

Universität Wien
Institut für Germanistik – Fachbereich Neuere deutsche Literatur
Masterseminar Neuere deutsche Literatur (Modul V Vertiefung):
Die deutschsprachige Komödie im 19. Jahrhundert, SoSe 2018
Lehrveranstaltungsleitung: ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Master-Seminararbeit (Modul V Vertiefung)

Verschlingen, Verputzen, Versteckerln und Vergessen

Gesellschaftskritik auf sprachlicher Ebene in Nestroy's *Häuptling
Abendwind* und Jelineks *Präsident Abendwind*

Wien, 30. April 2019

Mag. Tatjana Griessler, BA
Mat.nr.: 08652288
Email: tatjana.griessler@gmx.at

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Parallelen in den Stücken Johann Nestroys und Elfriede Jelineks	4
2.1	Charakteristika der Posse als verbindende Elemente	4
2.2	Sprachkritik	6
2.3	Sprachkomik und Dekuvrierung der Scheinhaftigkeit von Sprache	8
3	Johann Nestroys <i>Häuptling Abendwind</i>	10
3.1	Entstehung, Rezeption und inhaltlicher Abriss	10
3.2	Themen der Gesellschaftskritik und ihre sprachliche Ausgestaltung	11
3.2.1	Verschleierung und Dekuvrierung tatsächlicher Machtverhältnisse.....	11
3.2.2	Nationalismus.....	15
3.2.3	Heuchelei der Diplomatie	19
3.2.4	Scheinheilige Familienfassaden	20
3.2.5	Die Schlusszene: Happy End oder Subversion?.....	22
4	Elfriede Jelineks <i>Präsident Abendwind</i>	23
4.1	Entstehung, historische Verortung und inhaltlicher Abriss.....	23
4.2	Themen der Gesellschaftskritik und ihre Veranschaulichung mittels sprachlicher Verfahren	24
4.2.1	Verdrängung und Verharmlosung der Mitschuld Österreichs an nationalsozialistischen Verbrechen	25
4.2.2	„Versteckerln“ des Abgründigen hinter Kultur und Natur	27
4.2.3	Fremdenfeindlichkeit	29
4.2.4	Menschenverachtung und Ausbeutung	30
4.2.5	Substanzlosigkeit menschlicher Beziehungen	32
4.2.6	Abendwinds Ende: Mediengewalt und Vergessensseligkeit.....	32
5	Resümee	34
6	Literaturverzeichnis.....	38

1 Einleitung

Man müßte ein Nestroy sein, um all das definieren zu können, was einem undefiniert im Wege steht.¹ (Ödön von Horváth)

Meine Arbeitsweise funktioniert, wenn es mir gelingt, die Sprache zum Sprechen zu bringen.² (Elfriede Jelinek)

Bei der Lektüre von Johann Nestroys *Häuptling Abendwind* und Elfriede Jelineks Adaption *Präsident Abendwind* fiel von Anfang an die in beiden Werken intensiv präsente Gesellschaftskritik ins Auge. In diesem Zusammenhang beeindruckte insbesondere die Eindringlichkeit, mit der die kritisierten Missstände in beiden Stücken deutlich gemacht werden wie auch der Aspekt, dass sich die Kritik an den beanstandeten Verhältnissen größtenteils auf sprachlicher Ebene manifestiert. In diesem Zusammenhang stellte sich die Frage, durch welche sprachlichen, aber auch sprachkomischen Verfahren Elfriede Jelinek und Johann Nestroy – welche beide für ihre Sprachkritik bekannt sind – diese Intensität der Wirkung hervorrufen.

Die vorliegende Arbeit setzt sich aus diesem Grund zum Ziel, einerseits Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinsichtlich der Themen von Gesellschaftskritik in den beiden Stücken *Häuptling Abendwind* und *Präsident Abendwind* zu untersuchen. Darüber hinaus soll in einer detaillierten sprachlichen Analyse geklärt werden, welche sprachlichen und auch sprachkomischen Verfahren Jelinek und Nestroy in ihren Stücken einsetzen, um ihre gesellschaftskritischen Anliegen sinnfällig zu machen. Zudem soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich die sprachlichen Verfahren, welche Johann Nestroy und Elfriede Jelinek für die Gesellschaftskritik nutzen, gleichen bzw. unterscheiden.

Zu diesem Zweck soll zunächst untersucht werden, welche gemeinsamen Elemente sich ganz allgemein in den Werken Jelineks und Nestroys ausmachen lassen. Nach einer kurzen Erläuterung der Entstehungsgeschichten der beiden Stücke und einer bündigen Darstellung des jeweiligen Inhalts wird sich die vorliegende Arbeit der ausführlichen Analyse der in beiden Stücken eingesetzten sprachlichen Mittel widmen, wobei insbesondere darauf Wert gelegt werden wird, durch welche Mittel der Effekt einer besonderen Eindringlichkeit der Darstellung erreicht wird.

¹ Das Zitat Ödön von Horváth findet sich ohne weitere Quellenangabe in: Wendelin Schmidt-Dengler: Johann Nestroy: 7. Dezember 1801. In NESTROYANA 22 (2002), S. 5-8, hier S. 5.

² Elfriede Jelinek: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“. In: TheaterZeitSchrift 7 (1984), S. 14-16, hier S. 16. Ein etwas gekürzter Nachdruck dieses Essays findet sich auch in Pia Janke, Teresa Kovacs, Christian Schenkermayr (Hg.): Elfriede Jelineks *Burgtheater* – Eine Herausforderung. Unter Mitarbeit von Bettina Chybiorz. Wien: Präsenz 2018. (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums Bd. 18), S. 71-73, hier S. 73.

2 Parallelen in den Stücken Johann Nestroy und Elfriede Jelineks

2.1 Charakteristika der Posse als verbindende Elemente

Wenngleich Nestroy Stücke - insbesondere nach 1848 - mehr und mehr positiv bewertet wurden³, so sah sich Nestroy aufgrund der satirischen Entlarvungen und des fehlenden Bildungsanspruchs seiner Possen immer wieder Angriffen der zeitgenössischen Kritik ausgesetzt, welche durch Nestroy's Texte nicht gerechtfertigt waren⁴. Nestroy wurde ein „Verderber des guten Geschmacks und der Sitten“⁵ genannt, die ‚Sittenlosigkeit‘ seiner Possen wurde für den angeblichen Verfall des Volkstheaters verantwortlich gemacht⁶.

Nestroy's Ruf als Verderber der guten Sitten findet – wohl in anderer Form, aber doch - eine gewisse Parallele⁷ im Ruf Elfriede Jelineks als „Nestbeschmutzerin“, welcher mit der Uraufführung ihres Theaterstücks *Burgtheater* begründet wurde. Insbesondere bis zur Verleihung des Nobelpreises (2004) galt Elfriede Jelinek als „Reizfigur ersten Ranges“⁸, ihre Texte verschwanden hinter dem durch die öffentliche Skandalisierung erzeugten Bild der Autorin⁹, der Name „Jelinek“ wurde auf „Dreck“ gereimt¹⁰.

Die Verunglimpfungen, Nestroy wäre ein Autor von „Pöbelstücken“¹¹, wurden unter anderem dadurch befeuert, dass Nestroy an der Posse als Gattung festhielt. Zwar bot ihm diese durch ihre vordergründige Harmlosigkeit¹² und die Schwierigkeit einer objektiven Gattungsdefinition¹³ einen gewissen Schutz vor der Zensur, da – wie Sören Kierkegaard nach einem Besuch von Nestroy's *Talisman* festhielt – jede „allgemeinere ästhetische Bestimmung [...] an der Posse

³ Vgl. Jürgen Hein: DAS WIENER VOLKSTHEATER. Raimund und Nestroy. Darmstadt: Wiss. Buchges. ²1991. (= ERTRÄGE DER FORSCHUNG Bd. 100), S. 118.

⁴ Vgl. Johann Sonnleitner: POSSE UND VOLKSSTÜCK. Anmerkungen zu Nestroy und die Kritik. In: Julia Danielczyk, Ulrike Dembski u.a. (Hg.): Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab. Wien: Österr. Theatermuseum 2000, S. 41-55, hier S. 51.

⁵ J. Hein: Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy, S. 118.

⁶ Jürgen Hein: Das Wiener Volkstheater. Darmstadt: Wiss. Buchges. ³1997, S. 154.

