

## JELINEKS ‚BERGSTÜCKE‘ – EIN NEUER MYTHOS?

Wolfgang Straub

Institut für Germanistik  
Universität Wien

„Was ist der Mensch neben einem Berg?“ fiel es ihm plötzlich ein, und dieser Gedanke ergriff ihn sehr. „Ein großes Nichts ist der Mensch neben dem Berg.“<sup>1</sup>

Die im Folgenden vorgenommene Bündelung von Elfriede Jelineks *Totenauberg*, *In den Alpen* und *Das Werk* zu ‚Bergstücken‘ ist ebenso willkürlich und etwas salopp wie die hypothetische Frage nach einer eventuellen mythischen Novität in diesen Werken. Jelinek stellt diese drei Dramen bewusst in eine alpine Umgebung, wobei Berge in *Totenauberg* nur Kulisse bzw. Staffage sind; erst in den beiden ‚Kaprun-Stücken‘ wird der Berg zu einem genuinen Element. Jelinek hat kein Interesse am Alpinen an sich, sie ist weit entfernt von ‚Berg-Literatur‘ – wobei der weibliche Blick eine große Rolle spielt, denn die herkömmliche Bergliteratur stammt durchgehend von Männern; der Berg war parallel zur Geschichte des Alpinismus ein Bewährungsplatz der Heroen. Spätestens seit den Erzählungen von der Kriegsfrent in den Südtiroler Dolomiten wurden Krieg und der Mensch am Berg oft in eins gesetzt.

Die Folie der männlichen Bergliteratur ist eine der drei Spuren, die dieser Aufsatz verfolgen wird. Die zweite Spur führt zur Literatur um die Errichtung des Kraftwerks Kaprun, die Jelinek besonders in *Das Werk* als eine der Textflächen ausbreitet bzw. mitdenkt. Es gibt wohl wenige Orte, die stärker mythisch geprägt sind als der Berg, der Sitz der Götter, und in Österreich wurde die Bändigung der Bergnatur mit den Betonmassen des Kraftwerks Kaprun so intensiv mythisch aufgeladen wie wenig sonst. Der dritte Teil des Aufsatzes fragt, wie Jelinek mit diesen mythischen Vorgaben umgeht. Bislang dominierten die Begriffe „Demythisierung“, „Mythenzertrümmerung“<sup>2</sup>, „Entmythologisierung“<sup>3</sup>, „Mythen-„Entschleierung“<sup>4</sup>, „demystification“<sup>5</sup> und „Dekonstruktion des Mythos“<sup>6</sup> die

---

<sup>1</sup> Horváth, Ödön von: *Der ewige Spießer. Erbaulicher Roman in drei Teilen*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. S. 127-275, hier S. 162.

<sup>2</sup> Brunner, Maria E.: *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*. Neuried: ars una 1997.

<sup>3</sup> Doll, Annette: *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*. Stuttgart: MP – Verlag für Wissenschaft und Forschung 1994. S. 37.

<sup>4</sup> Gürtler, Christa: „Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität.“ In: dies. (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1990. S. 120-134.

<sup>5</sup> Fiddler, Allyson: „Nature and ‚Heimat‘. Demystification of the ‚Alpenrepublik‘.“ In: dies.: *Rewriting Reality. An Introduction to Elfriede Jelinek*. Oxford, Providence: Berg 1994. S. 99-125.

<sup>6</sup> Szczepaniak, Monika: *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Lang 1998 (= Europäische Hochschulschriften; 1695).

Sekundärliteratur. Gibt es in den ‚Bergstücken‘ aber auch Mythisierungen bzw. Mythos-Spuren oder gar einen ‚neuen Mythos‘?

## 1. BERGMYTHOS

Elfriede Jelinek schreibt in der „Nachbemerkung“ zu *In den Alpen*, sie habe in dieses Stück Zitate „aus Originaltexten des frühen Alpinismus“ eingebaut, um das Gebirge als Ort des Ausschlusses kenntlich zu machen.<sup>7</sup> Die Berge standen nur wenigen zur Verfügung, wurden früher nur von wenigen aufgesucht – Jelinek parallelisiert die Verbannung vom Berg mit dem Ausschluss der Juden aus alpinen Vereinen ab den 20er Jahren, was über Einschübe aus Celans *Gespräch im Gebirg* geschieht. Hinter Celan steht Büchners *Lenz* – Jelinek spannt einen sehr weiten intertextuellen Bogen.

