Urs Widmer und *Publikumsbeschimpfung* von Peter Handke ..... 259

EWA MIKULSKA-FRINDO

Ein scheinbar ungewöhnliches Zusammentreffen von Heinrich von  
Kleist und Ulrike Meinhof als literarisches Konstrukt in *Die  
Helligkeit der Nacht* von Dagmar Leupold ..... 277

ANGELA BAJOREK / YASMIN EL-HARIRI Oh, wie schön ist Schlesien. Janoschs Begegnungen mit seiner Geburtsstadt.....	289
SYLWIA SAWULSKA Verletzte Pietät. Mediale Bloßstellung in Christian Links <i>Blitzlichtgewitter</i> .....	305
<b>Sprachwissenschaftliche Untersuchungen</b>	
KLAUS STEINKE Inkongruenzen zwischen der deutschen und polnischen Werbesprache .....	321
JÜRGEN STRUGER „Der Text als Werkzeug und Ersatzteillager“ – Die Veränderung des Textbegriffs in intermedialen Kontexten .....	331
MAGDALENA FILAR Die pragmatische Ambiguität in der Theorie der Mentalräume von Gilles Fauconnier.....	345
SEBASTIAN DUSZA Nebensätze als Träger der informativen Wertung in der Prosolyrik von Franz Mon.....	357
ANNA RADZIK Didaktisierung der dialektalen Varietäten des Deutschen im DaF- Unterricht – Vorschläge aus der alten und neuen Perspektive der Dialektologie .....	375
MALGORZATA HAC Semantische Modelle der N+N-Komposita am Beispiel von Fachtexten.....	393

Peter Clar (Wien)

## „Da ist die eine Wirklichkeit, die der Zeit, da ist die andere: ich“. Jelineks Autorinnenfigur und die Ästhetik des Untoten

In ihrem 2010 erschienenen Theatertext *Winterreise* schreibt Elfriede Jelinek, unter anderem ihrer Nobelpreisrede von 2004 *Im Abseits* widersprechend, in der es noch „[w]as bleibt, ist fort“<sup>1</sup> geheißen hatte:

Alles muß bleiben. Alles darf gehen, aber dafür muß etwas anderes bleiben, damit wir wieder alle und vollzählig sind. Was weg ist, ist weg. Immer mal was Neues kommt dafür und an seiner Stelle. Meine Stelle können Sie dafür auch haben, bittesehr! Was abgefahren ist, zu seinem Vergnügen, als Gott unter Göttern, das muß ersetzt werden. Natürlich nicht durch solche wie mich, lebende Tote, sondern durch richtige, echte Tote.<sup>2</sup>

Jelinek paraphrasiert also nicht nur Wilhelm Müllers *Die Winterreise* sondern bezieht sich auch ausführlich auf ihre eigenen Texte, hier deutlich aus *Im Abseits*, im Gesamttext gibt es auch, einmal mehr einmal weniger deutliche Anspielungen, Referenzen auf u.a. *Ein Sportstück*, *Die Klavierspielerin* oder *Macht Nichts*. Zudem zitiert sie ausgiebig aus ihrer eigenen Biographie, oder besser, aus jener Biographie, die uns Elfriede Jelinek durch zahlreiche Interviews, Portraits u.ä. immer wieder als die ihre präsentiert.

Der Text ist also ein herausragendes Beispiel für etwas, das seit längerer Zeit Gegenstand meiner literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Jelineks Theatertexten ist: Die Hereinnahme einer Autorinnenfigur („**Meine** Stelle können Sie dafür auch haben, bittesehr!“), das Spiel mit biographischen Versatzstücken (wie vor allem das siebente Kapitel, indem ein demenzkranker Vater sich bitter darüber beklagt, von Frau und Tochter abgeschoben worden zu sein,<sup>3</sup> bekanntlich endete Jelineks Vater in einer Irrenanstalt), das Verschwimmen verschiedenster AutorInnen- und ErzählerInneninstanzen (wie im zitierten Beispiel das Kippen eines „Wirs“ zum „Ich“) zu einer einzigen und das Verschwimmen jener Figur mit allen anderen „Figuren“ ihrer Texte. Und die Reaktionen auf den Text und seine Aufführung, sowie die Aufführung selbst, sind Paradebeispiele dafür, wie LiteraturwissenschaftlerInnen, KritikerInnen, LeserInnen, RegisseurInnen und SchauspielerInnen in diese „biographische Falle“ tappen, wenn z.B. der Schauspieler Stefan Hunstein in einem Inter-

---

1 Jelinek 2007, S. 175.

2 Jelinek 2010, S. 116.

3 Vgl. ebd., S. 73-104.



view sagt, dass *Winterreise* „eine persönliche Auseinandersetzung Jelineks mit ihrer eigenen Existenz“ sei, was er „sehr berührend“<sup>4</sup> fände oder, wenn die Journalistin Britta Schultejeans mit „Jelineks persönlichstes Stück“<sup>5</sup> aufmacht.

Dabei ist das Verfahren Elfriede Jelineks, scheinbar ihre eigene Person in den Text zu holen, eine Figur mit ihrem Namen oder ihrer Funktion als „Autorin“ scheinbar auf sich selbst rückbeziehbar zu machen nur ein Teil jener dekonstruktiven Arbeit der Autorin, die sie so auszeichnet. Ihre „Figuren“, besser das Sprechen in ihren Theatertexten, auch in *Winterreise*, ist immer ein Sprechen im Dazwischen, im Abseits, ein Sprechen, das, wie ich es zu benennen vorschlagen möchte, der „Ästhetik des Untoten“ gehorcht. *Winterreise*, meines Erachtens einer ihrer schwierigsten und komplexesten Theatertexte, werde ich aber an dieser Stelle keinen weiteren Platz einräumen, statt dessen aber an Hand des 2008 erschienenen *Rechnitz (Der Würgeengel)* Jelineks Konzeption der Autorinnenfigur und ihre Beschäftigung mit dem „Untoten“, die „lebende Tote“ ist auch im bereits zitierten Abschnitt präsent, zeigen und aufzeigen, wie eng beide Themen miteinander zusammenhängen.

