

## Hermann Brochs 1918.*Huguenau oder die Sachlichkeit (Die Schlafwandler)* und Elfriede Jelineks Bühnentext *Abraumhalde* (2008) – zwischen Zerfall und Restituierung religiöser und ökonomischer Paradigmen: Eine Engführung

Als Hermann Brochs Trilogie *Die Schlafwandler*<sup>1</sup> 1931/32 im Rhein Verlag Zürich erschien (auf die Entstehungsgeschichte kann ich hier nicht näher eingehen), thematisierte er am „Modell Deutschland“ – vom Dreikaiserjahr 1888 mit *Pasenow oder die Romantik* über die Wilhelminische Ära in *1903. Esch oder die Anarchie* bis hin zum Revolutionsjahr 1918 in *Huguenau oder die Sachlichkeit*) – den endgültigen Zerfall der feudalistischen wie der alten bürgerlichen Gesellschaft als ein Brüchigwerden und Zerfallen der Werte eines verabsolutierten Monarchismus und Militarismus, eines überbordenden Kapitalismus, der schließlich im Ersten Weltkrieg mit seinem unvorstellbaren Leid und der Zerschlagung der alten Ordnung Europas kulminiert. Das Kollabieren der unterschiedlichen „Wertzentren“ der „Epochen“ gleicht letztlich dem Zusammenbrechen der ausgehöhlt-leeren Pseudo-Form einer quasi-mittelalterlichen Ordo-Pyramide, die alle gesellschaftliche Strukturiertheit in ihren unterschiedlichen Formen letztlich als Repräsentation göttlicher Macht und Ordnung sieht, als eine Spiegelung und Ver-Gegenwärtigung (Re-Präsentation) göttlich-vernünftigen Schöpferwillens: Im Kaiser repräsentiert sich stellvertretend die Macht Gottes; im Militär mit seiner immanenten Hierarchie spiegelt sich wiederum die absolute Macht des Kaisers in der zum Symbol gewordenen Uniform wieder, während alles zivile Leben – für *Pasenow* – von vornherein Unordnung und Bedrohung bedeutet. Die supplementäre, die Stellvertreter-Logik setzt eine metaphysische Weltordnung voraus, deren Zentrum sich in miniaturisierten Einheiten immer neu spiegelt, aber zyklisch oder linear auf das Eine, die Eine Macht, zentriert bleibt. Die *Schlafwandler*-Trilogie beschwört diese brüchig und hohl gewordene metaphysische Weltordnung der Repräsentation von Ewigem im Endlichen, die dichotomische Struktur von Absolut-Überzeitlichem (Gott, Kaiser, Vaterland) als Herrschaft des Phallogozentrismus im Gegensatz zum bedrohlichen Verfließen oder Verschwimmen (ein stets wiederkehrendes Motiv im *Pasenow*) der Einen Ordnung in der Anarchie des Zivilen, des Vielen. Die Ironie des Broch'schen Projektes zeigt sich an der Romantisierung des Absoluten (auch noch im *Esch* und im *Huguenau*) gerade da, wo es längst verloren ist, wo die

---

<sup>1</sup> Broch, Hermann, *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*, 2 Bände, Berlin: Verlag Volk und Welt 1986. Alle Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Weber'sche Entzauberung der Welt längst stattgefunden hat, wo die Stellvertretung der Stellvertretung mit dem Motiv des Verrats und Verräters (der Ordnung) gekoppelt ist: Das Gesetz des Vaters, nämlich der Gehorsam als Unterwerfung unter die Ordnung, die Logos heißt, der als platonische Idee ins Christentum eingegangen und überblendet wurde mit dem mythisch-archaischen Opfer, dieses Gesetz des Vaters ist schillernd, gleißnerisch und gleitend geworden, heiße es nun Ordnung des Militärs (*Pasenow*) oder Ordnung der Buchhaltung (*Esch*) oder Ordnung der Technik (Maschinen) und des Kapitals (*Huguenau*). Alle Eindeutigkeit ist in bedrohliche Ambivalenz gerückt, die zum Schluss des *Pasenow*-Romans z.B. (wie auch bei den Protagonisten Esch und Huguenau) Züge religiösen Wahns annimmt; nicht nur „die“ Frau, Inbegriff des Sündigen und Verworfenen oder reine Heilige, auch Bertram, eine alle drei Romane durchziehende Quasi-Erlöser-Quasi-Dämon-Figur, wird schließlich zum Inbegriff des Mephistophelischen bzw. Mephisto in einem sich auflösenden Ordnungsgefüge der Welt, das zwar nicht mehr fraglosphantasmatisch durch die klaren hierarchischen Dichotomien von Gut *versus* Böse geordnet und strukturiert ist, dieses Ordnungsmuster aber doch als sinnentleerte Form in immer neuen Variationen, semantischen Verschiebungen, als Schablone der Orientierung an die Welt anlegt.

Im *Esch*-Roman ist die Welt nicht mehr – aus psychoanalytischem infantilen Narzissmus heraus – logozentrisch geordnet, sondern in den Augen von Esch, dem prototypischen Protagonisten, zur Anarchie zerfallen; denn Esch findet sich als ein zu Unrecht arbeitslos Gewordener in einer verschwörerisch-konspirativ agierenden Gesellschaft wieder – ausgerechnet ihm werden – ein Komplott! – Buchungsfehler in seiner Buchhaltung vorgeworfen. Wie Pasenow fühlt sich Esch als Opfer, ein Überrumpelter des herrschenden Kapitalismus, der keine Ordnung, sondern im Gegenteil die Auflösung aller Ordnung darstellt, in der er, Esch, der Prototyp des Paranoiden, sein Recht verteidigen muss, was ihm allerdings nicht gelingen will. Obwohl Esch, der Ordnungsfanatiker, der Gerechtigkeitsfreak, sich aller moralisch „unordentlichen“ Mittel bedient (er erpresst z.B. sein Zeugnis nach seiner Entlassung), fühlt er sich gerechtfertigt und träumt den Traum von Anständigkeit, die er in einer aus den Fugen geratenen Welt herstellen muss – eine Hamlet-Variation und zugleich - Parodie. Seine Phantasmagorien von der Welt als „Schwindel“ und „Schweinehaus“ treiben ihn in den Teufelskreis, als rächende Nemesis die verlorene Gerechtigkeit der Welt immer neu wiederherstellen zu wollen: Ein ewig Zukurzgekommener, der die Ordnung im Geiste perfekter Buchhaltung restituieren muss. Der profitorientierten Warenzirkulation als ökonomischem Tausch von Geld und Gütern entspricht Eschs odysseeisches Weltbild der