Alpinistische Texte – gerade die der Pionierzeit, auf die sich Jelinek bezieht – sind von zwei Konstituenten bestimmt: vom Kampf und von dem Erhabenen. Erfahrungsberichte von Bergsteigern greifen auf feststehende Sprachbilder zurück: Bis in die Gegenwart durchzieht die triviale Bergliteratur ein mehr oder weniger starker Dunst des ‚Erhabenen‘, wobei vom philosophischen Begriff Burkes, Kants oder Schillers nur noch eine Hülse übrig blieb. Erhabenheit steht meist in der Nähe von Männlichkeit; Bergliteratur ist wie der Alpinismus eine rein männliche Domäne, wobei der Berg gerne mit dem Weiblichen gleichgesetzt wird, das es zu erobern gilt. Der Berg wird gerne als Physis beschrieben, womit sich das Pathos, das in die Gebirgslandschaft gelegt wird, auf die Physis des Bergsteigers überträgt: Dieser wird zum Heroen.

„Und Sie kennen das Gefühl nicht, unter den eisigen Sturzfluten eines wilden Hochwetters mit einem anderen Kameraden in der gewaltigen Civettawand um Ihr Leben zu kämpfen.“ (IA 46) Bergsteigen ist Kampf, ist Bewährung – und spätestens seit den Erzählungen von der Südtiroler Gebirgsfront im Ersten Weltkrieg ist Bergsteigen (bis hinein in die Metaphorik) auch Krieg. Jelinek legt in dem „Alpen“-Stück dem „Kind“ das kollektive *Wir* der die Juden ausschließenden Alpinisten resp. Berg-Literaten resp. Österreicher in den Mund: „Wir haben schon viele humorvolle Bergbücher geschrieben, die von uns übrigblieben.“ (IA 48)

Wer sind „wir“? Da gibt es etwa den Tiroler Karl Springenschmid, der in den 30er Jahren ein „humorvolles“ Bergbuch geschrieben hat: *Am Seil vom Stabeler Much* (bis 1941 erlebte es 26 Auflagen, erschien nach dem Krieg erfolgreich weiter; 1975 hielt es bei der 51. Auflage). Springenschmid war der Organisator der einzigen offiziellen Bücherverbrennung. Diese fand während des „Dritten Reichs“ 1938 in Salzburg statt. 1956 war er der *Ghostwriter* der Autobiographie des dreifachen Ski-Olympiasiegers Toni Sailer.

Es gab auch Kurt Maix, der 1943 einen Großglocknerroman über den „höchsten Berg des Deutschen Reiches“ schrieb. 1954 war er der *Ghostwriter* eines der bekanntesten und einflussreichsten Bergbücher dieser Zeit: das Werk *Achttausend drüber und drunter*<sup>8</sup> von Hermann Buhl, dem Erstbesteiger des Nanga Parpat, der von den Nazis zum „deutschen Schicksalsberg“ stilisiert wurde. 1964 veröffentlichte er seinen Roman *Kaprun. Bezähmte Gewalten*.

Die erwähnten Werke sind nur exemplarische Schlaglichter. Auf solche den Faschismus stützende Trivialliteratur bezieht sich Jelinek, wenn auch nur teilweise wörtlich; den Titel von Maix' Roman allerdings nimmt sie in *Das Werk* auf. Wie aber kann man mit dem Bergmythos, der sich im Trivialen anscheinend am wohlsten fühlt, literarisch qualitativ

---

<sup>7</sup> Jelinek, Elfriede: „Nachbemerkung.“ In: dies.: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2002. S. 253-259, hier S. 253.

<sup>8</sup> Buhl, Hermann: *Achttausend drüber und drunter*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1954.

umgehen? Denn „an Verbrauchtheit ist die Alpenmetaphorik sicher nur noch mit der Meeresmetaphorik vergleichbar“<sup>9</sup>, wie Martin Walser 1979 schrieb.

Hermann Broch ist daran gescheitert; sein Bergroman, der unter dem Titel *Die Verzauberung* postum veröffentlicht wurde, blieb Fragment. Es ist umstritten, ob dieser Roman als ‚antifaschistischer‘ Roman konzipiert war, der aus dem Trojanischen Pferd des Heimat- und Bauernromans heraus die Entstehung nazistischer Hetze in einer dörflichen sozialen Struktur offenlegt. Jedenfalls schaffte es Broch, die bisherige Bergliteratur hinter sich und den „Eindruck eines synthetisch hergestellten Mythos“<sup>10</sup> entstehen zu lassen, auch wenn dabei ein Text herauskam, der, wie Sigrid Schmid-Bortenschlager schrieb, „wohl zu dem schlechtesten gehört, was Broch geschrieben hat“<sup>11</sup>.