## 1. Die Autorinnenfigur<sup>6</sup>

Elfriede Jelineks Autorinnenfigur ist eine Form der Überinszenierung, die ein Zuwenig konstruiert. Elfriede Jelinek bleibt mit dieser Inszenierung der Autorinnenfigur auch ihrer allgemeinen Figurenkonzeption treu, denn all ihre Figuren lösen sich gerade durch ihre „Vielstimmigkeit“ auf, wie u.a. Evelyn Annuß in ihrem *Theater des Nachlebens* an der Figur des Alpenkönigs aus *Burgtheater* exemplarisch zeigt:

Der ALPENKÖNIG tritt als eine plurale Figur auf, die die zentralperspektivische Anordnung des szenischen Tableaus untergräbt [...] Indem sich die allegorische Figur der direktionalen Anschauung verweigert, weist Jelineks Versuchsanordnung über den szenischen Ausschnitt hinaus, überantwortet das Darzustellende dem Unabsehbaren und stellt die Frage, wer **da** spricht.<sup>7</sup>

Das Nebeneinander unterschiedlichster, einander widersprechender Diskurse, macht also aus Jelineks Theaterfiguren entpersonalisierte, dekonstruierte Hüllen, so auch aus der Autorinnenfigur. Die daraus resultierende

---

4 Tholl 2011.

5 Schultejeans 2011.

6 Für die Begriffsdefinitionen und die Konzeption der Autorinnenfigur bei Elfriede Jelinek vgl. u.a. meine Aufsätze „*Was bleibt ist fort*“ – *Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Dramen* (Clar 2007) und *Wer ist es dann, der das sagt was die Wahrheit nicht sein kann? Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Theatertexten „Rechnitz (Der Würgeengel)“ und „Die Kontrakte des Kaufmanns“* (Clar 2012).

7 Annuß 2005, S. 89.

Leerstelle, oder vielleicht besser noch, die Maske hinter der Maske,<sup>8</sup> führt zu einer Verunsicherung der RezipientInnen, die ein Bedürfnis nach einer Autorität haben die Deutungsmöglichkeiten anbieten könnte. Diese Leerstelle wird nun von den RezipientInnen gefüllt, jeder schaffe sich so „seinen persönlichen Autor“ und eigne sich diesen dadurch an:

When the Author/God is divested of his authority, characterised, there is immediately a space left, the space to be filled by the newly-implied, further-back meta-author who created the first one. In this space, the readers quoted above created their separate images, their versions of the author [...].<sup>9</sup>

Auf der Bühne zeigt sich bei Jelinek diese Form des „Angeeignet Werdens“ dadurch, dass sich die RegisseurInnen, die ja ebenso wie das Publikum etc. auch RezipientInnen darstellen, als „Elfriede Jelinek“ verkleiden, dass z.B. Interviews in ihre Texte eingearbeitet werden oder, dass „die Jelinek“ in Form eines Bildes, eines Heiligtums, einer Puppe, einer Perücke oder via Videoeinspielung auftritt. Ich möchte in Anlehnung aber auch in Umkehrung des von Māire nī Fhlatūim verwendeten Begriffs diese Autorinnenfigur als „Metaautorin“ bezeichnen und zeigen, dass eben hinter dieser, die ganz entscheidend durch ihr Auftreten in der Öffentlichkeit, durch Interviews, Porträts, Photos etc. mitbestimmt wird, die also sozusagen „zwischen“ fiktiver und realer Autorin liegt (dabei aber nicht weniger fiktiv als die fiktive ist), die „reale“ Jelinek als Deutungsinstanz verschwindet. Ich verwende dabei den nicht unproblematischen Begriff „Metaautorin“ heuristisch: Einmal gebrauche ich „Metaautorin“ äquivalent zum Begriff „Metatext“, insofern dieser mit dem weitesten aller Intertextualitätsbegriffe gleichgesetzt wird, der „alle Bezüge eines lit. Textes zu anderen lit. oder auch nicht lit. Texten“<sup>10</sup> bezeichnet. Die Metaautorin wäre insofern ein Begriff, der alle Bezüge der künstlerischen/künstlichen Autorinnenfigur zu anderen künstlerischen/künstlichen (im weitesten Sinne, also auch jene Figur der Paratexte mit einbeziehend) oder

8 „Die Maske hinter der Maske“ verweist zugleich auf das autobiographische Moment, das mit dem Auftauchen der Autorinnenfigur virulent wird. Mit Paul de Man kann es über die rhetorische Figur der Prosopopöie bestimmt werden, „die er als *die* Figur oder Trope der Autobiographie bezeichnet, da sie einer stimmlosen oder verstorbenen Entität eine Stimme und ein Gesicht verleiht. De Man bezieht sich damit auf die Etymologie des griechischen Ausdrucks *prosôpopoia* (*prosôpon* ‚Maske, Person, Rolle‘ + *poiein* ‚schaffen, machen, verfertigen‘). *Prosopon* bezeichnet in einer frühen Bedeutung ‚Gesicht‘ und später auch das „künstliche Gesicht“, das sich der Mensch durch das Aufsetzen einer Maske selbst verleiht. Dies verweist auf die selbstreferentielle Geste dieser Figur, die den Prozess der Personwerdung als einen Prozess der Figuration durch Mittel der Rhetorik beschreibt. Die Prosopopöie ist die Figur des *de-facemnt*, des Gebens und Nehmens von Gesichtern, der Maskierung und der Demaskierung, der Figuration und der Defiguration.“ (Vgl. Babka 2003)

9 Fhlatūim 1995, S. 281.

10 Burdorf/Fasbender/Moennighof 2007, S. 357.

nichtkünstlerischen/nichtkünstlichen Autorinnenfiguren (eben die reale Autorin) bezeichnet.<sup>11</sup> Unter dem Begriff „Metaautorin“ verstehe ich aber auch eine selbstreflexive Autorinnenfigur, ohne dabei hierarchisieren zu wollen, wie es beispielsweise das Metzler Literaturlexikon in einer von mehreren Möglichkeiten den Begriff „Metatext“ zu definieren vorschlägt: Laut diesem sei der Metatext ein Text, der „in Analogie zur Metasprache [...], Selbstreferenz [...] von einer höheren logischen Ebene aus“ leistet. Diese Unterscheidung würde der radikalen Dekonstruktion der Autorinnenfigur durch Jelinek widersprechen, indem sie den/die AutorIn als Deutungsinstanz wieder zurückholte. Zu guter Letzt, und damit fast ein wenig im Widerspruch stehend, schwingt aber natürlich auch die „Metaautorin“ in dem Sinn einer der Autorinnenfigur vorgelagerten, quasi „metaphysischen“ Autorinnenfigur mit, wie sie Māire nī Fhlatūim einführt. Allerdings, und hier folge ich ihm ebenfalls, tritt diese Figur nicht mehr als göttliche, autoritäre Instanz, sondern als eine von dem/der Rezipienten/Rezipientin angefüllte (aber trotzdem mit Deutungsmacht versehene!) Instanz auf.