⁷ Angela Gulielmetti: *Häuptling Abendwind* und *Präsident Abendwind*. Nestroy und Elfriede Jelinek. In: NESTROYANA 17 (1997), S. 39 – 49, hier S. 40. Eine Untersuchung zu weiteren Gemeinsamkeiten im Werk Nestroy's und Jelineks findet sich ebd., S. 39-44.

⁸ Pia Janke (Hg.): Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich. Salzburg u.a.: Jung und Jung 2002, S. 7.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Vgl. Pia Janke u. Stefanie Kaplan: Politisches und feministisches Engagement. In: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2013, S. 9-20, hier S. 17. Eine Auswahl der Gedicht-Kolumnen Wolf Martins mit Bezug auf Elfriede Jelinek in der *Kronzeitung* findet sich in P. Janke. Die Nestbeschmutzerin, S. 112.

¹¹ J. Sonnleitner: Posse und Volksstück, S. 47 und S. 50.

¹² Vgl. Johann Sonnleitner: JOHANN NESTROY'S IMMUNISIERUNGSSRATEGIEN GEGEN DIE ZENSUR. In: Johann Dvořák (Hg.): Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang 2003 (= BREMER BEITRÄGE ZUR LITERATUR- UND IDEEN-GESCHICHTE Bd. 43), S. 71-86, hier S. 73 und S. 83.

¹³ Vgl. Peter Cersowsky: Johann Nestroy oder Nix als philosophische Mussenzen. Eine Einführung. München: Fink 1992, S. 85.

[scheitert]“¹⁴. Andererseits bemängelte die zeitgenössische Kritik an der Posse, dass diese – im Gegensatz zum Volksstück - durch eine niedere, destruktive Komik, illusionsstörende Momente sowie eine oft unplausible Handlung gekennzeichnet sei, dass die Posse weder über erbauliche Moral noch erzieherische Wirkung verfüge, und dass statt psychologisch motivierter Charaktere tradierte Typen dominieren würden.¹⁵

Es sind gerade diese Merkmale der Posse, die sich auch im dramatischen Werk Elfriede Jelineks ausmachen lassen. Nicht nur im Titel bzw. in der Genrebezeichnung rekurren etwa Jelineks *Burgtheater. Posse mit Gesang* (1982, UA 1985) und *Präsident Abendwind. Ein Dramolett, sehr frei nach J. Nestroy* (1987) auf Traditionen des Wiener Volkstheaters bzw. der Posse.¹⁶ Ebenso wie Nestroys Possen auf Belehrung und Darstellung einer Utopie¹⁷ verzichten, verweigert sich auch Jelineks Werk der Konfliktlösung.¹⁸ Angesprochen darauf, dass sie als Satirikerin keine Gegenvorstellungen zu der Gesellschaft artikuliere, erwidert Elfriede Jelinek in einem Interview: „Das positive Gegenmodell läßt sich mit meinen literarischen Techniken nicht vereinbaren. Ich kann sozusagen nur das negative Schlaglicht auf die Dinge werden [sic!].“¹⁹ Analog dazu äußert sich Jelinek in einem anderen Interview: „Meine Sache ist nicht die positive Utopie, das, was sein könnte, sondern das Schlechte, was ist, aufzuzeigen und eine gewisse Wut und Leidenschaft auch im Leser hervorzurufen.“²⁰

Ähnlich wie in Nestroys Possen Konsistenz und Logik der Handlung nicht maßgeblich sind und die Illusion permanent durch Couplets, aber ebenso durch Sprachwitz und die Reflexion über die Benutzung von Sprache gebrochen wird, so wird auch in Jelineks Stücken eine diskursive, nach logischen Kriterien gestaltete Handlung durchwegs unterlaufen, da – so Monika Meister – „das Assoziationsmaterial verschiedener Sprachebenen in vielfacher Weise sich verzweigt, ausfunkt, wieder und wieder sich bündelt in einem unaufhörlichen Sprechen“²¹. Darüber hinaus

¹⁴ Sören Kierkegaard: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Emanuel Hirsch u. Hayo Gerdes. 5. u. 6. Abt.: Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn ²1991, S. 32-33. Zu Kierkegaards Beurteilung der Posse vgl. auch J. Sonnleitner: *Posse und Volksstück*, S. 41 und P. Cersowsky: *Johann Nestroy*, S. 85.

¹⁵ Vgl. J. Sonnleitner: *Posse und Volksstück*, S. 47-48.

¹⁶ Vgl. Monika Meister: *Bezüge zur Theatertradition*. In: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2013, S. 68-73, hier S. 69.

¹⁷ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: *Nestroy. DIE LAUNEN DES GLÜCKS*. Wien: Paul Zsolnay 2001, S. 131-132.

¹⁸ Vgl. A. Gulielmetti: *Nestroy und Elfriede Jelinek*, S. 43.

¹⁹ Das Interview mit Elfriede Jelinek vom 22. August 1985 findet sich in Donna Hoffmeister: *Access Routes into Postmodernism: Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei, and Wolfgruber*. In: *Modern Austrian Literature*, Vol. 20, No. 2 (1987), S. 97-130, hier S. 111.

²⁰ Elfriede Jelinek in einem Interview im Kurzfilm *Elfriede Jelinek. Von der mangelnden Tragfähigkeit des Bodens*. Ein Film von Harry Friedl und Herrmann Peseckas. Salzburg 1989. <https://www.youtube.com/watch?v=yoSckqDgeNw>, Minute 06:00 bis 06:14 (30.04.2019).

²¹ M. Meister: *Bezüge zur Theatertradition*, S. 70.

durchbrechen gleichermaßen bei Jelinek Sprachspiel, Wortverstellungen, Kalauer und Bedeutungsverschiebungen die Illusion.²²

Ein weiterer Grund, warum ein natürlicher Dialog in Nestroys Possen nicht zustande kommt, liegt darin, dass die Rede der Nestroyschen Figuren durch Gemeinplätze, Redensarten, und Stehsätze gekennzeichnet ist.²³ Diese Kraus'schen „Phrasen [...] auf zwei Beinen“²⁴ kehren in Jelineks Dramen wieder, ebenso wie sich Jelinek – ähnlich wie Nestroy – von individuellen, psychologisch motivierten Figuren verabschiedet und statt dessen Prototypen auf der Bühne agieren lässt. Jelinek betont:

Wenn ich Theaterstücke schreibe, dann bemühe ich mich nicht, psychologisch agierende Personen auf die Bühne zu stellen. [...] Ich bemühe mich darum, Typen, Bedeutungsträger auf die Bühne zu stellen, etwa im Sinn des Brechtschen Lehrstücks. [...] Ich bemühe mich nicht um abgerundete Menschen mit Fehlern und Schwächen, sondern um Polemik, starke Kontraste, harte Farben, Schwarz-Weiß-Malerei; eine Art Holzschnitttechnik. Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. [...] Auf der Bühne interessieren mich nicht Charaktere mit dem Nimbus von ‚Persönlichkeit‘, sondern Prototypen.²⁵

So stellt Jelinek nicht psychologisch motivierte Figuren ins Zentrum ihrer Stücke, sondern die Sprache selbst: „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“²⁶ schreibt Jelinek in ihrem Essay *Sinn egal. Körper zwecklos*. Vor diesem Hintergrund soll nun die Sprachkritik Nestroys und Jelineks ins Licht gerückt werden

2.2 Sprachkritik

Neben Elfriede Jelineks Orientierung an der sprachexperimentellen Literatur der Wiener Gruppe²⁷ steht Jelineks spielerischer Umgang mit Sprache wesentlich in der sprachkritischen Tradition Ludwig Wittgensteins und Karl Kraus²⁸. So sagt sie etwa in einem Interview: „[I]ch sehe mich [...] sicher in der Tradition einerseits des Sprachexperiments der Wiener Gruppe. [...] Sonst stehe ich in der Tradition des Sezierens, in der jüdischen Tradition von Karl Kraus und Elias Canetti“.²⁹ Einer der frühesten Vertreter von Sprachskepsis und Sprachkritik ist Johann Nestroy³⁰, von dem Karl Kraus wesentliche Impulse für seine Sprachkritik empfangen hat³¹ und

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. Juliane Vogel: Intertextualität. In: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2013, S. 47-55, hier S. 48-49.

²⁴ Karl Kraus: Schriften. Bd. 10. Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986. (= Suhrkamp-Taschenbuch 1320), S. 9.