Bei Berg und Mythos kann man nicht umhin, Christoph Ransmayr zu erwähnen. Im Herbst 2006 erschien sein Epos *Der fliegende Berg*. Ein östlicher Mythos, aber mit den typischen Ingredienzien des Berg-Mythos: Bewährung am Berg, Läuterung am Berg, Tod am Berg (neu: Wiedergeburt am Berg). Ich will Ransmayrs Literatur hier nicht denunzieren. Schließlich versuchte der Autor in dem vorangegangenen Bergroman, *Morbus Kitahara* (1995), unter anderem auch eine Art antifaschistischen Mythos zu generieren, eine postmilitaristische Welt, wobei das Gebirge zum gigantischen Denkmal für die „Erschlagenen“ wird. Das Gebirge im Roman nennt Ransmayr „Steinernes Meer“ (ein solches gibt es im Land Salzburg tatsächlich). Dahinter steht die reale Topographie des Toten Gebirges – bei Ransmayr ein Gebirge aus Toten, in das eine riesige Inschrift in Erinnerung an die Opfer gemeißelt wird. Im Ort Ebensee am Fuße des Toten Gebirges stand ein Außenlager des Konzentrationslagers Mauthausen, hier waren in langen Bergstollen Zulieferbetriebe für die Rüstungsindustrie untergebracht.

Sowohl in Brochs *Verzauberung* als auch in Ransmayrs *Morbus Kitahara* wird der synthetische Berg-Mythos mit dem Weiblichen verknüpft, die Frauen kennen die Geheimnisse des Bergs, sie haben den Bezug zu Mutter Erde (Gaia) – männliche Remythisierungen bauen auf das Weibliche. Und weibliche Bearbeitungen des Berg-Mythos? Hier lohnt ein Blick auf ein zu wenig gewürdigtes Buch, Elfriede Czurdas „Abenteuerroman“ *Kerner*. Darin wird die männliche Bergwelt, wie Heinz-Peter Preußler schreibt, im Klischee dekonstruiert.<sup>12</sup> „Der Berg ist ein ganzer Mann.“<sup>13</sup> Czurda verwebt die in Bergfilm und -literatur klar getrennten Figuren des am Berg durch Kameradschaft und alpine Aufgaben Erfüllung suchenden Mannes und der im Tal harrenden und bangenden Frau miteinander. Sie überlagert sprachlich das Berg- mit dem Wohnungsszenario, den Alp-Traum Kerners, also seinen Traum von den Alpen, mit dem Alptraum des Missbrauchs seiner elfjährigen Tochter und der daraus resultierenden Schwangerschaft. Czurda reibt die beiden Bereiche auch sprachlich aneinander; „dieser Geschlechterkampf [ist einer], der wesentlich auch über Sprache ausgetragen wird, die Bergbesteigung [kommt] entsprechend der Ermächtigung eines Diskursgipfels [gleich], auf dem der phallische Diskurs zu sich selber kommt.“<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> Walser, Martin: „Alpen-Laokoon oder Über die Grenze zwischen Literatur und Gebirge.“ In: ders.: *Wer ist ein Schriftsteller. Aufsätze und Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. S. 55-66, hier S. 57.

<sup>10</sup> Schmidt-Dengler, Wendelin: „Hermann Brochs Roman *Die Verzauberung*.“ In: Lützel, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 148-165, hier S. 154.

<sup>11</sup> Schmid-Bortenschlager, Sigrid: *Dynamik und Stagnation. Hermann Brochs ästhetische Ordnung des politischen Chaos*. Stuttgart: Heinz 1980 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 81; Unterreihe: Salzburger Beiträge Nr. 2). S. 7.

<sup>12</sup> Preußler, Heinz-Peter: „Dekonstruktion des Mannes im Klischee. Elfriede Czurdas ‚Abenteuerroman‘ *Kerner*.“ In: Gruber, Bettina u. Heinz-Peter Preußler (Hg.): *Weiblichkeit als Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 139-152.

<sup>13</sup> Czurda, Elfriede: *Kerner. Ein Abenteuerroman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987. S. 26.

<sup>14</sup> Kremer, Detlef: „Schnittstellen. Erhabene Medien und groteske Körper. Elfriede Jelineks und Elfriede Czurdas feministische Kontrafakturen.“ In: Drews, Jörg (Hg.): *Vergangene Gegenwart – Gegenwärtige*

Heinz-Peter Preußner weist darauf hin, dass man Czurda zu Unrecht neben Jelinek setze, denn sie agiere sprachlich anders. Das Bildinventar weist allerdings mitunter Ähnlichkeiten mit Jelineks Bergwelt auf: „Raten Sie mal, wer nicht gestorben ist? Was ist untot? Raten Sie! Das tausendjährige Interregnum, dieses Mordsspektakel mit dem kurzen Gedächtnis.“<sup>15</sup> „Die Todeslandschaft Gebirge murrte. Sie grollt. Rollt von fernher in einem Donner. Ein Steinschlag geht nieder.“<sup>16</sup>

Berge sind bei Elfriede Jelinek stets Leichenberge – was bei Czurda und Ransmayr anklingt, treibt sie auf die Spitze. Bei ihr geht es nicht um den Tod am Berg, wie in der *Mainstream*-Bergliteratur; die Toten sind die Berge, der Berg ist ein verwester, vom Menschen angeeigneter Körper, was impliziert, dass sich die Menschen die Natur auch geschichtlich angeeignet haben (wie Adorno in der *Ästhetischen Theorie* ausführt) – die Trennung der Liaison zwischen Natur und Geschichte gehört seit dem Essay *die endlose unschuldigkeit*<sup>17</sup> über Barthes bekanntlich zu Jelineks Dauerbrennern.