Zirkulation der Werte, d.h. zur „solide[n] und rechtliche[n] Buchhaltung seiner Seele“ (S. 206) kommt seine Obsession durch die Idee, dass er die Welt erlösen müsse. So imaginiert er sich z.B. in der Varieté-Szene als gekreuzigte „Wollust“ – das buchhalterisch-ökonomische säkulare Denken wird überkodiert mit dem religiösen Paradigma von Gericht, Opfer und Erlösung. Auch Esch „ordnet“ also die Welt durch metaphysische Dichotomisierung, teilt die Menschen ein in die „Schweine“ und die „Besseren“ (S. 219) und führt Buch über sie. Aber wie schon im *Pasenow* hat die Welt einen „Bruch“, einen „fürchterlichen Buchungsfehler“ (S. 222), dessen Inkorribilisierbarkeit ihn schließlich in die Arme der Heilsarmee treibt. Immer aber bleibt Eschs Drang zu Höherem, zur Esch-atologie, an das hierarchisch-metaphysische Erlösungsparadigma gebunden (Varieté, Heilsarmee, Amerika-Vision). Er leidet darunter, dass die Einheit der Welt zerbrochen ist: „Nichts ist eindeutig“ (S. 234), und das Nicht-Eindeutige gilt es als Unordnung zu bekämpfen wie unkorrekte Buchhaltung, die gleichsam zum Symbol göttlicher Buchführung, zum Buch der Welt selbst, wird: „Ohne Ordnung in den Büchern gab es auch keine Ordnung in der Welt“ (S. 252). Für Esch bedeutet das, die Ökonomie, die der göttlichen Ordnung äquivalent gesetzt wird, durch Tausch herzustellen, und zwar durch das Opfer der Anständigkeit (ein Schlüsselbegriff im Roman), ja, durch „Zucht“, was sich bei ihm letztlich in der Domestizierung von Kunst und Künstlern festmacht (S. 265) und die sich ebenso in seinem Judenhass manifestiert (S. 271).

Heißt es schon im *Esch* „Wer in die Freiheit geworfen ist, der ist verwaist wie ein Mörder auf dem Schafott“ (S. 347), so ist im *Huguenau*, 1918, die Welt nicht mehr nur aus den Fugen, sondern total zersplittert: Am Ende des Ersten Weltkrieges ist die Welt in dieser nietzscheanischen „Freiheit“, die Bertrand am Ende des *Esch*-Romans verkündet, angelangt, in der Freiheit des Nihilismus. Aber ist Huguenau, der Protagonist, auch tatsächlich dort angekommen? Oder gilt auch für ihn, den Gottlosen, den Schieber, den Spekulanten, den Mörder, was Broch im *Esch* formuliert, „daß diese Gehetzten, die das Unvergängliche und Absolute im Irdischen suchen, immer nur Sinnbild und Ersatz finden für das, was sie suchen“ (S. 382) – die supplementäre Logik der Dekonstruktion meint ja zugleich die Logik der Stellvertretung wie die des Ersatzes. Ich möchte im Folgenden zeigen, dass die Verquickung und Verschränkung von Religiösem und Ökonomischem im *Huguenau*-Roman fortgeführt wird, ebenso wie in Elfriede Jelineks auf Lessings *Nathan* wie Sophokles' *Antigone* bezogenen Bühnen-Text *Abraumhalde*<sup>2</sup>.

Leo Kreutzer weist in seiner Untersuchung *Erkenntnistheorie und Prophetie* darauf hin, dass es „erstaunlich sei, dass Broch von den geschichtsphilosophisch-werttheoretischen

---

<sup>2</sup> Jelinek, Elfriede, *Abraumhalde*, Rowohlt Theater Verlag, Hamburger Straße 17, 21465 Reinfeld. Alle Seitenangaben beziehen sich im Folgenden auf diese Ausgabe.

Überlegungen her [...] überhaupt auf die beiden ersten Romane einen dritten folgen ließ“, der noch dazu „beinahe die Hälfte des ganzen Werkes umfaßt.“<sup>3</sup> Für Brochs erkenntnistheoretisches Romanprojekt ist allgemein zu sagen, dass Broch damit – und Elfriede Jelinek „folgt“ ihm darin modifiziert und radikalisiert in ihrer Auflösung des psychologisch-realistischen Erzählens zugunsten von Montage, Collage, also der Auflösung von Handlung und Chronologie – das Schreiben mit der Relativitätstheorie verbinden möchte<sup>4</sup>, denn er entdeckt den „Akt des Sehens“ als Fehlerquelle, so dass „der Beobachter und sein Sehakt, ein idealer Beobachter und ein idealer Sehakt, in das Beobachtungsfeld einbezogen werden müssen, kurzum, daß hierfür die theoretische Einheit von physikalischem Objekt und physikalischem Subjekt geschaffen werden muß“ (EP, 24). Der „erzählerischen“ Auflösung bzw. Neukonstruktion von Subjekt und Objekt, also der Einebnung der metaphysischen Dichotomie, entspricht die erkenntnistheoretisch-methodologische Grundlage, nämlich das Broch'sche Prinzip der „Setzung der Setzung“, die den erkenntnistheoretischen Exkurs des dritten Teils der *Schlafwandler* durchzieht und „eben nichts anderes darstellt als die Introduzierung des ideellen Beobachters in das Beobachtungsfeld“ (EP, 29). Diese Einziehung von verschiedenen Metaebenen bedeutet für Broch, dass es mindestens „drei Hauptebenen der Darstellung gibt: erstens die Darstellung des äußeren Geschehens als Ebene des Unbewußten, zweitens die psychologische Ebene, das heißt die Darstellung der Gedanken der dargestellten Personen, welche die eigentliche Ebene des Autors ist, [...] auf welcher er die dunkle und allgemeine Logik des Erlebnisses in die rationale Logik rationalen Verstehens umsetzt. Es ist sozusagen die Ebene des Kommentars“ (EP, 17). Die Ablösung des empirischen Autors und Erzählers durch ein „logisches Medium“ bzw. den „idealen Beobachter“ ist der Broch'sche „Erzähler als Idee“ (EP, 26), der nun nicht mehr einen Geschichtsroman im herkömmlichen Sinne erzählt, sondern den „Geist“ einer Epoche gestaltet – sei es als *Romantik*, *Anarchie* oder eben als *Sachlichkeit* wie im *Huguenau*: Diese Begriffe bilden dann jeweils das „fiktive Wertzentrum“ (EP, 45) des jeweiligen Romans. Und so ermöglicht das geschichtsmethodologische Prinzip des Erzählens die Erschaffung von Modellen, „welche die Einheit der Realität oder ihrer Ausschnitte dartun wollen“; denn, so fährt Broch fort: „all unser Wissen (und nicht nur das sogenannte wissenschaftliche) vollzieht sich in solchen Modellbildungen, die sich, wie gerade ihr Prototyp, nämlich das physikalische Modell, zeigt, nicht eher als gültig erweisen, ehe sie nicht

---

<sup>3</sup> Kreuzer, Leo, Erkenntnistheorie und Prophetie. Hermann Brochs Romantrilogie ‚Die Schlafwandler‘, Tübingen: Niemeyer 1966, S. 163. Im Folgenden unter Sigle EP.

<sup>4</sup> Elfriede Jelinek bezieht sich auf die Relativitätstheorie auch theoretisch in ihrem Internetroman ‚Neid. Privatroman‘. Vgl. dazu: Lücke, Bärbel, (Nicht-)Erzählen im Wurmloch der Zeit. Zu Elfriede Jelineks Internetroman *Neid*. In: [www.univie.ac.at/jelinetz](http://www.univie.ac.at/jelinetz).

ihre methodische Einheit mit Hilfe eines einzigen Bewegungsprinzips erreichen“ (EP, 45).  
Wie sieht das nun im *Huguenau*-Roman aus?