²⁵ Elfriede Jelinek: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, S. 14 und S. 16..

²⁶ Elfriede Jelinek: Sinn egal. Körper zwecklos. <https://www.elfriedejelinek.com/fsinn-eg.htm> (30.04.2019), datiert mit 1997 (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik: zum Theater).

²⁷ Vgl. Alexandra Millner: Schreibtraditionen. In: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2013, S. 36-40, hier S. 36.

²⁸ Vgl. M. Meister: Bezüge zur Theatertradition, S. 69.

²⁹ Elfriede Jelinek im Interview in: D. Hoffmeister: Access Routes, S. 109.

³⁰ Vgl. A. Millner: Schreibtraditionen, S. 37.

³¹ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Bruchlinien II. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1990 bis 2008. Hg. v. Johann Sonnleitner. St. Pölten, Salzburg u.a.: Residenz 2012, S. 134.

den Kraus als ersten deutschen Satiriker bezeichnet, „in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge“³², Kraus zufolge erlöst Nestroy „die Sprache vom Starrkrampf, und sie wirft ihm für jede Redensart einen Gedanken ab.“³³ Elfriede Jelinek charakterisiert Nestroys Verfahren mit Sprache so:

Nestroy [...] spielt sich (ja: sich!) mit der Sprache, in die er sich einmal hineinbringt und dann wieder herausnimmt. Er zwingt sich hinein, schmeißt ein bisschen mit den Worten und Sätzen herum, dann läßt er sie wieder fallen, und dann sagen sie ohne Umschweife: was los ist. [...] Man könnte sehr viel darüber sagen, warum das so ist, natürlich in erster Linie deshalb, weil die Sprache sich selbst spricht und mit sich selbst spricht.³⁴

Dass Worte und Sätze sagen sollen, „was los ist“, lässt sich auch auf das Schreiben Elfriede Jelineks beziehen³⁵, wiewohl sie ihr sprachliches Verfahren noch radikaler formuliert: „Jeder Satz muß wie ein Peitschenhieb sein, auf den Punkt hingeschrieben. Die Sprache muß gezwungen werden, die Wahrheit zu sagen, auch wenn sie es nicht will.“³⁶ Diesen Zwang expliziert sie weiter: „Auf der Werkbank der Dichtung wird auf die Sprache eingeschlagen, damit sie etwas herausbildet. Was sie nicht freiwillig tun will. Der Sprache paßt es nicht, daß, anstatt sich mit etwas herumzuschlagen, nun auf sie eingepprägelt wird. Daß man sie in eine andere Form zwingt.“³⁷ Während Nestroy also – Kraus zufolge – die Sprache „vom Starrkrampf erlöst“³⁸, beschreibt Jelinek ihr eigenes Verfahren als das einer Sprachfolter: „[M]an muß die Sprache foltern, damit sie die Wahrheit sagt.“³⁹ „Wenn man lange genug auf die Sprache einprägelt, gibt sie, manchmal widerwillig, aber doch, ihre eigene Wahrheit preis, und zwar eine Wahrheit, die ihr selber innewohnt, zu innerst wohnt.“⁴⁰

Auch wenn Jelineks Verfahren poetologisch radikaler anmutet, so stellen sich beide Verfahren dem Paradoxon, dass Sprache der einzige Ort ist, um Sprachkritik gültig formulieren zu

³² Karl Kraus: Nestroy und die Nachwelt. In: Ders.: Schriften. Hg. von Christian Wagenknecht. Bd. 4: Untergang der Welt durch schwarze Magie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989. (= Suhrkamp Taschenbuch 1314), S. 220-240, hier S. 230.

³³ Ebd.

³⁴ Elfriede Jelinek: sich mit der Sprache spielen. Johann Nestroy. <https://www.elfriedejelinek.com/fnestroy.htm> (30.04.2019), datiert mit 2001 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Archiv 2001, zum Theater)

³⁵ Vgl. A. Millner: Schreibtraditionen, S. 37.

³⁶ Sybille Fritsch: Jelineks Peitschenhiebe. In: Die Deutsche Bühne. Theatermagazin 12 (1994), S. 34-37, hier S. 37.

³⁷ Elfriede Jelinek: nicht bei sich und doch zu hause. In: Elfriede Jelinek u. Brigitte Landes (Hg.): Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften. München: Goldmann 1998, S. 11-22, hier S. 11.

³⁸ K. Kraus: Nestroy und die Nachwelt, S. 230.

³⁹ Adolf-Ernst Meyer: Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer. In: Elfriede Jelinek, Jutta Heinrich u. Adolf-Ernst Meyer: Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf. Hamburg: Klein 1995, S. 7-74, hier S. 73. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Konstanze Fliedl: Im Abseits. Elfriede Jelineks Nobelpreisrede. In: Françoise Rétif u. Johann Sonnleitner (Hg.): Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. (= SAARBRÜCKER BEITRÄGE ZUR VERGLEICHENDEN LITERATUR- UND KULTURWISSENSCHAFT Bd. 35), S. 19-31, hier S. 31

⁴⁰ N. N.: Kalauer sind die Augenblicke der Wahrheit. <http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/elfriedejelinek/siebenfragen> (= nachtkritik.de). Zitiert nach: Sabine Perthold: Sprachwitz und musikalische Ironie. Zur subversiven Komik bei Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth. <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/libretti/baehlamms-fest/sabine-perthold/> (30.04.2019).

können⁴¹. Beide bedienen sich dabei satirischer, sprachkomischer Schreibweisen und nutzen etwa Wortspiele, zahlreiche rhetorische Stilmittel wie Anaphern, Zeugmata oder Katachresen, welche Sprache auf sich selbst zeigen lassen und dadurch den Schein und die Manipuliertheit der Sprache offenbaren.⁴² Aber nicht nur die Scheinhaftigkeit der Sprache wird dekuviert, auch hinter dem Schein der Sprache sich verbergende Wahrheiten werden ans Licht gebracht. „Noch der letzte Kalauer enthält, wenn man Glück hat, mehr Wahrheit als manches andere“⁴³, sagt Jelinek in einem Interview und betont ihr Vertrauen in die Sprache, die bei richtigem Gebrauch „buchstäblich die Wahrheit preisgebe“⁴⁴.

2.3 Sprachkomik und Dekuvrierung der Scheinhaftigkeit von Sprache

Vor dem Hintergrund der bereits beschriebenen sprachkritischen Verfahren lassen sich verbindende Elemente in den Werken Nestroys und Jelineks vor allem in deren satirischen und sprachkomischen Schreibweisen ausmachen.⁴⁵

Wie Siegfried Brill in seiner ausführlichen Analyse der Nestroyschen Sprachkomik erläutert, liegt die spezifische Eigenart der Sprachkomik darin, nicht bloß einen komischen Vorfall oder Gedanken mitzuteilen, sondern darin, dass Sprachliches durch sich selbst Komik konstituiert. So lässt sich Komik etwa im folgenden, von Brill zitierten Beispiel an der Sprache selbst festmachen.⁴⁶ Der Pächter Krautkopf in Nestroys *Zerrissenen* entrüstet sich über die Schlamperei seiner Knechte bei der Lagerung von Rüben und Krautköpfen und ruft: „An keine Ordnung g‘wöhnt sich das Volk. Kraut und Ruben werfeten s‘untereinander, als wie Kraut und Ruben.“⁴⁷ Das Komische manifestiert sich hier an der Formulierung selbst, indem sich die Bedeutung von Kraut und Rüben im konkreten Zusammenhang und die Semantik der zur Metapher gewordenen Redensart komisch überlagern.

Darüber hinaus illustriert das obige Beispiel die Scheinhaftigkeit, welche der Sprache immanent ist und die Destruktion dieses durch Sprache hergestellten Scheins im Sinne einer

⁴¹ Zu Jelineks Nobelpreisrede, welche sich mit diesem Paradoxon auseinandersetzt, vgl. Konstanze Fliedl: Im Abseits, S. 31.

⁴² Vgl. A. Millner: Schreibtraditionen, S. 37

⁴³ Klaus Nüchtern: Kinder, die Frau mit der Axt ist da! "Gier" von Elfriede Jelinek. In: FALTER 41 (2016). <https://www.falter.at/falter/rezensionen/buch/652/9783498033347/gier> (30.04.2019).

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien II. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1990 bis 2008. Hg. v. Johann Sonnleitner. St. Pölten, Salzburg u.a.: Residenz 2012, S. 134.