Dass der Begriff „Metaautorin“ durch die, an Jelinek erinnernde, Bedeutungsüberlastung in seiner ganzen Konstruiertheit ausgestellt und damit angreifbar wird, scheint mir dem Untersuchungsobjekt (nicht Untersuchungssubjekt), der „Autorin Jelinek“, nur angemessen.<sup>12</sup>

Dazu zu bemerken ist außerdem, dass ich auch den Begriff des „Textes“ sehr weit fasse und zugleich Systeme von Bedeutungen, wie Bilder, Kleidung etc., mitdenke.<sup>13</sup>

Die Dekonstruktion der Autorinnenfigur durch Jelinek macht also – paradoxerweise eben weil die RegisseurInnen dies durch das Auf-die-Bühne-Holen der Autorin abzuschwächen versuchen – vor der „realen“

11 Wobei die Unterscheidung zwischen Kunstfigur und „realer Autorin“ zum Teil fließend bzw. schwer zu treffen ist.

12 Wobei hier natürlich eine große, nicht neue Schwierigkeit erkennbar wird: Wie arbeitet man als LiteraturwissenschaftlerIn mit literarischen Texten, denen eine dekonstruktive Textbewegung bereits eingeschrieben ist? Als wissenschaftliche RezipientInnen stehen wir ebenso hilflos vor der Radikalität Jelinekscher Dekonstruktionsarbeit, wie es die RegisseurInnen tun, was ich auch mit dieser Arbeit wieder zeigen werde.

13 Andere u.a. in Gesprächen mit Anna Babka diskutierte Begriffe wie z.B. „Paraautorin“, „Transautorin“, „Superautorin“ etc. erwiesen sich für mich zumeist als einen zu engen Rahmen betreffend. „Paratext“ im Sinne von Genette bezeichnet nun mal „nur“ „die Beziehung zwischen dem Haupttext und ihm unmittelbar beigeordneten Texten wie Titel, Motto, Vor- oder Nachwort, Einleitung, Umschlagtext“ (Burdorf/Fasbender/Moennighof 2007, S. 358). Der Begriff „super“ beinhaltet m.E. eine zu starke Hierarchisierung. etc. Der Begriff der „Metaautorin“ beinhaltet in Anlehnung an Begrifflichkeiten wie „Metasprache“ zwar ebenfalls eine Überlegenheit, das Präfix „meta“ bedeutet aber, laut den von Renate Wahrig-Burfeind herausgegebenen Fremdwörterbuch: „nach, hintennach, hinter, um..., über..., ver (im Sinne einer Verwandlung) [< grch. meta << mit; inmitten, zwischen; nach, hinter; gemäß >>]“ (Wahrig-Burfeind 2004, S. 587.)

Jelinek, und damit meine ich eben nicht jene der Öffentlichkeit, nicht halt. Konsequenterweise wie wohl kaum ein/e zweite/r postmoderne/r AutorIn erfüllt Jelinek damit das, was als „Tod des Autors“ in die literaturwissenschaftlichen Debatten eingegangen ist.<sup>14</sup>

Das Auftreten der sogenannten Metaautorin kann man bei Jelinek in mehreren Ausformungen feststellen. Einmal sind da die Meta- und Paratexte, wie Interviews – interessanterweise finden sich immer wieder Passagen aus Interviews mehr oder weniger eins zu eins übernommen in der Figurenrede ihrer Theatertexte –, oder Vor- und Nachbemerken und vor allem ihre Regieanweisungen. Letztere sind oft sprachlich vom Text nicht zu trennen. Durch die immer wiederkehrende „man kann aber auch alles ganz anders machen“-Floskel,<sup>15</sup> entzieht sich die Autorin auch hier, kaum, dass Sie die Hoheit über ihren Text behauptet hat, der Verantwortung und damit den LeserInnen, den RegisseurInnen. Im Text selbst tritt die Metaautorin in drei unterschiedlichen Arten in Erscheinung: Als konkret benannte Figur, zum Teil innerhalb eines Stückes gleich mehrfach (z.B.: „Elfi Elektra“, „Die Autorin“ sowie „Die Frau“ in *Ein Sportstück*<sup>16</sup>), als Figur der Künstlerin (Clara S.,<sup>17</sup> Emily in *Krankheit oder Moderne Frauen*,<sup>18</sup> aber auch Ulrike Maria Stuart<sup>19</sup>), durch Verweise auf die konkrete Schreibsituation innerhalb der Figurenrede oder durch allgemeine Aussagen der Figuren das Schreiben/Sprechen betreffend. Durch

---

14 Diese Debatte, wird von großen Teilen der feministischen Literaturwissenschaft, z.B. von Nancy K. Miller, als für die weibliche Autorin unerheblich angesehen, mit der Begründung, dass sie eine Reaktion auf die Überbewertung des Subjekts, welche ihren Höhepunkt im Geniekult des 19. Jahrhunderts fand, gewesen sei. Durch die Stellung der Frau als Objekt oder zumindest als „Nicht-Subjekt“ stellte sich also die Frage nach einem zu dekonstruierenden Subjekt gar nicht. Diese sicherlich nicht abwegige, und von vielen, wenn auch nicht von allen LiteraturwissenschaftlerInnen vertretene Meinung, müsste allerdings eine kollektive, weibliche Identität voraussetzen, welche Elfriede Jelinek, wie alle Identitätsmodelle, als konstruiert entlarvt und zu dekonstruieren versucht. Dass sie trotzdem auch die Möglichkeit einer existierenden weiblichen Kollektivität anbietet, zum Beispiel in zahlreichen Interviews, wie z.B. anlässlich des Nobelpreises, den sie für alle Frauen bekommen habe (vgl. Meyer 2004: „Und deswegen kann man den Preis nicht nur für sich selbst annehmen, sondern als Frau muss man ihn als Mitglied einer unterdrückten Kaste, ob man will oder nicht, mit den anderen Frauen teilen. Da darf man nicht „ich“ sagen.“), oder indem sie immer wieder behauptet, nicht „weiblich zu schreiben“, was ja die Existenz einer weiblichen Schrift voraussetzte, bedient wieder die Selbstinszenierung als vielstimmige, ambivalente Figur. Wieder sind es die RezipientInnen selbst, die sich aus dem Überangebot aus Deutungsangeboten eine Metaautorin erschaffen können oder müssen.