Der erste Autor, der meines Wissens das Bild der Skifahrer, die von Leichenbergen herunterfahren, in die österreichische Literatur eingeführt hat, ist Hans Lebert mit seinem Roman *Der Feuerkreis* (1971): „Tote! Tote! Tote! Überall Tote!! [...] Aus der Stille hör ich ihr Gebrüll wie ein Gebirge wachsen! Unsere Berge sind Berge von Toten!! Verstehst?! Die Wintersportler rutschen von Leichenbergen herunter!“<sup>18</sup> Für Jelinek war und ist Lebert ein wichtiger Bezugspunkt. Dem Thema entsprechend, meinte sie einmal: „[Lebert:] eine[r] der höchsten Berge der österreichischen Nachkriegsliteratur“<sup>19</sup>.

Jelineks Berge sind touristische Staffage, Kulisse, medialisierte Abbilder. Der Alpentourismus ist in *Totenauberg* eine „Erholungsschlacht“ – schon im Trivialmythos waren Krieg und Berg nahe beisammen. In der Kette Krieg-Opfer-Fremde-Touristen kann jedes Element in ein anderes umspringen. Die „Äpler“ – bei Jelinek die „Gamsbärtler“ – werden von den Touristen verspeist bzw. ausgebeutet; Tourismus ist Kannibalismus: „Sie fahren zu uns, nehmen uns zu sich und werden auf unseren Wegen heimisch.“<sup>20</sup> Oder: „Wir leben in seinen [des Gastes] Dias, in seinen Videos und Fotos. Gleichzeitig erntet er uns die Wolken vom Himmel und das Licht vom Berggipfel.“ (TA 68 f.) Berge sind hier auch Konsummüllberge; im Stück geht es ja nicht zuletzt um den Naturschutz-Diskurs.

Der Berg-Mythos – nur eine unter vielen Diskursebenen, die bei Jelinek ineinander verschachtelt sind – wird, wie Marlies Janz analysiert, zum Zweck der Ideologiekritik „desemantisiert“. Darin ist gemäß Janz ein „mythenkritisches Verfahren“ am Werk, das „das Verfahren der Mythisierung zum Zweck der *Destruktion*“ reproduziert.<sup>21</sup> In *Totenauberg* konzentriert sich die Autorin noch gänzlich auf den Bereich der Demythisierung. Einiges, was den Umgang mit dem Berg-Natur-Diskurs betrifft, gemahnt an *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*.<sup>22</sup> Vieles deutet in Richtung von *Die Kinder der Toten*: In diesem Opus magnum wird der Themenkomplex Berg/Tourismus/Unschuldsmythos bis zum Äußersten ausgereizt und zugleich an ein Ende gebracht. Maria E. Brunner meint, hier handle es sich um „eine Romanfläche, die gleichsam alle Trivialmythenzertrümmerungen in einem großen letzten

---

*Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994*. Bielefeld: Aisthesis 1994 (Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft 4). S. 139-174, hier S. 163.

<sup>15</sup> Czurda: *Kerner*. S. 44.

<sup>16</sup> Ebd., S. 85.

<sup>17</sup> Jelinek, Elfriede: *die endlose unschuldigkeit*. In: Matthaei, Renate (Hg.): *Trivialmythen*. Frankfurt am Main: März 1970.

<sup>18</sup> Lebert, Hans: *Der Feuerkreis. Roman*. Wien, Zürich: Europa-Verlag 1992. S. 238.

<sup>19</sup> Jelinek, Elfriede: „Der Springer am Werk.“ Vorwort zu: Egyptian, Jürgen: *Der „Anschluß“ als Sündenfall. Hans Leberts literarisches Werk und intellektuelle Gestalt*. Wien: Sonderzahl 1998. S. 8-11, hier S. 9.

<sup>20</sup> Jelinek, Elfriede: *Totenauberg. Ein Stück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991. S. 39.

<sup>21</sup> Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995 (Sammlung Metzler; Bd. 286). S. 146.

<sup>22</sup> Jelinek, Elfriede: *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985.

Kraftakt bündelt“<sup>23</sup>. Was aber kommt nach diesem Endpunkt? Kann es nach *Die Kinder der Toten* noch ein Schreiben über den Berg geben?