Huguenau, der Kaufmann mit „Handelsschulstudium“, empfindet den Ersten Weltkrieg, fast dreißigjährig, wie einen „Schulsausflug“ (S. 8), allerdings nicht als gehorsamer Schüler, sondern als völlig abgestumpfter Befehlsempfänger, der „in eine übermächtige Sinnlosigkeit“ (S. 9) hineingeworfen ist – ein fast existenzialistisch anmutender Beginn. Eine „beiderseitige Artillerieschießerei“ erlebt er im Unterstand mit „leeren Augen“, vor denen die Schießerei mit dem Bild des „gen Himmel auffliegenden Herrn“ des Isenheimer Altars und Bildern aus der Nürnberger Folterkammer, wo ein mit Dolchstößen Ermordeter zu sehen ist – eine Prolepse auf den Schluss des Romans – amalgamiert wird: Zerstörerisch eingesetzte Technik überlappt sich mit religiösen und politischen Vorstellungen, sie verschmelzen im „leeren“ Bewusstsein, das mit Folter- und Erlösungsphantasien quasi gespeist wird – das Innere wird nach außen verlegt und umgekehrt. Huguenau überlebt den Krieg, aber es heißt: „die Welt lag grau, madig und vollkommen tot in unüberbrücklichem Schweigen“ (S. 10). In eine solche Welt entlassen, ist der Deserteur Huguenau „frei“, „autonom“, wie Kreutzer sagt, „sein Handeln hat sich aus jeder Bindung an übergeordnete Maßstäbe gelöst und ist rein auf Zweckmäßigkeit ausgerichtet“ (EP, 164), „zweckmäßig“, so sagt es auch der Erzähler des Romans, führt Huguenau „seine Geschäfte, zweckmäßig konzipiert er seine Verträge und schließt sie ab. Alledem liegt eine Logik zugrunde, die durchaus ornamentfrei ist“ (S. 444). Huguenau ist der perfekte Überlebenskünstler, der sich quasi-biologisch anpasst und taktisch-berechnend vorgeht, nicht, wie Esch, um die Welt zu erlösen, sondern, um auf seine Kosten zu kommen, ein ewiger Tourist, der schließlich zum Makler (um Eschs Verkauf des „Kurtrierschen Boten“ zu makeln), Schieber, Spekulanten wird, ein Prototyp des „neoliberalen“ (paläoliberalen) Spielers und Hasardeurs, der in verschiedene Rollen schlüpft, z.B. in die des Pressebeauftragten, um Esch beim Stadtkommandanten, dem preußischen Major von Pasenow, als subversiv zu denunzieren, ein skrupelloser Profiteur. Während Esch als Redakteur zum aufrechten Kämpfer gegen Zensur und alle „gefälschten Buchungsbelege der Welt“ (S. 39) wird, blufft Huguenau, wo er nur kann, ob in der Druckerei der Zeitung oder beim „Freitagstammtisch“ als „Vertreter von Krupp“ (S. 62): ein Scharlatan, der sich dem Casino-Kapitalismus unserer Tage mit Bravour eingefügt hätte. Aber „Esch, der Rebell“ und „Huguenau, der Verbrecher“, sind ja, in der Philosophie des Romans, die zwei Seiten einer Medaille (S. 90); denn während der Rebell „das Bestehende unterjochen“ will, will sich der Verbrecher „ihm einfügen“ (S. 92). Huguenaus kapitalistische Eskapaden sind aber auch nur die andere Seite der Medaille der Gottesstaatsidee des Majors von Pasenow, die er in einem

Leitartikel des „Kurtrierschen Boten“ ausführt und durch die er das Vaterland und die Welt von „schändlichen Geist“ erlösen will (S. 93). In Jochen Hörischs „monetärer Ontosemiologie“ wird dieser engen Bindung zwischen Geld und Gott nachgegangen. An Goethes *Faust, Zweiter Teil*, zeigt er, dass der Kaiser immer „seine Legitimität transzendent“ begründet und „sich auf die göttliche Deckung seiner irdischen Autorität“ berufen hat: Mit der Erfindung des Geldes regiert „Legalität statt Legitimität“ (Jelinek nimmt das Problem der Verrechtlichung an der *Antigone* auf, wo das Recht gegen das Sittengesetz gesetzt wird), „Funktionalität statt Transzendenz und Substantialität, Selbstreferenz statt Referenz auf das (ganz) andere [...], dauerhafter Wechsel statt einfach nur Dauerhaftigkeit [...]. Im Geld finden diese beiden Seiten einer Medaille ihre Inkarnation.“<sup>5</sup> Geld, das selbst nicht mehr durch Gold gedeckt ist, sagt Hörisch und das zeigt auch Broch, „kann (allen Verboten der Codevermischung zum Trotz) fast alles, wenn nicht decken, so doch schmieren“ (PG, 17). Wenn also Broch Esch, der schließlich „’Gott’ in dem Major von Pasenow“ (S. 101) entdeckt, Pasenow, den Gottesstreiter, und Huguenau, den Spekulanten, den Globalisierer, der aus der Provinzzeitung ein „Weltblatt“ machen will (S. 105), zusammenführt, so zeigt er damit auch auf, dass Hostie und Münze verwandt sind, denn „beide müssen von Autoritäten emittiert werden; beide haben zwei Seiten [...]. Denn auch Geld stellt funktional [...] Korrelationen zwischen abstrakten Werten und konkreten Gütern, zwischen Sinn und Seiendem her. Die Deckung dieser ungeheuren, enge ökonomische Funktionen in jeder Weise transzendierenden Leistung bezieht Geld in der Regel aus genau der Sphäre, für deren Erosion es sorgt – aus der religiösen: „In God we trust“, „Vergelt’s Gott“, daß wir so reden“ (PG, 33). Bei Esch, ich sagte das schon, ist die Sprache des Geldes, der Buchhaltung mit der der religiösen Vernunftordnung korreliert. In den „Logischen Exkursen“ zum „Zerfall der Werte“ heißt es im *Huguenau*, dass, wenn sich „das Sein“ aufgelöst habe „zu reiner Funktionalität“, die „Bindung der einzelnen Wertgebiete an einen Zentralwert“ unmöglich sei (S. 125); die „einzelnen Wertgebiete“ selbst aber werden ins Absolute getrieben. Diese Dezentralisierung-Zentralisierung spiegelt sich auch in der Form des Romans, der Geschichte in Einzelgeschichten auflöst und zeigt, dass „der Mensch“, „einst Ebenbild Gottes“, nicht mehr „ist“ (S. 126): Es ist der Foucault’sche Antihumanismus, der hier schon zutage tritt, „mag der Mensch sich auch zurücksehnen in die Obhut des Glaubens“ (S. 126). In gewisser Weise tut das auch Huguenau, der zufällig zu Eschs Bibellektüre dazustößt. Sehnsüchtig hört er die Worte vom „Sohn, der Gottes Haus bauen“ soll (S. 128), und imaginiert sich als der Sohn des kinderlosen Ehepaares Esch: Das religiöse Paradigma wird psychoanalytisch überblendet,

---

<sup>5</sup> Hörisch, Jochen, Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 13. Im Folgenden unter Sigle PG.