15 Vgl. z.B. die Regieanweisung von *Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)*: „Aber sie werden sicher was ganz anders machen.“ (Jelinek 2003, S. 66)

16 Vgl. Jelinek 1999.

17 Vgl. Jelinek 2004a.

18 Vgl. Jelinek 2004b.

19 Diese ist zwar keine „Künstlerin“ im klassischen Sinne, hat allerdings durchaus den Anspruch etwas zu „erschaffen“. Vgl. Jelinek, Elfriede: *Ulrike Maria Stuart*. I: Nicolas Steinhilber, UA: 28.10.2006, Thaliatheater Hamburg (Aufzeichnung vom 05.05.2007).

das stete Kippen der Figuren innerhalb ihrer Reden sind diese nie wirklich konkret einer Figur zuordenbar sondern als Teil eines größeren Ganzen und somit immer auch als Aussage aller Figuren – oder eben keiner – denkbar.

Die RegisseurInnen holen die Metaautorin ebenfalls in unterschiedlicher Art und Weise auf die Bühne: Frank Castorf versah in seiner *Raststätte oder Sie machens alle*-Inszenierung eine Sexpuppe mit einer „Jelinek-Perücke“, Nicolas Stemann tritt immer wieder in Trainingsanzug und Perücke auf, den Wiener Tonfall der Autorin imitierend, bei *Ulrike Maria Stuart* ließ er zwei als Vaginas verkleidete Schauspielerinnen ein Doppelinterview mit Streeruwitz und Jelinek sprechen, im *Werk* ermächtigte eine Elfriede Jelinek-Perücke, vorerst zumindest, überhaupt zu sprechen. Thirza Bruncken stellte ein Tabernakel auf die Bühne, anstelle der Hostie ein Photo Elfriede Jelineks, Einar Schleef sprach in seiner legendären *Sportstück*-Inszenierung den Endmonolog, eine Klage der Autorin bzw. Elfi Elektras an ihren toten Vater gerichtet, selbst, mit der Einleitung: „Die Autorin Elfriede Jelinek“. Und in Jossie Wielers Inszenierung von *er nicht als er* traten gleich drei „Jelineks“ auf. Aber auch in nicht-deutschsprachigen Theatern ist diese Praxis durchaus nicht unüblich, wie in Melanie Mederlinds *Ulrike Maria Stuart*-Inszenierung in Norwegen. Elfriede Jelinek wird auch hier als Figur auf die Bühne gebracht.

## 2. Das Untote in Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*

### 2.1 *Der Theatertext*

In nur wenigen Zeilen sei der Inhalt des Textes *Rechnitz (Der Würgeengel)* skizziert: Das Stück selbst ist – aber das trifft auf nahezu alle Texte Jelineks zumindest **auch** zu – ein Text über das Berichten, über das Sprechen an sich. Ausgangspunkt ist ein reales und bis heute nicht geklärtes Massaker an 180 ungarischen Juden, die in der Endphase des zweiten Weltkriegs als Zwangsarbeiter zur Errichtung des sogenannten Ostwalls eingesetzt waren. Im Zuge eines Festes im Schloss des burgenländischen Ortes Rechnitz wurden diese erschossen und verscharrt, bis heute hat man das Massengrab nicht gefunden. Zwei Zeugen, die kurz nach dem Krieg vor Gericht aussagen hätten sollen, kamen unter ungeklärten Umständen ums Leben. Gerüchte, dass die Gräfin Margit Batthyány an der Orgie samt den Erschießungen teilgenommen habe, werden von der seriösen Wissenschaft zwar eher ausgeschlossen, halten sich aber hartnäckig und werden auch von Jelinek weidlich ausgekostet. Tatsache ist aber, dass die Hauptverantwortlichen der Tat, zwei davon Geliebte der Gräfin, nie zur Verantwortung gezogen wurden. In Jelineks Stück treten nun äußerst unverlässliche, ihre Ansichten immer wieder ändernde, von der Op-

fer- in die TäterInnenperspektive etc. kippende BotInnen auf, die über das Geschehen berichten sollen, im Grunde aber in „schweigender Geschwätzigkeit“ bis zum Schluss nichts zu einer Aufarbeitung der Vergangenheit beitragen.

## 2.2 Das Untote

Wenn Christian Schenkermayr in seinem Vortrag über *Rechnitz (Der Würgeengel)* schreibt, dass es hier „[a]nders als in Werken wie *Die Kinder der Toten* und *In den Alpen* [...] nicht so sehr die Toten und Untoten [sind] die selbst in Erscheinung treten“,<sup>20</sup> sondern dass es hier vielmehr um die Sprache der TäterInnen<sup>21</sup> gehe, hat er sicherlich nicht unrecht. Es sind nicht die Opfer, die sprechen, es sind als BotInnen ausgewiesene Kippfiguren, die zugleich als TäterInnen, ZeugInnen, Nachgeborene und eben als Autorin etc. sprechen. Und doch kommt das Motiv des „Untoten“, in einem sehr weit gefassten Verständnis des Begriffs, in zumindest fünf Variationen vor. Dabei verwende ich den Begriff „untot“ als einen Zustand, der die klassische Binarität „am Leben“ vs. „tot“ in welcher Form auch immer aufhebt bzw. stört und nicht in der eigentlichen Definition:

Mit dem Begriff bezeichnet man ursprünglich verstorbene Individuen, deren Tod sich jedoch als nicht endgültiger und durchaus umkehrbarer Zustand spätestens in dem Moment herausstellt, wenn betreffende Individuen als Zombies oder Vampire in die Welt der Lebenden zurückkehren, was zwar in Realität selten, innerhalb des Horrorgenres um so häufiger geschieht.<sup>22</sup>

Norbert Borrmann subsumiert unter dem Begriff „Untote“ „Nachzehrter“, „Vampire“ und „Wiedergänger“, und auch Wikipedia unterscheidet „Untote“, vereinfacht gesagt geistlose Körper, zum Beispiel von Gespenstern, also körperlosen Geistern. Aber das nur nebenbei.<sup>23</sup>

Ich möchte also „untot“ als die Beschreibung für etwas verstanden wissen, dass zwischen „Leben“ und „Tod“ liegt, als etwas, das nicht ruhen kann (also ganz im Gegenteil zu Wilhelm Müllers: „du fändest Ruhe dort“<sup>24</sup>), als etwas, das gestorben und wiedergekommen ist genauso, wie als etwas, das der Welt abhanden gekommen ist.<sup>25</sup> „Untotes“ muss also, nach meiner Definition, nicht schon gestorben sein, man muss es nicht

20 Schenkermayr 2010, S. 255.

21 Wobei Robert Misik sehr gut bemerkt, dass die Sprache der Täter Elfriede Jelineks immer auch die Sprache der Verlierer ist: „Sie ist nicht die Sprache von Verlieren: Verlierer sind tot, zumindest mundtot. Sie ist nicht die Sprache von Siegern. Sieger reden auftrumpfend. Die Sprache, die solches dazwischen gebiert, ist rechthaberisch, aber larmoyant, sie ist brutal aber stetig rechtfertigend, dass man ja nicht brutal sein wollte, aber die Umstände! Die Zeit! Was wissen die Jungen denn! [...]“. aus: Misik 2010, S. 100.

22 von Aster 2001, S. 320.

23 Vgl. Borrmann 2000 und N.N. o.J. (Wikipedia-Artikel)

24 Müller 2010, S. 15.

25 Vgl. Rückert ca. 1897, S. 258.

unbedingt vom Tod her denken, wie wohl jener immer auch eine Rolle spielt.<sup>26</sup>

Nun aber zurück zum Motiv des „Untoten“ in *Rechnitz*: Am vordergründigsten tritt dieses auf, sieht man das Fortleben der Vergangenheit als etwas an, das man im weitesten Sinne als Motiv des „Untoten“ bezeichnen kann. Vor allem wenn man die „wirklichen“ Untoten (also die Widergänger, zu denen u.a. auch jene Menschen werden, die „ohne die üblichen Bestattungsrituale begraben wurden“,<sup>27</sup> was ja u.a. auch auf die ermordeten Juden in Rechnitz zutrifft<sup>28</sup>) in Jelineks Texten mitdenkt, die immer symbolisch für die verdrängte und das Land / die Menschen belastende Schuld der Vergangenheit stehen. In ihrem Vorwort, mit dem bezeichnenden Titel *Ich als Toten-Ausgräberin* für die japanische Ausgabe ihres vielleicht wichtigsten Romans *Die Kinder der Toten* schreibt Jelinek, dass sie,

die Untoten immer schon als Metapher für die österreichische Geschichte gesehen habe, eine eben: gespenstische Geschichte, die, obwohl das oft gefor-

---

26 Der Gefahr, mich mit einer Definition des Begriffs „untot“ dem Vorwurf auszusetzen, mich damit auf ethisch und/oder moralisch bedenkliches Terrain zu begeben, bin ich mir bewusst. Bedenken, dass man dadurch an einen Punkt gelangen könnte, an dem man sozusagen „Tod“ und „Leben“ definiert, wie sie im Umfeld etwa eines Workshops zum Untoten in Elfriede Jelineks Werk geäußert wurden, scheinen mir jedoch gewollt konstruiert zu sein. Jelineks Texte bewegen sich immer im „Dazwischen“, immer im Spannungsfeld von Begriffen, von Diskursen, problematisieren als konsensual fertig definiert gedachte Begriffe ebenso, wie sie durch scheinbar unreflektiertes Übernehmen bereits problematisierter Begriffe, nicht nur das Hinterfragen hinterfragen, sondern darin gleich auch den Begriff selbst nochmals auf den Prüfstand stellen. Ein „Unwohl-Fühlen“ gegenüber einzelnen Begriffen, wie es als Argument gegen den Begriff des „Untoten“ verwendet wurde, ist also genau das, was der Jelineksche Text zu erreichen versucht. Als LiteraturwissenschaftlerIn soll man dieses „Unwohl-Sein“ mitdenken, mitreflektieren. Auf Grund von derartigen Befindlichkeiten auf Begriffsdefinitionen zu verzichten würde aber weder einer ernsthaften wissenschaftlichen Auseinandersetzung, noch den Texten Jelineks gerecht.

Zur Konferenz vgl. Günther/Mertens 2012.

Diese Ambivalenzen, diese Brüche sind ja gerade die zentralen Themen der sogenannten Dekonstruktion, der Jelinek zwar durchaus zu Recht, aber leider vielfach, ohne dass dieser so komplexe Begriff von dem/der jeweilige/n LiteraturwissenschaftlerIn definiert wird, zugerechnet wird. Wie, von mir nun stark vereinfacht dargestellt, Agamben in seinen politischen Theorien die Brüche sucht und aufsucht (wie im *Homo Sacer* den Menschen, der getötet aber nicht geopfert werden kann; vgl. Agamben 2002) oder Derrida oder de Man in der Kultur-/Literaturwissenschaft die Brüche als jene Stellen sehen, die wiederum produktiv wirken (De-konstruktion bedeutet immer auch Konstruktion), so passiert das auch bei Jelinek. Und so passiert das auch mit jenen Themen, derer sie sich bedient. Jelinek bedient sich also immer auch schon der Theorie der Dekonstruktion, schreibt sie, indem sie sie wiederholt – verändert wiederholt, auch das typisch „dekonstruktiv“ – weiter und sprengt damit auch gleich wieder die Grenze zwischen Theorie und Praxis.