## 2. MYTHOS KAPRUN

Jelinek begibt sich für ihr Weiterschreiben am Berg mitten hinein in einen österreichischen *lieu de mémoire*, einen nationalen Erinnerungsort, um Pierre Noras in der Kulturwissenschaft grassierenden Begriff zu erwähnen.<sup>24</sup> So durfte denn das Kraftwerk Glockner-Kaprun auch in dem großen offiziellen Unternehmen mit dem staatstragenden Titel *Memoria Austriae* nicht fehlen, einem dreibändigen historiographischen Unternehmen, das seinen Ausführungen eine Meinungsumfrage zu den „sinnstiftenden Erinnerungsfiguren“ Österreichs zugrunde legte.<sup>25</sup> Was die Autoren aber verschweigen, ist, dass das Kraftwerk Kaprun ein halbes Jahrhundert nach der Fertigstellung in der Bevölkerung ein stark verblasster Mythos ist.<sup>26</sup> Erst durch das österreichische „9/11“, den 11. November 2000, ist Kaprun wieder ein starker Gedächtnisort geworden. Jelinek überlagert den alten Kaprun-Mythos mit der Katastrophe, die 155 Menschenleben forderte.

„Was mich am Thema Kaprun so interessiert hat, ist, dass das Gletscherbahnunglück ungefähr so viele Tote verursacht hat wie der Staudammbau nach dem Krieg, das scheint mir eine unheimliche Koinzidenz zu sein.“<sup>27</sup> Die Zahl der Toten in Kaprun ist fast schon ein eigener Mythos. Christoph Ransmayr, dessen Verdienst es ist, erstmals eine breitere Öffentlichkeit auf die Zwangsarbeiter und Kriegsgefangenen auf der Kapruner Baustelle aufmerksam gemacht zu haben, spricht von „Hundertern von namenlosen Opfern“<sup>28</sup>; Clemens Hutter schätzt die Zahl auf 255 tödlich Verunglückte oder an Krankheiten Gestorbene.<sup>29</sup> Margit Reiter, die erste und einzige, die sich dem Thema wissenschaftlich näherte (und die gemeinsam mit Hutter in *Das Werk* „vor den Vorhang“ gebeten wird)<sup>30</sup>, kann 56 Todesfälle von ausländischen Arbeitern zwischen 1939 und 1945 nachweisen, meint jedoch, die Zahl müsse sicher „stark nach oben revidiert werden“<sup>31</sup>. Auf einer Gedenktafel an den Kapruner Stauseen steht die Zahl von 161 Todesfällen. Es sind nicht zuletzt die in den Beton eingemauerten Menschen, die zu den Legenden wohl jeder Staudammerrichtung gehören (vgl. etwa den Maltatal-Staudamm in der Eingangsszene von Josef Winklers Roman *Der Leibeigene*).<sup>32</sup> Es liegt hier also eine Mythologisierung der Rezeption vor.

Das für Jelineks Stück *Das Werk* wohl wichtigste Ingredienz des Mythos sind die *Männer von Kaprun* (so lautet der Titel eines Kaprun-Romans)<sup>33</sup>, die „Baraber“, wie sich die Arbeiter der Großbaustelle selbst bezeichneten. Die Arbeiter in der Kaprun-Literatur sind durchgehend

---

<sup>23</sup> Brunner: *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*. S. 66.

<sup>24</sup> Vgl. die deutschsprachige Auswahl aus Pierre Noras siebenbändigem Werk *Les lieux de mémoire* (1986-1992). In: ders. (Hg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*. München: C.H. Beck 2005.

<sup>25</sup> „Vorwort.“ In: Brix, Emil, Ernst Bruckmüller u. Hannes Stekl (Hg.): *Memoria Austriae*. Bd. 1: Menschen, Mythen, Zeiten. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2004. S. 7.

<sup>26</sup> Breuss, Susanne, Karin Liebhart u. Andreas Pribersky: „Land des Stroms. ‚Heimische Energie‘ für den österreichischen Wiederaufbau.“ In: Brix, Bruckmüller u. Stekl (Hg.): *Memoria Austriae*. S. 505-529.

<sup>27</sup> Jelinek in der Zeitschrift *News* Nr. 3/2002.

<sup>28</sup> Ransmayr, Christoph: „Kaprun. Eine Mauer wird zum Mythos.“ In: *MERIAN* 1 (1985). 38. Jg. *Salzburger Land*. S. 28-31 u. S. 114-118, hier S. 28.

<sup>29</sup> Hutter, Clemens M.: *Kaprun. Geschichte eines Erfolges*. Salzburg: Residenz 1994. S. 181.

<sup>30</sup> Jelinek, Elfriede: *Das Werk*. In: dies.: *In den Alpen*. S. 91.

<sup>31</sup> Reiter, Margit: „Das Tauernkraftwerk Kaprun.“ In: Freund, Florian u. Oliver Rathkolb (Hg.): *NS-Zwangsarbeit in der Elektrizitätswirtschaft der „Ostmark“, 1938-1945. Ennskraftwerke, Kaprun, Draukraftwerke, Ybbs-Persenbeug, Ernsthofen*. Wien u.a.: Böhlau 2002. S. 127-198, hier S. 170.