⁴⁶ Vgl. Siegfried Brill: DIE KOMÖDIE DER SPRACHE. Untersuchungen zum Werke Johann Nestroys. Nürnberg: Hans Carl 1967. (= ERLANGER BEITRÄGE ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT Bd. 28), S. 14-15.

⁴⁷ Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe v. Jürgen Hein, Johann Hüttner. Stücke 21. Hinüber – Herüber. Der Zerrissene. Hg. v. Jürgen Hein. Wien u.a.: Jugend u. Volk 1985, S. 57.

Sprachkritik.⁴⁸ Wie Siegfried Brill in seiner Untersuchung aufzeigt, erweckt Sprache den Schein, das Gemeinte eindeutig wiederzugeben. Das Wesen der Nestroyschen – und in der Folge Jelinekschen - Sprachkomik und Sprachkritik besteht nun darin, dass die Sprache selbst durch vielerlei Kunstgriffe auf sich aufmerksam macht und diesen Schein seinem ursprünglichen Zweck zuwider enthüllt.⁴⁹ Zu diesen Kunstgriffen Nestroys zählen Brill zufolge etwa Abkürzungen, Amplifikationen, Allegorien und viele weitere mehr.⁵⁰ Über die Aufhebung dieses Scheins hinaus legt Nestroys Sprachkomik das bloß, was am Gemeinten vergessen wurde, entlarvt Widersprüchliches, bringt den Sinn gedankenlos verwendeter, oft heuchlerischer Phrasen wieder zum Vorschein und dekuviert so unterdrückte Wahrheiten nicht nur auf inhaltlicher, sondern insbesondere auf sprachlicher Ebene.⁵¹ Wie Siegfried Brill treffend formuliert, hat Nestroys „Komik, die an der Sprache erscheint, die charakteristische [...] Tendenz zur Entlarvung. [...] Das eigentlich Nestroysche ist [...] dies, daß der Schein der Eindeutigkeit der Phrase sprachliche Verhüllung eines Unbewußten, eines unterdrückten Sinns ist.“⁵² Auch Wendelin Schmidt-Dengler betont, „daß die entscheidende Differenzqualität Nestroys zu den für das Volkstheater schreibenden Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfahren in der Instrumentalisierung der Sprache liegt.“⁵³

Vor diesem Hintergrund wird die vorliegende Arbeit in den folgenden Abschnitten analysieren, welche sprachlichen Verfahren in Nestroys *Häuptling Abendwind* und in Jelineks *Präsident Abendwind* eingesetzt werden, um neben der Dekuvrierung des schönen Scheins auch Gesellschaftskritik auf sprachlicher Ebene manifest zu machen. Da häufig gleich mehrere sprachliche Mittel in verhältnismäßig kurzen Passagen zum Einsatz kommen, um einen Aspekt von Gesellschaftskritik zu beleuchten, wurde nach den jeweils angeschnittenen Themen der Gesellschaftskritik unterteilt und nicht nach sprachlichen Verfahren, wobei einige der ausgewählten Passagen oft gleich mehrere gesellschaftskritische Themen deutlich machen. Vor der jeweiligen sprachlichen Untersuchung sei zunächst kurz auf die Entstehung der beiden Stücke eingegangen und der Stückinhalt knapp ins Gedächtnis gerufen.

⁴⁸ Vgl. W. Schmidt-Dengler: Bruchlinien II, S. 134-135.

⁴⁹ Vgl. S. Brill: Komödie der Sprache, S. 23 und S. 53.

⁵⁰ Zu den Details der sprachkomischen Verfahren, welche Siegfried Brill in Nestroys Werk herausgearbeitet hat, vgl. ebd. S. 17-49.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 53-54.

⁵² Ebd., S. 29.

⁵³ W. Schmidt-Dengler: Nestroy, S. 75.

3 Johann Nestroys *Häuptling Abendwind*

3.1 Entstehung, Rezeption und inhaltlicher Abriss

Nestroys letztes Stück⁵⁴ *Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl – Operette*⁵⁵ in einem Akt ist eine Adaption der Operette *Vent du soir ou l'horrible festin* von Jacques Offenbach mit einem Libretto von Philippe Gille. *Häuptling Abendwind* wurde, wenige Monate vor Nestroys Tod, am 1. Feb. 1862 im Wiener Theater am Franz-Josefs-Kai uraufgeführt und war die letzte Uraufführung eines Nestroy-Stücks zu Lebzeiten des Autors. Zwar wohnten der Aufführung der Kaiser und einige Erzherzöge bei, dennoch wurde das Stück nach nur fünf Vorstellungen abgesetzt.⁵⁶ Der Grund für den mangelnden Erfolg des Stücks dürfte darin gelegen haben, dass das zeitgenössische Publikum Nestroys Operette nicht in der heute vorliegenden Fassung zu sehen bekam, da Nestroy sein Stück einer umfangreichen Vorzensur unterzog und einen Großteil der politisch-satirischen Stellen, religiösen oder sittlichen Abspieldungen entfernte.⁵⁷ Walter Obermaier hält fest, dass „die in ihrer konzisen Schärfe unüberbietbare Satire auf den Nationalismus [...] bis zur Belanglosigkeit verstümmelt“⁵⁸ wurde. So wurde etwa das heute vielzitierte Diktum „Wenn einem kein Mensch versteht, das ist nazinal“⁵⁹ in der vorzensurierten Version zu „Wenn einem kein Mensch versteht, das ist das Ungenierteste.“⁶⁰ verharmlost.

Nachdem das Stück in Vergessenheit geraten war, veröffentlichte es Karl Glossy im Zuge der Nestroyrenaissance 1912 in der *Neuen Freien Presse*.⁶¹ Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde

⁵⁴ Vgl. Jürgen Hein im Nachwort zur Reclam Ausgabe des *Häuptling Abendwind*: Johann Nestroy: Judith und Holofernes. *Häuptling Abendwind*. Einakter. Hg. v. Jürgen Hein. Stuttgart: Reclam 1970, S. 81. Peter Branscombe hingegen äußert die Vermutung, dass *Häuptling Abendwind* noch vor *Frühere Verhältnisse* entstanden sein könnte. Vgl. P. Branscombe im Kommentar der hier verwendeten Ausgabe: Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe v. Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier u. W. Edgar Yates. Stücke 38. *Frühere Verhältnisse. Häuptling Abendwind*. Hg. v. Peter Branscombe. Wien: Deuticke 1996, S. 87. In der Folge wird nach dieser Ausgabe mit der Sigle HA zitiert.

⁵⁵ Während die eigenhändige Handschrift Nestroys das Stück als „Operette in einem Akt“ bezeichnet, wird es auf dem Theaterzettel vom 4. Februar 1862 als „Indianische Faschings-Burleske in einem Akt“ ausgewiesen. P. Branscombe im Kommentar der hier verwendeten Ausgabe des HA, S. 147, S. 149 und S. 197.

⁵⁶ Vgl. P. Branscombe im Kommentar der hier verwendeten Ausgabe des HA, S. 37.

⁵⁷ Vgl. Walter Obermaier: Johann Nestroys „Häuptling Abendwind“ – Offenbachrezeption und satirisches Element. In: *NESTROYANA* 5/Heft 3/4 (1983/84), S. 49-58, hier S. 54-58.

⁵⁸ W. Obermaier: Johann Nestroys „Häuptling Abendwind“, S. 57-58.

⁵⁹ HA, S. 62.

⁶⁰ Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Fritz Brukner und Otto Rommel. Vierzehnter Band. Die Possen. Sechster Teil. Wien: Anton Schroll 1930, S. 740. Alle Änderungen, die Nestroy im Rahmen seiner Vorzensur vornahm, finden sich in der Rommelschen Ausgabe, S. 737-741. Eine kommentierte Gegenüberstellung der wichtigsten Änderungen hat Walter Obermaier erstellt, vgl. W. Obermaier: Johann Nestroys „Häuptling Abendwind“, S. 55-57.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 58.