denn Huguenau, so könnte man sagen, befindet sich im Lacan'schen Spiegelstadium, d.h., er bleibt narzisstisch an eine erlösende Instanz gebunden, auch wenn er Esch denunziert und in seinen vom Major übernommenen Gottesstaat-Ideen „kommunistische Propaganda“ (S. 129) wittert. In der großen Abendmahlsparodie „Das Symposion oder Gespräch über die Erlösung“ (S. 181) kann Huguenau verfolgen, wie der zum Protestantismus konvertierte Esch und der Major in ihren religiösen Ansichten sich immer näher kommen, ebenso in ihren apokalyptischen Visionen. Und nun beginnt ein anderes religiöses Paradigma, eine Kain-und-Abel-Eifersuchtsgeschichte zwischen dem Gott-Vater-Major, dem „angenommenen“ Sohn Abel-Esch und dem von „Gott“ (Major von Pasenow) verstoßenen Huguenau. Es ist „diese stumme und radikale und ornamentlose Religiosität“ (S. 213), die letztlich „Abstraktion“, „leere Form“, „Verzerrung“ ins Irdische ist (S. 101). Denn es ist sicher kein Zufall, dass Eschs Bibelstunden, an denen der Major nun regelmäßig teilnimmt, im Schuppen des Wirtschaftsgebäudes stattfinden – religiöse und ökonomische Modelle verschmelzen in der Denkfigur des Einholens der verlorenen Einheit. Wie Derrida in *Falschgeld* sagt, impliziert die Öko-nomie, das „Gesetz des Hauses“, die „Idee des Tausches, der Zirkulation, der Rückkehr“.<sup>6</sup> Wenn aber der ökonomische Bereich zirkulärer Austausch, Zirkulation der Güter, Produkte oder Waren, Geldumlauf, Schuldentilgung und Abschreibung (Amortisation)“ ist (F, 16), so entspricht er darin dem „Weg des Odysseus“, zurück in die Heimat, aber auch der Rückkehr des von Gott geschaffenen Menschen zu ihm, seinem Ursprung: Immer handelt es sich bei diesen Denkmodellen um zirkuläre „Rückkehr zum Ausgangspunkt, zum Ursprung oder auch zum Haus“ (F, 16). Gegen dieses geschlossene ökonomische odysseische Denk-Universum setzt Derrida bekanntlich die *Gabe* als „das, was die Ökonomie unterbricht“, als das, was dem Tausch nicht mehr stattgibt, weil es den ökonomischen Kalkül suspendiert“ (F, 17). Am Ende des *Huguenau* wird sich der Kreis aber schließen: Während der Revolution, als der Major unter ein Auto gerät, zieht Esch ihn heraus und bringt ihn in seinen Keller. Huguenau, der alles beobachtet hat, rammt Esch das Bajonett in den Rücken – eine Allusion auf die Dolchstoßlegende – und pflegt nun seinerseits den Major, den er zum Schluss nach Köln ins Lazarett bringen darf: „Seine Kriegsodyssee, die schöne Ferienzeit, war zu Ende“, und „Es war Alles gut“ (327). Huguenaus binäre Einteilung der Welt in Werte des Vernünftigen und des Unvernünftigen wird zwar durch seine irrationale Eifersucht verwischt (das Unbewusste), aber der Zweck des Wertesystems ist ja kein anderer als die *Invisibilisierung* (Luhmann) des Irrationalen, das die dichotomisch-metaphysische Ordnung unterminiert. Bei Huguenau, dem „wertfreien“ Menschen, siegt am Ende das

---

<sup>6</sup> Derrida, Jacques, *Falschgeld*. Zeit geben I, München : Fink 1993, S. 16. Im Folgenden unter Sigle F.

Kommerzielle, die Ökonomie. Wenn er von Frau Esch Geld fordert und es auch bekommt, so bedeutet das den Sieg des „Partialsystems“ Kommerz und Profit, allerdings ins Irrationale gesteigert. Zum Schluss bleibt „das tonlose Vakuum einer grausamen Absolutheit, in der der abstrakte Geist Gottes thronet, nicht Gott selber“ (man mag an die unsichtbare Hand des sich selbst regulierenden neoliberalen Marktes erinnert sein); und an dieser überrationalen „Unendlichkeitsgrenze kippt die Entfesselung der Vernunft um ins Irrationale“ – das „Ungebändigte ist das Geld und die Technik geworden“ (S. 344).

Wenn Leo Kreuzer sagt, dass Broch mit der Erweiterung der zweiten Fassung des *Huguenau* „die Situation des Neubeginns explizit“ zeichne, so verweist er zugleich darauf, dass hier nicht nur Vergangenheit dargestellt werde, sondern „keimhaft“ der „weite [...] Raum der Zukunft“: Der Roman wird zur „Prophetie“ (EP, 344), und ich wage zu ergänzen: bis in unsere Gegenwart hinein. In dem Essay *Die mythische Erbschaft der Dichtung* schreibt Broch: „Geschichtsschreibung, echte Geschichtsschreibung, ist vermöge ihrer Methode an den Mythos gebunden. Denn bei aller Bindung der Historie an den Logos, ja an das Logische, das sogar in jedem mythischen Akt mitschwingt, nur durch mythische Projizierung des Menschengestes in die Geschichte ist historische Erkenntnis erzielbar“ (EP, 40/41), und mit diesem Zitat kann ich geradewegs überleiten zu Elfriede Jelinek, die in ihren Romanen und Bühnenstücken immer Zeitgeschichtliches mit Mythischem, Historisches mit Poetischem, Dichtung mit Philosophie überblendet und verschränkt. Wenn Thomas Sebastian von Brochs *Schlafwandler-Trilogie* sagt, der Roman „selektier[e] und kombinier[e] Weltbilder“ und stelle dadurch „die Möglichkeit eines absolut singulären Weltbildes [...] immer schon von Grund auf in Frage“<sup>7</sup>, so führt er das auch zurück auf die Sprachkrise, die mit dem Zerfall des logozentrischen Weltbildes einhergehe und die, möchte ich hinzufügen, den Zerfall der alten politischen Ordnung nach sich zieht. Auch Elfriede Jelinek dekonstruiert in ihrer Sprache, ihren collagierten und montierten Texten den Phallogozentrismus als das keineswegs Überwundene, ja als das in jeder metaphysischen Dichotomisierung „fröhliche Urständ“ feiernde leere Prinzip der Macht in den partikulären Machtzentren von Religion, Politik oder Ökonomie als das jeweilige „Gesetz des Hauses“. Ihr Bühnentext *Abraumhalde*<sup>8</sup> lässt sich als die Dekonstruktion der Phallokrate, als das Gesetz des Hauses Fritzl, die Fritzl'sche Ökonomie, am Beispiel von Amstetten lesen, und diesen Text überblendet sie, wie schon erwähnt, sowohl mit dem Ödipus-Mythos, der *Antigone* und Lessings *Nathan*, in dessen Haus es

---

<sup>7</sup> Sebastian, Thomas, *Der Gang der Geschichte. Rhetorik der Zeitlichkeit in Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*, Würzburg : Königshausen & Neumann 1995, S. 11. Im Folgenden unter Sigle GG.