27 Borrmann 2000, S. 355.

28 Bzgl. der Bedeutung des Begräbnisrituals im Judentum und darum der Wichtigkeit die Suche nach dem Massengrab in Rechnitz zu einem positiven Ende zu führen, vgl. Fastenbauer 2010, S. 149-152.

dert wurde und immer noch wird, [...] nie enden, nie sterben kann, weil sie sich immer wieder durch die Schutthalden nach oben arbeitet, weil überall, wo man gräbt, die Knochen aus dem Boden kommen [...].<sup>29</sup>

Weiter heißt es in diesem Vorwort, dass *Die Kinder der Toten* in einem „Zwischenreich, in dem auch die Zeitstruktur aufgehoben ist (man kann rätseln, in welchem Zeitraum sich zum Beispiel die Handlung des Romans überhaupt abspielt, in einer Stunde oder in ein paar Monaten)“<sup>30</sup> spiele. Womit wir bei dem zweiten Motiv des „Untoten“ in Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* wären: Die Unmöglichkeit das Sprechen der BotInnen zeitlich einzuordnen, wenn es zum Beispiel angesichts der anrückenden sowjetischen Armee heißt:

Es ist nicht einer, einer von den Russen, es gibt viele von ihm, sie sind grundsätzlich sehr viele, weil sie nicht so viele Maschinen haben, die ihnen die Arbeit abnehmen können. Das wäre nicht bemerkenswert, daß sie so viele sind, let me be no nearer!, ja, er ist der Ort für Massenflucht, aber am andren Ende, wo alles herkommt, außer dem Gas. Das Gas wird erst später kommen, nachdem es sorgfältig dressiert und in eine Leitung namens Nabucco, oder wie sie heißt, die es noch gar nicht gibt, gestopft sein wird. Und danach treten sogar die Leitungen noch gegeneinander an, es kann nämlich nur einen Leiter geben. Vor dem Halbleiter Iran warne ich hiermit ausdrücklich und nur dieses eine Mal.<sup>31</sup>

Gerhard Scheit weist in seinem Aufsatz zu *Rechnitz (Der Würgeengel)* darauf hin, dass es diese Zeitlosigkeit ist, die die „Figuren“ darin zu Untoten macht: „Auf dieser Bühne nämlich ist jeder von vornherein ein Untoter, ein Mensch ohne Zeit [...].“<sup>32</sup>

Und Maria Regina Kecht betont, dass diese Auflösung der linearen Zeit (die sie analog zur Auflösung des „Ichs“ bei Jelinek sieht, auch hier die Verbindung zur Autorinnenfigur) es den Opfern der Shoah ermögliche, „wiederzukehren“:

Zeit wird daher bei Jelinek oft zu einem Raum, in dem die Orientierung leicht verloren gehen kann, weil die Vielzahl von Türen, Fenstern oder manchmal auch nur Wurmlöchern, die auf unerwartete Weise Verbindungen und Übergänge in eine andere Dimension erlauben [...], zu überraschenden oder unangenehmen Aussichten / Einsichten führt. Und diese Durchgänge dienen auch den jelinekschen Untoten – zu denen die vergessenen ermordeten Juden der Shoa gehören –, um in der Gegenwart zu erscheinen. Da kommen dann ‚die Geister der Vergangenheit, die wir nicht loswerden‘.<sup>33</sup>

29 Jelinek 2012, S. 18.

30 Ebd.

31 Jelinek 2009, S. 69-70.

32 Scheit 2010, S. 184 -185.

33 Kecht 2010, S. 200.



Ein drittes Motiv wäre jenes der „Hollow Man“, der „hohlen Männer“, also die bereits toten Lebenden, die, u.a. mit Primo Levis *Ist das ein Mensch?* gelesen werden könnten. Primo Levi berichtet in dieser autobiographischen Schrift von den sogenannten „Muselmännern“,<sup>34</sup> Häftlingen, die den Kampf ums Überleben schon aufgegeben haben und von den anderen Häftlingen gemieden werden, um nicht unnötig Kraft zu verlieren:

Sie, die Muselmänner, die verlorenen, sind der Nerv des Lagers: sie, die anonyme, die stets erneuerte und immer identische Masse schweigend marschierender und sich abschuftender Nichtmenschen, in denen der göttliche Funke erloschen ist und die schon zu ausgehöhlt sind, um wirklich zu leiden. Man zögert, sie als Lebende zu bezeichnen; man zögert, ihren Tod, vor dem sie nicht erschrecken, als Tod zu bezeichnen, weil sie zu müde sind, ihn zu fassen.<sup>35</sup>

Die von mir unterschiedene vierte und fünfte Form des Motivs des „Untoten“ ist vielleicht gar nicht wirklich trennbar. Wenn ich es trotzdem mache dann, weil einmal die beiden Themenbereiche in der gesellschaftlichen Wertung wohl normalerweise nicht miteinander verbunden werden, es sei denn, in absichtlich polemischer Weise, und zum anderen, weil ich den Begriff des „Kannibalismus“ weiter fassen möchte als ihn nur mit der christlichen Eucharistie – und damit mit der christlichen Auferstehungslehre – engzuführen. Damit wären die beiden letzten Formen auch schon genannt: Einmal ist da die im Text unübersehbare christliche Metaphorik der Wiederauferstehung, zum anderen, und wesentlich deutlicher, das Kannibalismusmotiv. Dieses wird an besonderer Stelle, nämlich in einem Quasiepilog am Ende des Textes, noch mal deutlich betont und somit gezeigt, welchen Stellenwert dieses Motiv für die Lesart von *Rechnitz (Der Würgeengel)* einnimmt. Teresa Kovacs schlägt vor, die kannibalistische Handlung mit Lacan zu lesen, der Kannibalismus als eine Metapher begreife, „in der das Verdrängte latent präsent bleibt im Sinne einer abwesenden Anwesenheit, in dem die Beziehung zwischen bewußter und unbewußter Rede greifbar wird“.<sup>36</sup> Jelinek knüpft mit dem Kannibalismusmotiv nicht nur an die reale Vorlage des sogenannten Kannibalen von Rotenburg, Armin Meiwes, an, der in Absprache mit seinem Opfer Bernd Brandes diesen im Zuge sexueller Spiele verspeiste, und an die christliche Transsubstantiationslehre, sondern auch an die *Bakchen* und damit den Dionysoskult. Auch dieser sei „ein Fest der Lebenden und Toten, eine Ausnahmesituation, die durch das Heraustreten aus der eigenen Person