Häuptling Abendwind als „unerwartet modern anmutendes Stück“⁶² wiederentdeckt und beispielsweise 1957 in den Spielplan des Burgtheaters aufgenommen.⁶³

Die Wiederentdeckung des Stücks ist wohl auf dessen satirische Beleuchtung von Nationalismus und politischer Heuchelei zurückzuführen. Im Zentrum steht der Kannibalen-Häuptling Abendwind, der Sanfte⁶⁴, welcher seinen Kontrahenten Häuptling Biberhahn, den Heftigen, zu einer Konferenz einlädt. Um diesen während des Festbanketts entsprechend verköstigen zu können, lässt Abendwind Jagd auf Arthur, einen vermeintlichen Fremdling machen, in den sich Abendwinds Tochter Atala⁶⁵ zuvor verliebt hat. Im Zuge des Banketts wird klar, dass der vermeintlich als Festmahl zubereitete Arthur Biberhahns verschollen geglaubter Sohn ist, der dem Koch Abendwinds Ho-Go⁶⁶ jedoch entkommen konnte. Die beiden Häuptlinge stimmen der Heirat ihrer beiden Kinder Atala und Arthur zu und verzeihen sich, dass sie vor einiger Zeit wechselseitig ihre beiden Ehefrauen gefressen haben.

3.2 Themen der Gesellschaftskritik und ihre sprachliche Ausgestaltung

3.2.1 Verschleierung und Dekuvrierung tatsächlicher Machtverhältnisse

Schon auf der ersten Druckseite des Stücks *Häuptling Abendwind* werden in wenigen Sätzen gleich mehrere sprachkomische Verfahren Nestroys evident, welche nicht nur die Scheinhaf-tigkeit der Sprache dekonstruieren, sondern auch dahinter verborgene Wahrheiten zum Vor-schein bringen. Häuptling Abendwind⁶⁷ wendet sich mit folgender Rede an seine Untertanen:

⁶² P. Branscombe im Kommentar der hier verwendeten Ausgabe des HA, S. 37.

⁶³ Vgl. ebd. 160. Eda Sagarra, die selbst eine der damaligen Aufführungen mit Hermann Thimig, Elfriede Ott und Hugo Gottschlich besucht hat, spricht von besonders positiven Publikumsreaktionen. Vgl. Eda Sagarra: Nestroy's *Häuptling Abendwind* as Post-Colonial Text? In: AUSTRIAN STUDIES. Austrian Satire and Other Essays, Vol. 15 (2007), S. 53 – 64, hier S. 54.

⁶⁴ HA, S. 42. Ebenso wie der Beiname „der Sanfte“ ist auch der Name „Abendwind“ ironisch gemeint, erinnert er doch Helmuth Mojem zufolge an das liebevolle Wehen des Zephyrs. Vgl. Helmuth Mojem: UNEDLE ZIVILLISI-ERTE. Zur Zielrichtung der Satire in Nestroys Häuptling Abendwind. In: JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT 40 (1996), S. 277-296, hier S. 279.

⁶⁵ Der Name Atala ist eine ironische Anspielung auf den gleichnamigen Roman von François-René de Chateaubriand und karikiert dessen christlich-frömmelnde Grundhaltung. Vgl. Mathias Spohr: *Häuptling Abendwind*. Nestroys Entgegnung auf das kulturelle Umfeld der Pariser Operette. In: NESTROYANA 9 (1989), S. 17- 21, hier S. 19. Zum damit ebenso parodierten Mythos vom edlen Wilden vgl. H. Mojem: Unedle Zivilisierte, S. 178.

⁶⁶ Die lautliche Ähnlichkeit von Ho-Gu referiert ironisch auf haut goût, den hohen, guten Geschmack.

⁶⁷ Evelyn Deutsch-Schreiner sieht im „vergesslichen, aber gefährlichen“ Häuptling Abendwind Kaiser Franz-Joseph karikiert: Evelyn Deutsch-Schreiner: *Burgtheater; Erbkönigin; Präsident Abendwind; Ich liebe Österreich; Das Lebewohl*. In: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2013, S. 137-147, hier S. 143. Franz Theodor Csokor schreibt in einem Brief an Ödön von Horváth, dass Nestroys Häuptling Abendwind den „guten Kaiser Franz [...] dämonisch verkörper[e]“: [Franz Theodor Csokor u. Ödön von Horváth]: „Leben ohne Geländer“. Briefwechsel zwischen Franz Theodor Csokor und Ödön von Horváth aus den Jahren 1933 bis 1938. Zusammengestellt und kommentiert von Traugott Krischke. In: Ulrich N. Schulenburg (Hg.): Lebensbilder eines Humanisten. Ein Franz Theodor Csokor-Buch. Unter Mitarbeit v. Helmut Stefan Milletich. Wien u.a.: Löcker/Sessler 1992, S. 139-172, hier S. 142. Traugott Krischke bezieht in seinem Kommentar den von Csokor erwähnten „guten Kaiser Franz“ auf Kaiser Franz-Joseph, vgl. ebd. S. 143.

ABENDWIND. [...] (*Sich zu den WILDEN wendend.*) Und nun einige Worte zu euch, ihr Großen meines Reiches, die ihr eigentlich die größten seyds in meinem ganzen Reich'. (*Eine Anrede beginnend.*) Meine Herrn! – (*Mit Mißvergnügen bemerkend, wie ALLE ihn bewegungslos anlotzen.*) Na, werdts euch verneigen, oder nit? (*ALLE verneigen sich.*) Das is ja nix Klein's, wenn man zu die Wilden „meine Herrn“ sagt.⁶⁸

Abendwind spricht seine Untertanen zunächst mit „ihr Großen meines Reiches“ an. Durch die daran anschließende Wendung „die ihr eigentlich die größten seyds“, wird die Aufmerksamkeit einerseits auf die Uneindeutigkeit von ‚groß‘ gelenkt und der Sinn von „Größe“ im konkreten Zusammenhang neu aufgeblendet. Durch die Verbindung der beiden Formulierungen wird klar, dass die übertragene Bedeutung von „Größe“ im Sinne einer „Unübertrefflichkeit“ oder einer „uneingeschränkten Anerkennung“⁶⁹ Abendwinds für seine Untertanen wohl nur ironisch gemeint sein kann. Zugleich offenbart sich in der Floskelhaftigkeit der von Abendwind verwendeten Phrasen dessen Heuchelei, welche sich auch in seiner weiteren Rede fortsetzt sowie durch die Inkongruenz zwischen Abendwinds Sprache und der szenischen Anweisung deutlich wird. Indem Abendwind seine Untertanen missvergnügt anweist, sich zu verneigen, wird der Euphemismus und die Hohlheit der Anrede „Meine Herrn!“ sinnfällig, mit der Abendwind seine Untertanen zuvor bedacht hat. Die Wahrnehmung des Publikums für die wahre Stellung von Abendwinds Untertanen wird geschärft und auf Abendwinds weitere Ansprache gerichtet. Durch die Verwendung der Begriffspaare „groß – klein“ und „Wilde – Herren“ wird Abendwinds Rede in ihrer vermeintlichen Eindeutigkeit gestört und die Aufmerksamkeit des Publikums auf die sich hinter Abendwinds Phrasen verbergenden wahre Bedeutung seiner Ansprache gelenkt. So ist das Zusammenspiel dieser sprachlichen Verfahren keineswegs nur sprachkomischer Selbstzweck. Bis auf die Inkongruenz zwischen der szenischen Anweisung des Verbeugens und der Anrede der Untertanen mit „Meine Herren“ manifestiert sich überdies die Kritik an der in Szene gesetzten Situation allein auf sprachlicher und nicht auf inhaltlicher Ebene. Indem Abendwinds Sprache auf sich selbst deutet, dekuviert sie nicht nur die eigene Scheinhaftigkeit, sondern entlarvt darüber hinaus die wahren Machtverhältnisse und Herrschaftsstrukturen in Abendwinds Reich hinter der Fassade ihrer euphemistischen und heuchlerischen Phrasen. Auch wenn Abendwinds Untertanen als „Herren“ tituliert werden, so liegt die Herrschaft dennoch unumschränkt in Abendwinds Händen. Zieht man als geschichtlichen Hintergrund das spätabolutistische Herrschaftssystem im Kaisertum Österreich in Betracht, so gewinnt die Formulierung Abendwinds umso schärfere Kontur.

⁶⁸ HA, S. 43. Eine umweghafte Andeutung auf die verlogenen, die tatsächlichen Herrschaftsverhältnisse nur kaschierenden Höflichkeitsformen, welche in dieser Passage sichtbar wird, erwähnt auch Helmuth Mojem, allerdings ohne weitere sprachliche Analyse. Vgl. hierzu H. Mojem: *Unedle Zivilisierte*, S. 293.