<sup>8</sup> In einer E-mail an die Verfasserin schreibt Elfriede Jelinek am 15. 4. 2008: „Ich sollte mich wieder mit Lessing beschäftigen (in Hamburg soll der Stemann, wenn der Lux Indentant wird, eine Art Doppelaufführung machen von Nathan und Rechnitz, und der Lux will da irgendeinen Verbindungstext [...]).“

ebenso „brennt“ wie im Hause Fritzl. Der Text ist für das Theater geschrieben, einer der Jelinek'schen Textteppiche, die vollkommen contra-aristotelisch sind, also ohne Zentrum, ohne Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Jelinek schlägt zwei Möglichkeiten vor, den Text einzusetzen, entweder als „Hintergrundmusik“, „Endlosschleife“, „Tapete für irgendwelche Popanze“, oder, „falls man es inszenieren möchte“, sollen „die Figuren, die sprechen“, „vergrößert werden, vielleicht durch riesige Pappmachéköpfe, die sie tragen, am besten mit dem Gesicht nach hinten“ (2) – aber: „Ihr macht eh, was ihr wollt.“ Unmissverständlich macht sie aber klar, dass sie „die Ästhetik der Aktionen von Paul McCarthy im Auge hat“, erwähnt *Bunker Basement* und *Picadilly Circus*. Dass die Figuren zu Popanzen aufgebläht sein sollen, soll, so interpretiere ich es, ihre fetischistisch-narzisstische repräsentative Gottesebenbildlichkeit ausstellen; dass ihre Köpfe nach hinten zeigen, die Verkenning ihres Unbewussten, ihrer Triebstruktur und ihres archaischen phylogenetischen Raubtiererbes. Der Text ist zentriert um ein Leitmotiv, das schon im *Nathan* eine Rolle spielt und das den Text zugleich eröffnet und durchzieht, sein „Angelpunkt“, wie die Autorin in einer E-mail an die Verfasserin sagt<sup>9</sup>, neben dem „Tausch von Kredit und Geld“. Wie fast immer ist auch hier nicht auszumachen, wer spricht – die Amme Daja, die Christin aus dem *Nathan*? („Meinen Sie, ich fühle meinen Wert als Christin nicht?“ oder: „Zu alt. Zu häßlich. Ungeschickt. Ammenartig“, 3), eine Erzählerfigur, ein Kommentator, die Autorin als Kommentatorin? Der Sprecher, die Sprecherin – eine Vermischungsfigur. Vermischungsfiguren sind auch der Ort und die Zeit, denn wenn der erste Satz lautet: „Das Haus, das brannte, das brannte, da kann man nichts machen, es hat hier gebrannt“ (3), so verweist das deiktische „Hier“ gut hegelianisch sowohl auf das Palästina der Kreuzzüge zu Zeiten des Sultans Saladin, auf den Irak-Krieg 2003 und auf die Nachkriegszeit, z.B. das geteilte Deutschland („Wiederaufersteht aus Ruinen?“, 3), aber eben auch auf das Haus in Amstetten 2008. Das religiöse Motiv erscheint zugleich als symbolischer Tausch – wie es dann später auch in der Ringparabel deutlich wird – von Glaube gegen Wahrheit oder umgekehrt („Ach Gott! Will hinein [ins Haus, B.L.], will will will, denn Wahrheit habe ich von ihm gefordert“, 3) und als rationaler Zahlencode: „Die Religion ist eine endlose Aneinanderschichtung von Zahlen: Eine Zahl lügt nicht“ (3). Die Wahrheit Gottes, der Einer ist und zugleich Drei, Vater, Sohn und Heiliger Geist, ist einerseits verbürgt in der Zahl, die „nicht lügt“; aber während man die Zahl „beweisen“ kann, gilt das für Gott nicht. Jelinek „spielt“ von Anfang an mit der Semantik der Wörter, für die gilt, was Ralph Rugoff in seinem Essay zu Paul McCarthy sagt: „It reeks of impermanence and transience. Rather than coherence, it evokes a conditinal, threshold

---

<sup>9</sup> E-mail vom 18. Juni 2008: „Aber dann hab ich als Angelpunkt doch das Brennen gefunden (von dem immer nur indirekt oder überhaupt nicht die Rede ist) und den symbolischen Tausch bei Kredit und Geld [...]“

identity.“<sup>10</sup> Genau das eignet den Wörtern: Instabilität der Bedeutung, Schwellenidentität. Sie schlingern und verweigern einen festen „Baugrund“ (3). Und den hat auch nicht das Haus, weder das Haus Nathans, das brannte, noch das Haus Gottes, noch das Haus des Josef Fritzl in Amstetten. Schon gleich nach Bekanntwerden der beispiellosen Gräueltat, dass ein siebenfacher alt gewordener Vater, der mit seiner Familie ein Haus in Amstetten/Österreich bewohnt, in dessen Keller er die eigene Tochter gefangenhält und mit ihr noch einmal sieben Kinder zeugt, hatte Jelinek mit dem Text *Im Verlassenen* reagiert<sup>11</sup>. In der *Abraumhalde* heißt es nun: „Vielleicht ist ja im Garten noch Platz für einen Keller. [...] Es muß gegraben werden. Es muß auch begraben werden“ (3). Das Kellerverlies des Hauses mit seinen dort lebendig begrabenen Menschen wird in die Nähe der Massengräber des Holocaust gerückt (das Thema von *Rechnitz*), wo gottgleiche Herrenmenschen sich zu „Besitzern“ von Menschen erklären, deren Leben sie als „unwert“ taxieren, verbuchen und vernichten. Auch hier, in der *Abraumhalde*, auf der die geheime Inzestfamilie des allmächtigen Vaters Fritzl gleichsam abgeladen und entsorgt wurde, heißt es in Bezug auf den Vater: „Wir nennen alles, was wir besitzen, mit jedem Recht das unsere. Unsere Frauen und Kinder. Kostbarster Besitz, vergraben wie Gold“ (4). Der Keller des Hauses ist auf der religiösen und philosophischen Ebene die Umkehrung des „Ausbau[s] des Seins“ – eine Anspielung an Heidegger – denn „im Keller haben wir dann endlich jede Menge Platz“ (3): Das Haus Gottes, des Vaters, das viele Wohnungen hat, wird hier in einer grotesken Pervertierung offenbar; es ist vom Himmel in den Keller verlegt worden, denn das Haus des Vaters bzw. das der Wahrheit bzw. das der Vernunft bzw. das des Seins hat diesen Keller, diese ins Symbol gefasste reale Triebnatur des Menschen, seinen Todestrieb und sein Unbewusstes, diese Unheimlichkeit seines Heims immer verleugnet, verdrängt und verharmlost. Auch McCarthy macht mit den beiden Installationen deutlich, dass das Geld, das im Bunker unterm Picadilly Circus lagert, zum Totenreich der Triebe wird: „it is as though, in descending to the basement, we have entered the psychic bowels of McCarthy’s installation“ (PC, 170) – und die „psychischen Eingeweide“ in Jelineks Text haben wir damit ebenso betreten. Der Keller als der reale von Amstetten und als Symbol des Verdrängten wird verbunden mit dem Motiv der *Ringparabel*: „In einem Bunker stellt man jemanden an, der die Arbeit macht, die Arbeit am Körper und die Arbeit am eigenen Körper, vor grausigen Zeiten, ein Mann im Osten, oder war es im Westen?“ (4) Lessings „Mann im Osten“, der „einen Ring von unschätzbarem Werth/Aus

---

<sup>10</sup> Rugoff, Ralph, *Raw Footage*. In: Paul McCarthy, *Picadilly Circus*, Zürich: Scalo 2004, S. 168. Im Folgenden unter Sigle PC.