<sup>32</sup> Winkler, Josef: *Der Leibeigene*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

<sup>33</sup> Lang, Othmar Franz: *Die Männer von Kaprun*. Wien, München: ÖBV 1955.

positive Figuren: Diese Tradition hebt mit Arnolt Bronnens Stück *Kaprun. Ein Spiel für Arbeiter*<sup>34</sup> (1951) an, wo Bronnen, wie später Jelinek, intensiv das chorische Sprechen einsetzt und Tagesaktualität mit seiner „Verwitzungstechnik“<sup>35</sup> und zahlreichen, an das epische Theater gemahnenden Verfremdungseffekten einbaut. Von einem solchen „sozialrealistischen Agitationsdrama“<sup>36</sup> ist Thomas Bernhards Roman *Frost* weit entfernt, aber auch dort sind die Arbeiter positiv gezeichnet: „Sehen Sie“, sagte der Maler, als sie [die Arbeiter, W.S.] vorüber waren, „diese Menschen sind auf dem richtigen Weg, das sind richtige Menschen.“<sup>37</sup>

In *Kaprun* machte man sich in den sechziger Jahren daran, das erste Gletscherskigebiet Österreichs zu erschließen. Im Dezember 1965 wurde die Seilbahn vom Tal bis zum Gletscher eröffnet, ein Jahr später jene bis zur Gipfelstation – mit der höchsten Seilbahnstütze der Welt (113,6 m), wie man stolz verkünden konnte. 1965 kam ein Film in die Kinos, der als *Link* zwischen dem Kraftwerkmythos und der touristischen Neubewertung durch das Skifahren gesehen werden kann: *Der Ruf der Wälder*, ein Film Franz Antels, eines Nachlassverwalters der österreichischen Heimatkunst, zeigt, wie sehr sich *Kaprun* als Mythen-Vehikel eignet. Darin sind praktisch alle denkbaren alpinen Trivialmythen als Versatzstücke verpackt. Diesmal geht es nicht um die Errichtung der Staumauern, sondern um die der *Kapruner Gletscherbahnen*: Zur Darstellung gebracht werden steinklopfende „Baraber“ mit nacktem Oberkörper, ein heißblütiger italienischer Fremdarbeiter, der sich im Schneesturm versteigt (gespielt von einem Italiener, Maria Girotti, der sich später Terence Hill nannte), die im Tal bangende Liebende, ein Wilderer, der soignierte Ingenieur, die trostlose, anonyme Großstadt – inbegriffen ist eine Prise Zivilisationskritik (die Stauseen und der Tourismus verscheuchen das Wild). Antel kommt dabei immerhin das Verdienst zugute, Phänomene wie Technik oder (Fremd-)Arbeiterschaft in den Heimatfilm eingeführt zu haben. Die Seilbahn wurde dem Ansturm der Sommerskiläufer bald nicht mehr gerecht. 1974 wurde schließlich die teilweise unterirdische Standseilbahn eröffnet, die bis zur Unglückskatastrophe ein gutes Vierteljahrhundert später klaglos funktionierte.

### 3. MYTHOS UND KEIN ENDE

Im 11. Gesang der *Odyssee*, während der Hades-Fahrt, lockt Odysseus die Toten bzw. die Seelen der Toten mit einem Blutopfer an:

Und nachdem ich flehend die Schar der Toten gestühnet,  
Nahm ich die Schaf<sup>3</sup> und zerschnitt die Gurgeln über der Grube;  
Schwarz entströmte das Blut, und aus dem Erebos kamen  
Viele Seelen herauf der abgeschiedenen Toten.<sup>38</sup>

Dieser Zug der „Luftgebilde der Toten“ ist wahrlich grauenerregend und durchaus Jelineks Untoten ebenbürtig: „kriegerschlagene Männer mit blutbesudelter Rüstung“ nähern sich Odysseus, ferner sein im Alkoholrausch verunglückter Gefährte Elpenor, der noch auf ein Begräbnis wartet, und als Untoter, Unbegrabener im Orkus herumirrt. Wie Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* klar machen, haben hier nicht die mythischen Gestalten der Unterwelt Oberhand; vielmehr gelingt es Odysseus mit dem Blutopfer, „dem Bilde die Sprache zu verleihen, durch die es, wie immer auch vergeblich und ephemere, der

<sup>34</sup> Bronnen, Arnolt: *Kaprun. Ein Spiel für Arbeiter*. In: *Werke*. Bd. 5. Klagenfurt: Ritter o. J. S. 223-323.