⁶⁹ Vgl. Duden online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/grosz> (30.04.2019): Die Formulierung „er ist der Größte“ steht umgangssprachlich für „ist uneingeschränkt anerkannt, ist unübertroffen“.

Doch nicht nur Abendwinds Rede allein beschönigt die tatsächlichen Herrschaftsverhältnisse und dekuviert diese zugleich durch die Nestroyschen Kunstgriffe. Auch ein kurzer Dialog zwischen Abendwind und seinem Koch Ho-Gu enthüllt die wahren Machtstrukturen in Abendwinds Reich. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist, dass Ho-Gu der einzige Untertan Abendwinds ist, der einen individuellen – durchaus sprechenden – Figurennamen trägt. Darüber hinaus ist er der Einzige in Abendwinds Gefolge, der in Nestroys Stück spricht und somit im Wortsinn der Rede wert ist. Alle anderen Untertanen Abendwinds sind bis auf wenige Ausnahmen zum Schweigen⁷⁰ verurteilt, womit man wohl auch dem Schweigen bedeutungsstiftende Funktion zubilligen kann. Das mag darauf zurückzuführen sein, dass Ho-Gu für das kulinarische Wohlergehen des Kannibalen Abendwind nur indirekt, d.h. in zubereitender Weise, verantwortlich ist und damit eine – wenn auch nur geringfügig - höhere Stellung genießt als die übrigen „Großluluerer“⁷¹, deren jämmerliches Schicksal schon deren bedeutungsvoller Name verrät. Doch zurück zur Sprache Ho-Gus. Als Abendwind sich nach der Rede an seine Untertanen wieder den „brennenden Fragen der Gegenwart“⁷² – sprich seinen kulinarischen Vorlieben - widmen möchte und daher Ho-Gu herbeizitiert, heißt es:

ABENDWIND. [...] Is der Ho-Gu da, mein Koch?

HO-GU (*vortretend, und sich tief verneigend*). Unterthänigst, submissesst, zu devotestem Befehl.

ABENDWIND. Zu was dieser servile Kaschkanat? So lang du keine Speis verdalkst, kannst du frey und offen zu deinem Herrscher sprechen.⁷³

Durch die tiefe Verneigung demonstriert Ho-Gu schon auf szenischer Ebene seine subalterne Haltung. Mit der Amplifikation „Unterthänigst, submissesst, zu devotestem Befehl“ gebraucht Ho-Gu ferner mehr Worte als notwendig, sodass auch hier die Sprache auf sich selbst weist. Die Amplifikation betont den Hintergrund des Gesagten, dass es Ho-Gu offenbar aus Angst für nötig erachtet, dermaßen viele, sich tautologisch überschneidende und in Superlative gefasste Worte zu machen, um damit eine über das gewöhnlich Maß hinausgehende Ergebenheit vorzuschützen und den Kannibalen Abendwind in keiner Weise zu irritieren. Tatsächlich droht Abendwind in der Folge zwei Großluluerern mit der euphemistischen Wendung gleich selbst [...] in die Kuchl [zu] spazier[n]“⁷⁴, da diese bei der Jagd nach Wild und beim Fischfang erfolglos geblieben sind. Zwar mokiert sich Abendwind über Ho-Gus „servilen Kaschkanat“⁷⁵, indem er jedoch jovial

⁷⁰ Alessandra Schinina bemerkt, dass die Untertanen der beiden Häuptlinge Abendwind und Biberhahn niemals rebellieren und sich am Ende allein Ho-Gu den Befehlen seines Herrn widersetzt, allerdings nur, weil er bestochen wurde. Vgl. Alessandra Schinina: „Bey uns stirbt man im Ernst ...“. Schwarzer Humor und Entlarvung der alltäglichsten Brutalität in Johann Nestroys Häuptling Abendwind. In: NESTROYANA 33 (2013), S. 177-185, hier S. 183-184.

⁷¹ HA, S. 42.

⁷² HA, S. 45.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ HA, S. 46.

⁷⁵ „Kaschkanat“ meint hier einen „Mischmasch von Speiseresten, der als Speise neuerdings vorgesetzt wird.“ P. Branscombe im Kommentar der hier verwendeten Ausgabe des HA, S. 189.

versucht, landesväterliche Großzügigkeit an den Tag zu legen, offenbart er seine unmäßige Genussucht, Selbstherrlichkeit und Menschenverachtung. Denn in umgekehrter Formulierung lässt Abendwinds Rede den Schluss zu, dass Ho-Gu, sobald er nur eine Speise „verdalkt“, eben nicht mehr „frey und offen“ sprechen kann und man aufgrund des bisherigen Fortgangs des Stücks erahnen kann, was dies bedeutet. Gleichzeitig kann die drastisch dargestellte Einschränkung, nicht „frey und offen“ sprechen zu können, als Anspielung auf zeitgenössische Zustände verstanden werden, berücksichtigt man die nach der niedergeschlagenen Revolution von 1848 wieder eingeführte Zensur.⁷⁶ Seine souveräne Stellung markiert Abendwind überdies unmissverständlich, indem er sich als „Herrscher“ tituliert. Auf diese Weise werden durch das Zusammenspiel mehrerer sprachlicher Verfahren, welche in nur wenigen Worten ihr Auslangen finden, auch in dieser verhältnismäßig kurzen Passage die tatsächlichen, repressiven Machtverhältnisse deutlich.

3.2.2 Menschenverachtende und heuchlerische Politik

Kritik an den reaktionären Herrschaftsverhältnissen des spätabolutistischen österreichischen Kaisertums spiegelt sich auch in der Rede Arthurs, wenn er das Haar der in seinen Augen unverfälschten Atala mit folgenden Worten beschreibt: „Diese Wilde hat ein prächtiges Haar, dessen Urwüchsigkeit sich noch nie durch trügerische, falsche Zopfismen compromitierte.“⁷⁷ Der als Gegenpol zu prachtvoller Entfaltung und Natürlichkeit inszenierte und mit Falschheit assoziierte Ausdruck „Zopfismen“ ist hier zweideutig zu verstehen: Er bezieht sich einerseits auf eingeflochtene Haarteile, darüber hinaus kann er jedoch auch als Anspielung auf das rückständige „Zopfensystem“⁷⁸ des Absolutismus verstanden werden, welches Nestroy, wie zuvor erwähnt, aufgrund der kurzfristigen Aufhebung der Zensur unverhüllt in *Freiheit in Krähwinkel* karikieren konnte.⁷⁹

Falschheit und vor allem Menschenverachtung werden ebenso kritisch in Abendwinds Rede hervorgehoben, wenn Abendwind von sich behauptet: „Ich bin zu sanft für das Volk; zu selten,

⁷⁶ Die fehlende Möglichkeit, im Kaisertum Österreich „frey“ sprechen zu können, kritisiert Nestroy unverhüllt in seiner Posse *Freiheit in Krähwinkel*, welche nicht der Zensur vorgelegt werden musste, da die Uraufführung während der kurzfristigen Aufhebung der Zensur im Revolutionsjahr 1848 stattfand. Dort heißt es in einem Couplet unter anderem: „Unumschränckt haben s' regiert, / Kein Mensch hat sich g'rührt, / Denn hätt's einer g'wagt / Und a freyes Wort g'sagt, / Den hätt' d' Festung belohnt, / Das war man schon g'wohnt.“ Johann Nestroy: Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 26/I. *Freiheit in Krähwinkel*. Hrsg. von John R. P. McKenzie. Wien: Jugend und Volk 1995, S. 1 und S. 15.

⁷⁷ HA, S. 53.

⁷⁸ P. Branscombe im Kommentar der hier verwendeten Ausgabe des HA, S 190.