<sup>11</sup> Jelinek, Elfriede, *Im Verlassenen*, [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com), 1. Mai 2008.

lieber Hand besaß“<sup>12</sup> wird bei Jelinek zum Verwalter der Triebstruktur des Menschen, zur sarkastischen Umkehrungsfigur des göttlich-männlichen Lichtarbeiters. Die Herrschaft der Triebe ist ubiquitär, vielleicht das einzig Universelle, aber vor Freud haben das schon Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) und Nietzsche mit seinem berühmten Tigergleichnis<sup>13</sup> gesagt.

In den zwölf Abschnitten von Elfriede Jelineks Bühnentext spricht in jedem eine andere amalgamiert-montierte Stimme, im zweiten Abschnitt wird möglicherweise die Stimme des Tempelherrn aus dem *Nathan* vermengt mit der eines muslimischen Selbstmordattentäters und mit der Metastimme eines immanenten Kommentators bzw. der Autorin selbst: „Es brennt, viele brennen, aber der Selbstgemordete ist jetzt schon bei seinem Herrn und bei seinen Jungfrauen“ (7) – und das Motiv des Brandes weitet sich aus bis zur Brandrodung der Urwälder: Hier wird nicht wahllos zusammengeworfen, was nicht zusammen gehört, sondern hier wird über die Semantik der Sprache und der Denkfiguren die global vernetzte Welt in ihrer Trieb-, Macht- und Unterdrückungsstruktur gezeigt, so wie die Surrealisten einst das Heterogene verknüpften, um die Verbindung von Traum bzw. Unbewusstem und Wirklichkeit zu zeigen. Antiplatonische Mimesis oder eben Mimikry lässt die Sprache die verdrehte, misshandelte, gequälte, von den Mächtigen ausgebeutete und ausgeblutete Welt „nachbilden“ und macht Strukturen der Macht und Ohnmacht sichtbar, die von den Statthaltern metaphysisch-ahistorischer Gesetze invisibilisiert werden. Die Toleranz, die Lessing mit dem Nathan ‚predigen‘ wollte, wird mit Herbert Marcuse als „repressive“ kenntlich gemacht und gebrandmarkt.<sup>14</sup> Bei Jelinek heißt es: „Hier [wieder das ironische deiktische Hegel’sche Hier ‚sinnlicher Gewissheit‘] haben wir das Grab des Auferstandenen und die Gräber derer, die noch liegenbleiben müssen. Den Auferstandenen beten wir an, der für sich an der Menschen Brust Platz schafft, und wenn dort kein Platz ist, dann muß es eben brennen“ (5). Die Wahrheit der Vernunft, des Logos, die christlich-platonische Idee der Einheit von göttlichem

---

<sup>12</sup> Lessing, Gotthold Ephraim, *Nathan der Weise. Dichtung und Wirklichkeit*, hg. von Peter Demetz, Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein 1966, S. 64. Im Folgenden unter Sigle N.

<sup>13</sup> „Was weiß der Mensch eigentlich von sich selbst! Ja, vermöchte er auch nur sich einmal vollständig, hingelegt wie in einen erleuchteten Glaskasten, zu percipiren? Verschweigt die Natur ihm nicht das Allermeiste[...]? Sie warf den Schlüssel weg: und wehe der verhängnisvollen Neubegier, die durch eine Spalte einmal aus dem Bewusstseinszimmer heraus und hinab zu sehen vermöchte und die jetzt ahnte, dass auf dem Erbarmungslosen, dem Gierigen, dem Unersättlichen, dem Mörderischen der Mensch ruht, in der Gleichgültigkeit seines Nichtwissens, und gleichsam auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend“: Nietzsche, Friedrich, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. In: Nietzsche, F., *Kritische Studienausgabe*, hg. Von Giorgio Colli undazzino Montinari, München: dtv 1988, Band I, S. 877.

<sup>14</sup> Marcuse Herbert, *Repressive Toleranz*. In: Robert Paul Wolf, Barrington Moore, Herbert Marcuse, *Kritik der reinen Toleranz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, S. 91 – 128. Im Folgenden unter Sigle RT. Bei Marcuse heißt es: „Wenn Toleranz in erster Linie dem Schutz und der Erhaltung einer repressiven Gesellschaft dient, wenn sie dazu herhält, die Opposition zu neutralisieren und die Menschen gegen andere und bessere Lebensformen immun zu machen, dann ist Toleranz pervertiert worden“ (121/122).

Wort und Welt, kommentiert die Stimme so: „Die Vernunft kämpft gegen das Leiden, aber das Leiden siegt immer [...], die Gier siegt, der Zorn siegt, die Habsucht siegt, der Ehrgeiz hat schon gesiegt“ (5). Dem Leitmotiv vom brennenden Haus (Gottes, der Vernunft, des Seins) ist der psychoanalytische bzw. philosophische Diskurs vom Trieb überlagert, ebenso wie der theologische dem öko-kommerziellen. Und auch hier entsprechen den diskursiven Überblendungen die hybride Zeit und der hybride Ort; fast könnte man sagen, der aufgesplitterten göttlichen Dreieinigkeit entspricht die „trilocation“ (in Anlehnung an Thomas Pynchons „bilocation“) von Kreuzzügen, Holocaust und Selbstmordattentaten unserer Tage<sup>15</sup>. Wenn es oben hieß „Den Auferstandenen beten wir an“, so macht Jelinek immer wieder deutlich, dass das, was angebetet wird, wirtschaftliche Macht und Herrschaft ist; so heißt es von dem Auferstandenen auch: „bei ihm ist Abflug und Ankunft dasselbe, sie fallen in einem Augenblick zusammen, die Turbinen stoppen, wir zeigen den Herrn“ (6). Gianni Vattimo hat immer wieder die Technik als „die höchste Entfaltung der Metaphysik“ herausgestellt.<sup>16</sup> Die Technik wird so zum Inbegriff der göttlichen Phallokratie und eines göttlichen Phallogozentrismus, auch wenn das ebenso invisibilisiert ist, also „im Verborgenen gehalten wird“ (EM, 47). Die Wahrheit Gottes, des Wortes, der Technik und des Geldes bilden gleichsam, bei Hermann Broch wie bei Elfriede Jelinek, die diskursive Parallelreihe zur Hörisch'schen ontosemiologischen Reihe von Hostie – Münze – CD-ROM (DVD).<sup>17</sup> Und wenn Hörisch in Bezug auf Goethes Mephisto vom „Geld-Phallus“ spricht, der „objektlos“ ist (PG, 134), so gibt Jelinek ihm wieder, wie auch Broch es tat, das Objekt zurück: „Vater! Wir steigen hinunter. Wir steigen jeden Tag hinunter, wenn wir Gott der Herr sind“ (7), hinunter in den fein ausgebauten Keller der Triebe, wo die Tochter-Gattin auf uns wartet: Beim Gott-Vater von Amstetten verwendet Jelinek auch den antiken Priapos-Mythos und verschränkt ihn mit christlichen Denkfiguren: „Seine Erektion währt ewig, und das Gefühl, das einen Auserwählten wie Sie befällt, ist unendlich süß und nicht von dieser Welt“ (7). Dass die jüdisch-christliche patriarchalische Frauenverachtung die Frau in die Hure und die Heilige dichotomisierte (während der Mann die göttliche Einheit spiegelte), ist ein alter Topos; dass diese männliche „Schizophrenie“ in Bezug auf die Frau weiterwirkt bis heute, zeigt Jelinek

---

<sup>15</sup> Vgl. Jelinek, Elfriede, Schamlos: Die Zeit. In: [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com).