<sup>35</sup> Aspetsberger, Friedbert: ‚arnolt bronnen‘. *Biographie*. Wien: Böhlau 1995 (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, Band 34). S. 685.

<sup>36</sup> Ebd., S. 723.

<sup>37</sup> Bernhard, Thomas: *Frost*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

<sup>38</sup> Homer: *Ilias. Odyssee*. Übers. v. Johann Heinrich Voß. München: Winkler 1963. S. 584.

mythischen Stummheit sich entringt“<sup>39</sup>. Odysseus erkennt das wahre Wesen der Luftgebilde, den Schatten, den Schein. Homer war nach Horkheimer und Adorno – sehr vereinfacht dargestellt – ein aufklärerischer Redakteur des Mythos.

Der Siegener Germanist Ralf Schnell hat in seinem Vortrag beim Mürzzuschlager Jelinek-Symposium im Herbst 2006 die Welt der *Kinder der Toten* als „eine Art Gegenmodell zu Homer“ beschrieben, „eine nachchristliche Welt des Unheils. [...] Die Elemente der Natur sind nur mehr Faktoren der Zerstörung, Allegorien des Untergangs, die der Naturzerstörung entspringen. Die Welt ist aus den Fugen – historisch ablesbar am Phänomen des Holocaust, ökologisch fassbar an den Implosionen der Natur [...]“<sup>40</sup> (Damit sind wir wieder mitten in *Totenauberg*.) Das hat einiges für sich; auch Jelinek bringt die Schatten zum Sprechen, auch bei ihr gibt es ein Blutopfer, auch bei ihr gibt es eine „Mythen-Redaktion“ (Adorno/Horkheimer). Es wäre übertrieben, das Homerische bei Jelinek zu suchen; mit dem Hinweis auf Homer sei nur angedeutet, dass Jelinek die Welt des Mythos und Bezüge zur Antike alles andere als fremd sind. Das beginnt bei der Anspielung auf Platons Höhlengleichnis in *Die Kinder der Toten* (die Virtualität der Bildschirmwelt entspricht den Schatten an der Wand<sup>41</sup>) und fand im *Sportstück* am meisten Niederschlag: in den Figuren Elektra, Achill und Hektor sowie den Amazonen. Juliane Vogel macht klar, dass „Jelineks Arbeit am Mythos der Atriden keine neuen Varianten hervorbringt“ und auch keine „Mythenkorrektur“ sei; ihr Interesse an den Atriden setze „ein Erlöschen voraus, wenn nicht des Mythos, so doch des Interesses, der Aufmerksamkeit und der Empfindlichkeit“<sup>42</sup>.

Kaprun ist nicht Mykene. Kaprun ist aber ein starker Mythos, dessen Entstehung nicht in grauer Vorzeit lag, dessen Produktion quer durch die Medien offen liegt. Elfriede Jelinek meinte zu dem Stück: „Ich habe versucht [...] etwas über ‚den Arbeiter‘ zu schreiben.“<sup>43</sup> „Arbeiter“ seien heute nur noch in der Folklore möglich, zugleich gebe es die Arbeiter immer noch, auch in den Zeiten der Globalisierung, führte sie aus. So gesehen, war es konsequent von Nicolas Stemann, in der Uraufführung (2003) einen Arbeiterchor einzuführen.

Jelinek arbeitet in *Das Werk* natürlich nicht an einem ‚neuen‘ Mythos. Schon eher stellt sie einen „sekundären, artifiziellen Mythos“ auf die Bühne, wie das Marlies Janz für *Ein Sportstück* konstatierte, da dort „Mythen der Sportgesellschaft als Mythen dar[ge]stellt“ und „in dieser Verdoppelung transparent“ werden.<sup>44</sup> Aber die Berg- und Arbeitermythen werden nicht dargestellt (die Arbeiter höchstens *allegorisch* als „Gretel“ und „Tretel“), sondern in lauter kleine Teilchen aufgelöst, die im Textgenerator beschleunigt werden.

Jelinek *schafft* keine Mythen, auch keine ‚Fassung‘ eines Mythos (Blumenberg); sie steht auf der Seite der Aufklärung. Ideologiekritik lässt sich in *Das Werk* reichlich finden, aber Aufklärung und Mythos sind bei Jelinek prozesshaft miteinander verknüpft – dialektisch eben. *Das Werk* ist ein Hypertext, Kaprun wird mit dem Anschlag auf das *World Trade Center* vom 11. 9. 2001 verknüpft; es herrscht Simultanität allerorten. Die heutigen Arbeiter treten auf, aber sie sind in unserer postindustriellen Welt an ihrem Ende angekommen; den Arbeiter – den „Baraber“ – gibt es heute nicht mehr. Hans Blumenberg führt in seiner *Arbeit am Mythos* das Beispiel von André Gides *Prométhée mal enchaîné* („Der schlecht gefesselte Prometheus“) an, das den Mythos von Prometheus zu Ende bringe. In dieser dramatischen

---

<sup>39</sup> Horkheimer, Max u. Theodor Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1969. S. 83.