⁷⁹ So nennt Nestroy die Figur eines geheimen Staatssekretärs in *Freiheit in Krähwinkel* „Reakzerl Edler von Zopfen“. In einem Couplet des Stücks heißt es mit Bezug auf das rückständige „Zopfensystem“: „Der G'scheidte ist verstummt, / Kurz's war Alles verdummt. / Diese Zeit war bequem / Für das Zopfensystem.“ J. Nestroy: *Freiheit in Krähwinkel*, S. 8 und S. 15.

daß ich Ein'n friß. Aber heut – Mein großer Alliirter der Biberhahn is auch Menschenfreund, das heißt, er verspeist sie gern – Ho-Gu!“⁸⁰ Ähnlich wie Abendwinds ironisch gemeinter Beinamen „der Sanfte“⁸¹ wirft die Behauptung des Kannibalen Abendwind, „zu sanft“ zu sein, ein zynisches Licht auf die geschilderten Verhältnisse. Ebenso erhält der Ausdruck „Menschenfreund“ im dargestellten Kontext des Kannibalen-Milieus eine neue, abscheuliche Semantik. Durch die neu geschaffene Mehrdeutigkeit des Ausdrucks weist die Sprache wiederum auf sich selbst, die auf sprachlicher Ebene geübte Kritik an der Heuchelei politischer Reden wird besonders augenfällig. Indem Abendwind Sprache als Mittel der philanthropischen Inszenierung nutzt, um menschenverachtende Handlungen dahinter zu verbergen, wird die verlogene, euphemistische Sprache der Herrscherfigur ausgestellt.

Auch an anderer Stelle wird Abendwinds sprachliche Verharmlosung von menschenverachtender Brutalität durch Doppeldeutigkeiten von Ausdrücken sinnfällig gemacht. Etwa wenn Abendwind Biberhahn rät, dass man einen „prächtigen kalten Verbrecher“ besser verdauen könne, wenn man ihn „tüchtig zwifelt“⁸², so ist das „Zwifeln“ hier in der übertragenen Bedeutung des Prügelns und Misshandelns⁸³ zu verstehen. Ebenso doppeldeutig ist es, wenn Abendwind seinen glücklosen Fischern zuruft: „Ja, ja! ös kriegts z'wenig Fisch'; dem kann abgeholfen werden. Zum Glück is bey uns Südseeinsulanern die Menschenfresserey en vogue.“⁸⁴ „Fisch' kriegen“ meint hier neben der herkömmlichen Bedeutung auch das Beziehen von Prügeln⁸⁵. Neben der mehrdeutigen Wendung weist die Sprache darüber hinaus auch in Form der Inkongruenz zwischen südseeinsulanischer Menschenfresserei und dem französischen, der Modewelt entstammenden Ausdruck „en vogue“ auf sich selbst. Der Versuch, das Gesagte durch die schönfärberische Formulierung aus dem Wortfeld von Mode und Eleganz abzuschwächen, wird sichtbar gemacht, wodurch einerseits Sprachkomik entsteht und andererseits die Kritik an der damit ausgedrückten Heuchelei umso sinnfälliger wird.

3.2.3 Nationalismus

Betrachtet man die Palette gesellschaftskritischer Themen, welche in *Hauptling Abendwind* angeschnitten werden, so fällt insbesondere die Kritik an einem übersteigerten Nationalbewusstsein⁸⁶ ins Auge. Ein solches trägt in Nestroys Operette neben Abendwind vor allem dessen

⁸⁰ HA, S. 46.

⁸¹ HA, S. 42.

⁸² HA, S. 67.

⁸³ Vgl. P. Branscombe im Kommentar der hier verwendeten Ausgabe des HA, S. 192.

⁸⁴ HA, S. 46.

⁸⁵ Vgl. P. Branscombe im Kommentar der hier verwendeten Ausgabe des HA, S. 189.

⁸⁶ Der Nationalismus des 19. Jahrhunderts unterscheidet sich freilich vom heutigen in seiner Ausprägung und den historischen Gegebenheiten, nicht aber in seinem Wesen. Näheres hierzu findet sich bei H. Mojem: Unedle

Kontrahent Biberhahn zur Schau, Häuptling der Papatutu. Das übertriebene Nationalbewusstsein Biberhahns wird etwa deutlich, wenn er feststellt, dass er alle Redner hasst, außer die seinigen, „denn die reden nazinal“⁸⁷. Auch im folgenden Dialog macht er kein Hehl aus seiner nationalistischen Einstellung, als die beiden Häuptlinge auf die „Civilisierten“⁸⁸ zu sprechen kommen, die Biberhahns Inselreich entdeckt haben:

ABENDWIND. Ihre Sprach soll nicht übel seyn, und gelehrt, und g'scheidt.

BIBERHAHN. Aber für uns nicht nazinal.

ABENDWIND. Nur fatal, daß sie auswärts kein Wort versteh'n von uns.

BIBERHAHN. Wenn einem kein Mensch versteht, das ist nazinal.

ABENDWIND. Im Ausland können wir mit unserer Sprach' nicht einmahl betteln geh'n, denn wann wir auf insulanisch zu Einem sagen: „Bitt' gar schön um a Bissel was“, – so glaubt der vielleicht man hat ihn ein'n Esel g'heißen, oder sonst eine Grobheit g'sagt.⁸⁹

Neben der sich hier auf inhaltlicher Ebene manifestierenden Nationalismuskritik, wird diese auch durch ein sprachliches Verfahren akzentuiert. Erörtert man das vielzitierte Diktum Biberhahns „Wenn einem kein Mensch versteht, das ist nazinal“ vor dem Hintergrund von Siegfried Brills Sprachanalyse, so handelt es sich hierbei um eine Abbeviatur. Das Gemeinte bedürfte eigentlich einer detaillierteren Mitteilung, wird aber trotz der verkürzten Darstellung vom Publikum erkannt und im Vollsinn verstanden, sodass die hierin verdeutlichte Nationalismuskritik gerade angesichts der prägnanten Darstellung besonders nachdrücklich ins Bewusstsein dringt.

Die Xenophobie Biberhahns und auch Abendwinds dokumentiert sich im weiteren Verlauf des Dialogs umso drastischer:

BIBERHAHN. Alles Eins! ich leid' nix Fremdes mehr. Ich spekulier' auf eine Bartholomäus-Nacht⁹⁰; eh' ich das nicht durchsetz', schmeckt mir der beste Missethäter nicht mehr.

ABENDWIND. Wann nur nacher a Ruh is. [...] Mein Gott, man will ja eh' nix, als daß man seine paar Bananen, und sein Stückel G'fangenen in Ruh' verzehren kann.

BIBERHAHN. Freylich, wir sind ja gemüthliche Leut'.⁹¹

Die Menschenverachtung und Fremdenfeindlichkeit Biberhahns wird in dieser Passage sprachlich zunächst dadurch evident, dass Biberhahn den Anachronismus der Bartholomäusnacht in seine Rede miteinbezieht, welcher auf die europäische Geschichte des 16. Jahrhunderts referiert und damit im krassen räumlichen Gegensatz zum Handlungsort der Südsee und zur Handlungszeit steht.

Zivilisierte, S. 282. Zum historischen Hintergrund vgl. auch W. Obermaier: Johann Nestroys „Häuptling Abendwind“, S. 52-53. Zu den nicht öffentlich, sondern /privat in Briefen getätigten Äußerungen Nestroys hinsichtlich der nationalen Bestrebungen einiger Völker der Habsburgermonarchie vgl. W. Schmidt-Dengler: Nestroy, S. 133-134 und H. Mojem: Unendle Zivilisierte, S. 282.

⁸⁷ HA, S. 64.

⁸⁸ HA, S. 62.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Mit dem Bezug auf die Bartholomäusnacht referiert Nestroy wohl auch auf Meyerbeers Oper *Les Huguenots*, welche die Pariser Bluthochzeit 1572 sowie das Massaker an den Hugenotten thematisiert und ab 1839 in zensurierter Fassung häufig in Wien gegeben wurde. Vgl. P. Branscombe im Kommentar der hier verwendeten Ausgabe des HA, S. 192.

⁹¹ HA, S. 63.