<sup>16</sup> Vattimo, Gianni, Der Nihilismus als Schicksal. In: Das Ende der Moderne, Stuttgart: Reclam 1990, S. 23-54, hier S. 46: „Die Technik stellt jedoch, entsprechend ihrem umfassenden Anspruch, alle Seienden in ursächlichen, vorhersehbaren und beherrschenden Verhältnissen tendenziell miteinander zu verbinden, die höchste Entfaltung der Metaphysik dar.“ Im Folgenden unter Sigle EM.

<sup>17</sup> Hörisch, Jochen, Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 18: „Die Münze hat die Hostie erst überformt und dann weitgehend marginalisiert, heute verdrängt die CD-ROM (als Inbegriff des Trägers der Daten, die eigentlich zählen) die Münze (und die DVD wird bald die CD verdrängen [...]).“

mit der Aufnahme des Serienmörders Michel Fourniret in ihren Text, des Mörders, der nur reine Jungfrauen vergewaltigen wollte und sie dann umbrachte.

Und dann spricht Antigone, als stamme sie aus der amerikanischen TV-Serie *Six Feet Under*, die Jelinek auch erwähnt (9). Das Leitmotiv des brennenden Hauses wird hier semantisch modifiziert auf den Bestattungsmodus angewandt und zugleich mit dem Problem der Verrechtlichung (und dem Holocaust) verlinkt: „Wenn es nicht brennt, dann soll es meinetwegen Erde sein und ehrsam die Toten drunten [...]. Das Begraben ist neuerdings verboten [...]. Da ist ja noch das Brennen human dagegen, das Brennen ist besser als das Verwesenlassen im Offenen und das Verbrennen in einem Ofen“, in den „ausgewählte und vorsortierte Sündenböcke“ (10) hineingehen. Lessings *Ringparabel* vom einen Ring und seinen Simulakren wird hier in der Umkehrung vom jeweils mordbrennerischem Judentum, Christentum und Islam um die antike Götter- und Rechtswelt erweitert und im Brand- und Geldmotiv zentriert. Wenn für McCarthys Ästhetik das Clowneske herausgestellt wird, in dem „absurdity and catastrophe, the pitiful and the ridiculous, are always intimately linked“ (PC, 171), so gilt das auch für Jelineks Stück, in dem das Drama von Amstetten eine Parodie der Heiligen Familie, des Opfertodes und des Abendmahls zugleich ist: „wir brechen das Brot mit der Gemeinde, und schon rinnt das Blut von Kindern heraus“ , „dieser Vater glaubt eben, er sei Gott der Herr und schenkte sein Fleisch und Blut an der Schank aus (11).“ Die Macht des „Vaters“ – Gott ist vielfach substituiert, und schon Broch zeigt es, nach der Katastrophe des Ersten Weltkriegs auf wie Jelinek nach der des Zweiten – , sie heißt nun Staatsrecht und Geldrecht: Recht der Wirtschaft gegenüber dem Staat in einem Wechselspiel: Einmal „verbrennen“ die Banken das Geld der Anleger, dann der Staat das Geld der Bürger – das alles ist „prophetisch“ schon bei Broch und dann bei Jelinek angelegt. Die Macht des Vaters heißt immer Macht des Mannes im Patriarchat („höre, Amstetten, dein Herr ist Alleinherr!“, 12), das den Prägeempel christlicher Symbole trägt. In den Kellern aber werden die Schlacht- und Vergewaltigungsorgien wiederholt, von den Tantaliden bis zu den muslimischen Selbstmordattentätern und Amstetten: „Der andere Vater, auch ein guter Kerl, schändet doch glatt den hübschen Sohn des Königs Pelops mit seinem Trotzmops [...], mißbrauchen, das wird man ja wohl noch dürfen, mißdeuten darf man ja auch“ (10). Den ubiquitären Tausch von Münze gegen Wahrheit karikiert Jelinek: „Der Mensch ist auf Geld gefaßt, und was bekommt er? Die Wahrheit! [...] Und will sie so, so bar, so blank, als ob die Wahrheit Münze wäre! Als ob die Münze Schrift wäre!“ (12) Die Schrift aber, wir wissen es seit Derrida, ist der unendliche Aufschub der Bedeutung, nicht aber die „Wahrheit“, die es nicht „gibt“ (die *Gabe, wenn es sie gibt*, F, 105). Das Wort aber, das der Logos ist, der

wiederum Fleisch geworden ist und Blut, dieser Logos beansprucht die Wahrheit für sich, aber auch den Kredit (den „aufgeschobene[n] Tausch“, 13), den wir fortan bei Gott haben samt dem Mehrwert, den Zins, „den wir durch Beten erhalten“; denn: Gott ist „der vermehrte Tausch“ (13). In Jelineks mythologisch-zeitgeschichtlichen Bühnenstück (von den Tantaliden zu Amstetten) sind – wie in Brochs mythologisch-historischen Roman – Geld und Recht eine Frage der Zuteilung: „Früher waren Gold und Geld dasselbe“, heute aber wird den Menschen „der Wert des Geldes zugeteilt und dann sollen sie es vermehren“ (14). Die Affinität zur *Ringparabel* ist evident; denn auch dort soll die Wahrheit Gottes durch vermehrten Glaubenseifer zutage treten – es ist der Tausch von Glaubenseifer gegen Wahrheit: „So eifre jeder seiner unbestochnen/Von Vorurteilen freien Liebe nach!/Es strebe von euch jeder um die Wette,/Die Kraft des Steins in seinem Ring’ an Tag/Zu legen“(N, 67). Und „über tausend Jahre“ wird der weise Richter Gott über die Wahrheit entscheiden, die qua Vertrag festgelegt ist, so wie es schon von den drei monotheistischen Religionen selbst heißt: „Denn gründen alle sich nicht auf Geschichte?/Geschrieben oder überliefert? – Und/Geschichte muß doch wohl allein auf Treu/ und Glauben angenommen werden?“ (N, 66) Kredit, Vertrag, Tauschhandel – das ökonomische Paradigma im religiösen. Der Gott bei Jelinek ist aber kein weiser Mann, kein weiser Richter. Der Gott bei Jelinek hat einen Namen, und er heißt: Ödipus: „Gott ist da ganz eigen, er will die Menschen erst tot haben, [...] bevor er sie zu sehen bekommt mit seinen durchstochenen Augen“ (14). Das Licht der Vernunft, das allsehende Auge Gottes – es ist blind geworden gegen seine Herkunft aus dem Fleisch, aus dem Unbewussten, aus dem Trieb, aus dem symbolischen Keller und dem symbolischen Tausch. „Es ist ein Tausch“, sagt der Nathan-Kommentator oder Antigone oder ein Müllarbeiter bei Jelinek, „Gold gegen Stempel. Gesetz gegen Untat. Tonne gegen Unrat“, „Leben gegen Urteil“, „Urteil gegen Recht“ (17), es ist der universale Tausch jedweder Ökonomie, und Broch und Jelinek schreiben ihn auf: „Und schreiben und schreiben auf; denn Geld ist nichts als die Schrift. [...] Man kann aus dem Geld alles herauslesen, was geschrieben steht, aber es behält leider immer das letzte Wort“ (18) – wie beim *Huguenau-Roman*, wo weder Recht noch Gesetz noch Wahrheit siegt, sondern das Spekulantentum. Gott, der Tausch, der symbolische Tausch von Geld und Kredit – das ist die Bataille’sche beschränkte Ökonomie. Das Spekulantentum entspricht wohl aber eher dem archaischen Potlatsch: Derrida nennt Marcel Mauss’ Essay *Gabentausch* einen „Essai über das Nehmen“ (F, 110), das freilich „äquivalent“ mit dem Geben sein soll, dem aber ein antagonistisches Prinzip des Überbietens innewohnt, bis hin zur totalen Zerstörung aller Güter. Die mögliche Zerstörung aller Güter ist jedem Tausch als Potlatsch immanent, dem symbolischen des