34 Zur ungeklärten Herkunft des Begriffs und möglichen Erklärungen vgl. Agamben 2003, S. 36-75.

35 Levi 2006, S. 61.

Interessant wäre hier die Untersuchung des Textes mit Agambens Theorie des „nackten Leben“, des „homo sacer“ wie es beispielsweise Jessica Ortner in ihrer Untersuchung des Untotenmotivs in Jelineks *Die Kinder der Toten* macht. Vgl. Ortner, 2012

36 Röckelein 1996, S. 16-17.

und durch die Orgie das Changieren zwischen beiden Bereichen bedingt“.<sup>37</sup>

### 3. Zusammenfassung

Lassen wir mal beiseite, dass Rainer Just, in seinem im JeliNetz veröffentlichten Beitrag *Leichenzeichen – Zeichenleichen*<sup>38</sup> in überzeugender Manier zeigt, dass das Jelineksche (wie allgemein das dekonstruktive, wie eigentlich jedes) Schreiben als ein Sich-Aufhalten in einer Zwischenwelt verstanden werden muss, dass der Umgang des/der AutorIn mit den Zeichen, eben immer schon ein Umgang mit „Totgeburten“, mit zerbrochenen, vom Leben abgekoppelten Symbolen ist. Lassen wir also mal beiseite, dass Jelineks Schreiben (wie allgemein das dekonstruktive, wie eigentlich jedes Schreiben) immer ein Schreiben mit/über/des „Untoten“ ist.

Dann ist der Punkt, an dem eine Untersuchung der Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Theatertexten, mit einer des Untotenmotivs zusammenfällt, in der berühmten „presence in absence“ zu lokalisieren, wenngleich das bei Jelinek natürlich nicht nur einmal sondern mehrfach gebrochen ist, ich sozusagen (und zumindest) die Absenz in der Präsenz der Absenz der Autorin behaupte (also die Absenz der „Jelinek“ durch die Überpräsenz der Autorinnenfigur, wegen der Absenz eine Autoritätsfigur) und auch beispielsweise das Kannibalismusmotiv mehrere „Volten“ zulässt: Ist der in *Rechnitz* beschriebene Akt ein „exokannibalistischer“, also einer, der die vollständige Auslöschung des Opfers bezweckt (wie der Nationalsozialismus die vollständige Auslöschung der Juden, auch aus dem Gedächtnis, bezweckte)? An sich schon, aber dann doch wieder nicht, denn der Verzehr des Opfers des Kannibalen am Ende ist doch auch ein Akt der sexuellen Lust, ein einvernehmlicher, mit Christus' Opfer, das ja bekanntlich aus reiner Liebe zu den Menschen geschah, eingeführter.

Die Figur der Autorin, des schaffenden Subjekts ist in den letzten Theatertexten Jelineks mehr und mehr in den Mittelpunkt gerückt. Und auch das Motiv des „Untoten“, sei es die verdrängte Vergangenheit, seien es Figuren wie Vampire und Zombies etc. ist zentral für Jelineks Arbeit. Wenn man für beide Felder, und dass man das kann, hoffe ich nachgewiesen zu haben, die Aufhebung der Zeit, der eigenen Identität, das stete Changieren zwischen An- und Abwesenheit, also das „Dazwischen“, das, um Jelineks vielleicht wichtigsten poetologischen Text zu zitieren, „Im Abseits“-Sein als konstituierend ansieht, kann man, denke ich, durchaus von einer Textstrategie sprechen, die man als „Ästhetik des Untoten“ bezeichnen könnte und sollte.

---

37 Kovacs 2010, S. 296.

38 Vgl. Just 2007.

## Literaturverzeichnis

- Agamben 2002 – Agamben, Giorgio: *Homo Sacer*. Frankfurt a.M.
- Agamben, 2003 – Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Frankfurt a.M.
- Annuß 2005 – Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München.
- Babka 2003 – Babka, Anna: Kommentar zu: de Man, Paul (1984): „Autobiography as De-facement“. In: *Produktive Differenzen. Forum für Differenz- und Genderforschung*, 2003. [http://differenzen.univie.ac.at/bibliografie\\_literatursuche.php?sp=163](http://differenzen.univie.ac.at/bibliografie_literatursuche.php?sp=163) (Stand: 15.4.2011)
- Borrmann 2000 – Borrmann, Norbert: *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen*. Köln.
- Burdorf/Fasbender/Moennighof 2007 – Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moennighof, Burhard: *Metzlers Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearbeitete Aufl. Stuttgart.
- Clar 2007 – Clar, Peter: „Was bleibt ist fort“ – Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Dramen, 2007. [http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Peter\\_Clar:\\_%22Was\\_bleibt\\_ist\\_fort%22\\_%E2%80%93\\_Die\\_Autorinnenfigur\\_in\\_Elfriede\\_Jelineks\\_Dramen](http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Peter_Clar:_%22Was_bleibt_ist_fort%22_%E2%80%93_Die_Autorinnenfigur_in_Elfriede_Jelineks_Dramen) (Stand: 15.9.2011)
- Clar 2012 – Clar, Peter: Wer ist es dann, der das sagt was die Wahrheit nicht sein kann? Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Theatertexten „Rechnitz (Der Würgeengel)“ und „Die Kontrakte des Kaufmanns“. In: *Literatur als Performance*. Hrsg.: Ana R. Calero; Brigitte Jirku: Würzburg.
- Fastenbauer 2010 – Fastenbauer, Raimund: Die Bedeutung ritueller Bestattung und des Totengedenkens im Judentum. In: „Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“. Hrsg.: Pia Janke; Teresa Kovacs; Christian Schenkermayr. Wien, S. 255-275.
- Fhlatūim 1995 – Fhlatūim, Māire nī: Postcolonialism and the Author: The Case of Salman Rushdie. In: *From Plato to the Postmodern. Authorship*. Hrsg.: Sean Burke. Edinburgh, S. 277-284.
- Günther/Mertens 2012 – Günther, Elisabeth und Mertens, Moira: „Ich will kein Leben.“ Elfriede Jelineks Ästhetik des Untoten. Tagungsbericht zum gleichnamigen Workshop am Kongress und Festival „Die Untoten – Life Sciences & Pulp Fiction“. In: *Jelinek[Jahr]Buch 2012*. Hrsg.: Pia Janke. Wien, S. 104-126.
- Jelinek 1999 – Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg.
- Jelinek 2003 – Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)*. In: Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-V*. Reinbek bei Hamburg.
- Jelinek 2004a – Jelinek, Elfriede: *Clara S.* In: Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke: Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft. Clara S. musikalische Tragödie*. Burgtheater. *Krankheit oder Moderne Frauen*. Reinbek bei Hamburg, S. 79-128.
- Jelinek 2004b – Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder Moderne Frauen*. In: Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke: Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft. Clara S. musikalische Tragödie*. Burgthe-