<sup>40</sup> Schnell, Ralf: „Stoffwechselprozesse. Elfriede Jelinek ist 60. Eine Hommage an ihren Jahrhundertroman *Die Kinder der Toten*.“ In: *Der Standard*, Album, 21. 10. 2006.

<sup>41</sup> Jelinek, Elfriede: *Die Kinder der Toten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995. S. 452.

<sup>42</sup> Vogel, Juliane: „Elektra vor dem Palast. Elfriede Jelinek und die Atriden.“ In: Seidensticker, Bernd u. Martin Vöhler (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin: de Gruyter 2005. S. 437-447, hier S. 446 f.

<sup>43</sup> Jelinek in der Nachbemerkung zu *In den Alpen*, S. 258.

<sup>44</sup> Janz, Marlies: „Mütter, Amazonen und Elfi Elektra. Zur Selbstinszenierung der Autorin in Elfriede Jelineks *Sportstück*.“ In: Gruber u. Preußler (Hg.): *Weiblichkeit als Programm?* S. 87-96, hier S. 92.

Groteske werde die Ereignislosigkeit Ereignis.<sup>45</sup> Der Mythos endet im Nichts – da sind wir nicht weit weg von Jelinek.

Ans Ende bringen – das leistet die Autorin formal in ihren Endlosschleifen und, wichtiger, in der Tragödie. Ich denke, das sind eindeutig Stücke *für* das Theater: Hier wird mit theatralischen Mitteln, eben jenen der Tragödie, gearbeitet. Im Epilog des *Werks* tritt der Chor der Mütter auf, der Ausgeschlossenen, der in der männlichen Berg- und Technikwelt Marginalisierten. Ihnen bleibt nur die Totenklage, der *Threnos*. Die Totenklage bildet bereits den Mittelpunkt in der ersten überlieferten Tragödie, in Aischylos' *Persern*. Ein Nobelpreis-Kollege Jelineks, Imre Kertész, bringt den Mythos ebenfalls zu den letzten Dingen: In der Selbstbefragung *Dossier K* geht er auf einen Ursprung der Bedeutung des Mythos zurück:

Unter Mythos versteht man ja im allgemeinen eine falsche Legende, ist es nicht so?

Ich gebrauche das Wort in seinem ursprünglichen Sinn. Im Sinn von totalem Wertverlust. Wie die griechischen Seefahrer im Altertum, die auf einer Insel den erschütternden Schrei hörten: „Der große Pan ist tot!“<sup>46</sup>

Dieser „totale Wertverlust“ tritt uns auch in Jelineks Stücken entgegen. Wir befinden uns in einer Theaterwelt jenseits von Intention, Aufmerksamkeit und Wirkung, auch jenseits von festgesetzten *dramatis personae*. In ihrer totalen Wirkungslosigkeit finden, hier folge ich Juliane Vogel, die Figuren ihren poetischen Ort. Das Wort „Egal“, das in *Das Werk* häufig verwendet wird und mit dem der Text auch endet, ist das Signal dieser produktiven Auflösung.

Auf ihre Weise bringt Jelinek den Kaprun-Mythos, der ja auch ein Bergmythos ist, zu Ende. Sie destruiert diesen Mythos nicht; sie dekonstruiert ihn höchstens ins Flächige, zerlegt ihn, lässt ihn ins Leere einer beliebig langen Textschleife laufen; sie schafft damit aber Literatur. Auffällig scheint mir zu sein, dass sich der Einsatz des rhetorischen und desemantisierenden Werkzeugs – etwa im Vergleich zu den *Kindern der Toten* – in *Das Werk* etwas zurückhaltender gestaltet. Vielleicht ist dies auch ein Hinweis auf einen geringeren „Destruktionsdruck“ im Stück.

Man kann den Mythos vielleicht zu einem vorläufigen Ende bringen, aber totzukriegen ist er nicht. Blumenberg macht klar, dass etwa das von Kertész angesprochene „Der große Pan ist tot!“ selbst ein christlich verbrämter Mythos ist. „Es gibt kein Ende des Mythos, obwohl es die ästhetischen Kraftakte des Zuendebringens immer wieder gibt.“<sup>47</sup>

So könnte man mit einem Begriff, der eher der Lyrik – etwa Trakl oder Hölderlin – zugeordnet wird, versuchen, *Das Werk* als ein Stück genuiner *Mythopoesie* zu bezeichnen. Vielleicht müsste aber auch ein passender Begriff erst gefunden werden.

Egal.

---

<sup>45</sup> Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. S. 682.

<sup>46</sup> Kertész, Imre: *Dossier K. Eine Ermittlung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 216.

<sup>47</sup> Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. S. 685.