Geldes wie dem religiösen. Solange Gott-Ödipus-Fritzl im (Amstettener) Keller walten kann, ohne dass der Tausch der göttlichen Vater-Vernunft gegen die Geheimhaltung des Bunkerverlieses ans Tageslicht (ins Bewusstsein) gerückt wird, ist dieser Tausch ein Potlatsch der Zerstörung. Und so lange, so die Jelinek'sche-Nietzsche'sche pervertierte Frohe Botschaft des *Zarathustra* wie der *Abraumhalde* (Jelinek: „Ich aber sage euch“, 22), ist niemand „erlöst“, auch wenn Gott-Fritzl den Kredit abbezahlt hat und sagt: „Die Wohnung im Keller ist für meine Tochter, meine Kinder und meine Enkerln [...]. Die ist schon bezahlt. Die ist abbezahlt, vom himmlischen Vater persönlich“ (24).

Ich möchte zum Schluss noch einmal auf die Verbindung von Tausch-Motiv und *Ringparabel* in einem anderen Zusammenhang eingehen, den die semantischen Verschiebungen des Textes nahelegen, wobei auch hier Tausch als Potlatsch zu lesen ist, wie schon Marcel Mauss auf den archaischen Frauentausch eingeht<sup>18</sup>. Einmal sagt die Stimme der Fritzl-Tochter: „Er hat mich gegen die Mutter eingetauscht, und es war ein guter Tausch, zumindest für ihn“, (24), und Jelinek verknüpft das mit der *Ringparabel* in variiertes Form: „Vor grauen Jahren lebten Menschen im Osten [...], die nichts von unschätzbarem Wert aus lieber Hand besaßen. [...] Sie kriegen Krieg, aber sie [...] kriegen nicht, daß sie aus dem Feuer gerettet werden“ (27): In dekonstruktiver Verschiebung eröffnen die Texte neue Kontexte und Bedeutungen. Das vielfach variierte Brandmotiv wird schließlich auf den Brandherd Nahost übertragen<sup>19</sup> (über die hybride Zeit, den hybriden Ort wurde das bereits kurz thematisiert). Die *Ringparabel* aber wird da, wo das Original und die Kopie (die Ringe) nicht mehr unterscheidbar sind, zum „Denkfehler“ des Dichters: „Es gibt keinen Unterschied, denn es ist nichts mehr zu unterscheiden. [...] Hier ist alles echt“ (28) – und wiederum das deiktische „Hier“: Der Tod ist (war) echt, der Fanatismus ist (war) echt, der Fundamentalismus ist (war) echt, und zwar der von allen Religionen durch alle Zeiten. Und so sagt die Autorin oder der tote Christus Jean Pauls oder die Autorin als der tote Christus Jean Pauls<sup>20</sup>: „Ich opfere mich auf, ich bin der tote Jesus im dritten Stock des Weltengebäudes, das er angeblich selbst erbaut hat“ (29), und deshalb heißt es: „Ich sage euch, und ich bleibe dabei, daß kein Gott sei“ (30). Von dem Haus, das assoziativ in die Nähe des World Trade Centers rückt, wird nun gesagt, daß es „nach dem dritten Stock“ eine „Pause“ macht: „Vielleicht eine Explosion? Es ist jedenfalls weg“ (30) – aber nicht der *ground zero*. Wenn im *Huguenau* der Erste Weltkrieg als „olympischer Fackellauf“ (30) seinen Lauf genommen hatte wie hier das „Unheil“ (32), so

---

<sup>18</sup> Mauss, Marcel, Gabentausch. Soziologie und Anthropologie, Band II, Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein 1978, S. 29.

<sup>19</sup> Vgl. auch Schindel, Robert, Die Ringparabel 2003. In: Schindel, Robert, Homepage, [www.robertschindel.at](http://www.robertschindel.at).

<sup>20</sup> Paul, Jean, Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflücken Kuhschnappel, Hamburg: Rowohlt 1964, S. 160-164.

hatte weder damals noch heute „das“ Haus (die Gotteshäuser, die Vaterhäuser, die World Trade Häuser und die sie bevölkernden Menschen) – symbolisch erfasst – „gefaßt, was passiert war [...], konnte es nicht fassen“, und wieder schlägt die Sprache selbst die assoziative Brücke zur *Ringparabel*: „In den Ring war ein Stein gefaßt, und der ist auch gefaßt geblieben in dem ganzen Chaos hier“ (30). Das „Chaos hier“ ist mit dem kosmisch-göttlichen Vernunftgesetz zwar nicht in Übereinstimmung zu bringen, aber vielleicht hört gerade deswegen die Suche nach dem Fundament des Hauses (der fundamentalistischen Einen Wahrheit) nicht auf. Und vielleicht gibt Jelinek deswegen dem Kind in ihrem letzten Textabschnitt das Wort – das Wort, das *nicht* der Logos ist: „was sprichst du, Kind, was sprichst du in der Psychiatrie, während der Mensch jetzt ganz parterre ist, ein Stockwerk über dem Keller oder sogar noch höher?“ (30) Der Vater, der Erbkönig, der immer wieder das tote Kind in Händen hält, dessen Tod er immer selbst verschuldet hat, er erhebt schließlich auch selbst die Stimme: „Führt eilig mich hinweg! Führt, Schritt vor Schritt, mich, der nun nichts mehr anders ist als niemand, aus dem Keller direkt auf die Halde“ (31). Und in der Vermischung von Autorstimme und allen anderen (so scheint es) heißt es am Schluss, die *Ringparabel* ebenso auf die Abraumhalde befördernd samt Ring und Stein (ein Quasi-Vermächtnis der Autorin?): „Man muß, was Himmlisches, Heimliches ist, was himmlisch ist, aber kein Heim, äh, also man muß das entheiligen und entheimen und entkeimen, aber dann muß es schon selber auskeimen, irgendwas muß es schließlich auch selber tun, und aus“ (31). „Aus“ aber ist die Sache mit der Entheiligung des Heiligen wohl noch lange nicht, was an den Kinderabzählvers erinnert: Ip, zip, zap, und du bist ab. Ab bist du noch lange nicht...“. Denn die Denkfiguren überleben, wenn auch nur als „leere Formen“, wie Broch sagt, in die aber immer wieder neu Himmlisches und Heiliges gefüllt wird – leere Gefäße laden dazu ein. Die Abraumhalden für Heiliges sind offenbar weit, die „Abräumhalden für Menschen“ (27) sind nah.