- ater. Krankheit oder Moderne Frauen. Reinbek bei Hamburg: 2004, S. 191-265.
- Jelinek 2007 – Jelinek, Elfriede: Im Abseits. In: Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten (Hrsg.): „Ich natürlich, oder?“ Deutschsprachige Literaturnobelpreisträger. Berlin, S. 164-175.
- Jelinek 2009 – Jelinek, Elfriede: Rechnitz. (Der Würgeengel). In: Jelinek, Elfriede: Drei Theaterstücke. Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere. Reinbek bei Hamburg, S. 53-205.
- Jelinek 2010 – Jelinek, Elfriede: Winterreise. Reinbek bei Hamburg.
- Jelinek, 2012 – Jelinek, Elfriede: *Ich als Toten-Ausgräberin*. In: Jelinek[Jahr] Buch 2012. Hrsg.: Pia Janke. Wien, S. 17-20.
- Just 2007 – Just, Rainer: Zeichenleichen, 2007. [http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Rainer\\_Just:\\_Zeichenleichen\\_-\\_Reflexionen\\_%C3%BCber\\_das\\_Untote\\_im\\_Werk\\_Elfriede\\_Jelineks](http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Rainer_Just:_Zeichenleichen_-_Reflexionen_%C3%BCber_das_Untote_im_Werk_Elfriede_Jelineks) (Stand: 8.9.2011)
- Kecht 2010 – Kecht, Maria-Regina: Elfriede Jelineks Botenberichte aus, über und rund um Rechnitz. In: „Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“. Hrsg.: Pia Janke; Teresa Kovacs; Christian Schenkermayr. Wien, S. 194-213.
- Kovacs 2010 – Kovacs, Teresa: „Nimm hin und iß mein Fleisch“. In: „Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“. Hrsg.: Pia Janke; Teresa Kovacs; Christian Schenkermayr. Wien, S. 289-309.
- Levi 2006 – Levi, Primo: Ist das ein Mensch? München.
- Meyer 2004 – Meyer, Norbert: Das Pilzgeflecht des Dichtens. In: Die Presse, 9./10.10.2004.
- Misik 2010 – Misik, Robert: Dialektik des Schweigens. Rechnitz als Metapher. In: „Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“. Hrsg.: Pia Janke; Teresa Kovacs; Christian Schenkermayr. Wien, S. 97-10.
- Müller 2010 – Müller, Wilhelm: Die Winterreise. Berlin.
- N.N. o.J. – N.N.: Untoter, o.J. <http://de.wikipedia.org/wiki/Untoter> (Stand: 11.5.2011)
- Ortner 2012 – Ortner, Jessica: Aspekte des Untoten in Elfriede Jelineks Roman „Die Kinder der Toten“. Erinnerungsästhetische und narratologische Überlegungen. In: Jelinek[Jahr]Buch 2012. Hrsg.: Pia Janke. Wien, S. 83-103.
- Röckelein 1996 – Röckelein, Hedwig: Einleitung – Kannibalismus und europäische Kultur. In: Kannibalismus und europäische Kultur. Hrsg.: Hedwig Röckelein. Tübingen, S. 7-50.
- Rückert ca. 1897 – Rückert, Friedrich: Friedrich Rückerts ausgewählte Werke in 6 Bänden. Leipzig. (= Bd. 1)
- Scheit 2010 – Scheit, Gerhard: Totschweigen und Wegreden. Das verborgene Motiv der Trauer in Elfriede Jelineks Theatertexten. In: „Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“. Hrsg.: Pia Janke; Teresa Kovacs; Christian Schenkermayr. Wien, S. 176-191.
- Schenkermayr 2010 – Schenkermayr, Christian: Waidmänner – Wild – Metarmorphosen – Masaker. Über das Jagdmotiv und die „Freischütz“-Zitate in Elfriede Jelineks Roman „Rechnitz (Der Würgeengel)“. In: „Die endlose Un-

- schuldigkeit“. Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“. Hrsg.: Pia Janke;Teresa Kovacs; Christian Schenkermayr. Wien, S. 255-275.
- Schulteians 2011 – Schulteians, Britta: Jelineks persönlichstes Stück. In: Hessische/Niedersächsische Allgemeine, 8.2.2011.
- Tholl 2011 – Tholl, Egbert: Glückliche Rückkehr ins Heimatdorf. In: Süddeutsche Zeitung, 3.2.2011.
- von Aster 2001 – von Aster, Christian: Horror-Lexikon. Köln.
- Wahrig-Burfeind 2004 – Wahrig-Burfeind, Renate (Hg.): Fremdwörterlexikon. Köln.

### **Erwähnte Theateraufführungen in chronologischer Reihenfolge**

- Jelinek, Elfriede: Raststätte oder Sie machens alle. I: Frank Castorf, UA: 26.1.1995.
- Jelinek, Elfriede: Stecken Stab und Stangl. I: Thirza Bruncken, UA: 12.4.1996.
- Jelinek, Elfriede: Ein Sportstück. I: Einar Schleaf, UA: 21.5.1998.
- Jelinek, Elfriede: er nicht als er (zu, mit Robert Walser). I: Jossi Wieler Jossi, UA: 1.8.1998.
- Jelinek, Elfriede: Das Werk. I: Nicolas Stemann, UA: 11.4.2003.
- Jelinek, Elfriede: Ulrike Maria Stuart. I: Nicolas Stemann, UA: 28.10.2006.
- Jelinek, Elfriede: Ulrike Maria Stuart. I: Melanie Mederlind, UA: 28.9.2007.