Darüber hinaus kann der Anachronismus der Bartholomäusnacht als Hinweis darauf interpretiert werden, dass der damit kritisierte Missstand des Nationalismus und der Fremdenfeindlichkeit nicht nur die im Stück dargestellten Zustände betreffen sollte, sondern durchaus so verstanden werden sollte, dass er auf die damaligen europäischen Verhältnisse zu übertragen war. Denn das Verfahren, das Fremde, Abgründige mit der eigenen Historie zu verweben, ließ für das zeitgenössische Publikum wohl den Schluss zu, dass auch in der eigenen Kultur Abgründiges vorhanden sein könnte. Zudem weist der Bezug auf die Bartholomäusnacht auf ein Kapitel europäischer Gewaltgeschichte, das von den vorgeblich Zivilisierten zu verantworten war und von den „Wilden“ im Stück nur kopiert werden soll.⁹²

Sprachliche Akzentuierung und einen komischen Effekt erhält Biberhahns Rede weiters durch das inkongruente Begriffspaar „gut - Missetäter“. Durch diese Inkongruenz und den sich in Biberhahns Sprache niederschlagenden Zynismus wird die Kritik an der dargestellten Menschenverachtung und Brutalität umso eindringlicher. Weiters lässt der Wiener Dialekt die Menschenfresser Biberhahn und Abendwind heimisch erscheinen, wodurch die kritisierten Phänomene noch näher an das hiesige Publikum herangerückt werden und in ihrer alltäglichen Gültigkeit gezeigt werden. Ein weiterer Aspekt, der die im Stück ausgedrückte Kritik intensiviert, liegt schließlich in der Inkongruenz zwischen dem „gemütlich“ wirkenden Wiener Dialekt und dem mit diesem ausgedrückten grausamen Inhalt. Hier leuchtet der von Nestroy beschriebene „Harm“ durch die mit Hilfe des Dialekts evozierte „fadenscheinige Gemütlichkeit“⁹³, welche Hilde Spiel in ihrem Essay *Die Dämonie der Gemütlichkeit* aufgreift⁹⁴.

Eine Parallele, die der oben zitierte Dialog zwischen Biberhahn und Abendwind zu einer weiteren Passage aufweist, liegt in der Verdinglichung und Degradierung von Menschen in der von Abendwind verwendeten Sprache. Der folgende Dialog zwischen Abendwind und Ho-Gu bezieht sich auf die Organisation eines geeigneten Festmahls für die Konferenz mit Biberhahn. Angesichts der leeren Vorratskammern regt Abendwind an, Jagd auf Fremde zu machen, es heißt:

ABENDWIND. Wenn vielleicht ein Paßloser hir herumgeht von einer fremden Insel –

HO-GU. Meine Küchenjungen sollen nachforschen.

ABENDWIND. Überhaupt, was du halt aus 'n Ausland find'st – (*Deutet pantomimisch das Abfangen.*)

HO-GU. Sehr wohl, nur die Einheimischen werden geschont.⁹⁵

⁹² Vgl. H. Mojem: Unedle Zivilisierte, S. 280-281.

⁹³ Das Nestroy-Zitat findet sich ohne weitere Quellenangabe in: Hilde Spiel: *Die Dämonie der Gemütlichkeit*. In: Dies.: *Die Dämonie der Gemütlichkeit. Glossen zur Zeit und andere Prosa*. Zusammengestellt von Hans A. Neunzig. München: List 1991, S. 15-22, hier S. 15. Zum Dialekt, welcher Bonhomie vermittelt und Brutalität kaschiert, vgl. Johann Sonnleitner: „da heißt's jeder Red' a Fey'rtagsgwandl anzieh'n“. *Bühnendeutsch und Dialekt im Wiener (Vorstadt-)Theater*. In: *NESTROYANA* 38 (2018), S. 9-22, hier S. 11.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ HA, S. 46-47.

Während Abendwind im zuvor zitierten Dialog von seinem „Stückel G’fangenen“ spricht, das er „in Ruh’ verzehren“ möchte, weist er hier Ho-Gu an, das, „was er halt aus ’n Ausland“ findet, zu jagen, zu töten und zu servieren. In beiden Fällen werden Menschen nicht nur diskriminiert und zu Menschen zweiter Klasse gemacht, sondern durch Abendwinds Sprache des Menschseins an sich völlig enthoben, verdinglicht und zu Essenswaren degradiert.

Darüber hinaus wird, wie schon zuvor im Gespräch zwischen Abendwind und Biberhahn, ebenso im Dialog zwischen Abendwind und Ho-Gu durch den anachronistisch-modernen Ausdruck des „Paßlosen“ der Bezug zur damaligen Gegenwart hergestellt, wodurch die Kritik an Fremdenfeindlichkeit und Nationalismus zu einer zeitgenössischen gemacht wird.⁹⁶

Xenophobie und Nationalismus klingen schließlich in „der Papatutu Kriegsgesang“⁹⁷ an, in welchem Gerald Stieg Inhalte der Rede Elfriede Jelineks zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises (*In den Waldheimen und auf den Haidern*) vorweggenommen sieht.⁹⁸ Den „Kriegsgesang“ gibt Biberhahn im folgenden Couplet wieder:

1.

Guter Gatte seyn, / Stets galant und fein, / Ohne Eifersucht / Essen Fleisch und Frucht, / Lieben Fried’ und Ruh / Die Papatutu; / Doch nach altem Brauch / Fressen s’ d’Feinde auch; / Das heißt leben frey, / So das Kriegsgeschrey / Der Papatutu!

2.

Meistens gar nichts thu’n, / Gleich d’rauf lange ruh’n, / Nach der Ruh zum Fraß, / Nach dem Fraß an’s Faß! / Nach dem Trinken ruh’n, / Wieder gar nichts thu’n, / Und wenn das gethan, / Fangt von vor’n man an; / Das heißt leben frey, / So das Kriegsgeschrey / Der Papatutu!

Schon der sprechende Name des Südseestammes der Papatutu deutet auf deren grausame Essgewohnheiten und deren Fresssucht: „pappare“ meint im Italienischen „verschlingen“⁹⁹, sodass „pappa tutto“ etwa mit „frisst alles“¹⁰⁰ übersetzt werden kann.

Das im „Gesang“ ausgedrückte Verachten und Verschlingen alles Fremden wird auf sprachlicher Ebene insofern besonders akzentuiert, als es in einen gemeinsamen Kontext mit der vorgeblichen Galanterie, dem feinen Benehmen und den vermeintlich arglosen und friedvollen Müßiggang der Papatutu gespannt wird. Durch dieses Verfahren wird eine Semantik von Verlogenheit erzeugt, welche die Brutalität hinter der scheinbar harmlosen Fassade von gemüthlicher Lebensart noch stärker ins Licht rückt. Wieder leuchtet der schon zuvor erwähnte „Harm“ durch die „fadenscheinige Gemüthlichkeit“¹⁰¹.

⁹⁶ Vgl. H. Mojem: *Unedle Zivilisierte*, S. 283.

⁹⁷ HA, S.

⁹⁸ Vgl. Gerald Stieg: *Fünf Abendwinde*. In: *NESTROYANA* 21 (2001), S. 153-163, hier S. 159.

⁹⁹ PONS ONLINE-WÖRTERBUCH: Eintrag „pappare“: <https://de.pons.com/übersetzung?q=pappare&l=deit&in=&lf=it> (30.04.2019)

¹⁰⁰ A. Schininà: *Bey uns*, S. 182-183.

¹⁰¹ Vgl. H. Spiel: *Die Dämonie der Gemüthlichkeit*, S. 15 und J. Sonnleitner: „da heißt’s jeder Red’ a Fey’rtagsgwandl anzieh’n“, S. 11.

Auf ähnliche Weise wird die Kritik am Nationalismus und die Verlogenheit der dargestellten Verhältnisse besonders augenfällig gemacht, wenn Abendwind den „Kriegsgesang“ als „charmant“¹⁰² bezeichnet oder Biberhahn die „süßen nazinalen Weisen“¹⁰³ des „Kriegsgesangs“ rühmt. Die wichtige Rolle, welche der „Kriegsgesang“ offensichtlich für Biberhahn spielt, wird auf inhaltlicher Ebene schließlich dadurch untermauert, dass er sich weniger um seinen Sohn sorgt, als er sich um den Verbleib seiner Spieluhr ängstigt, welche den „Kriegsgesang“ wiedergibt. Es heißt in einem Couplet:

BIBERHAHN.
Doch bin ich nicht allein von Ängsten
Um meinen Sohn, Arthur, erfüllt,
Mir is noch banger, fast am bängsten,
Um meine Uhr, die Stückeln spielt.¹⁰⁴

3.2.4 Heuchelei der Diplomatie

Für seine Gesellschaftskritik nutzt Nestroy neben den schon beschriebenen sprachkomischen Verfahren auch klangliche Figuren, etwa wenn Abendwind das Wort „Diplomatie“ erwähnt und seine Untertanen „Zur Genesung!“¹⁰⁵ rufen. Lachend erklärt Abendwind: „Wir haben in unserer Sprach‘ kein Wort, was auf „atzi“ ausgeht, d‘rum haben s‘ glaubt, ich hab‘ g‘nießt.“¹⁰⁶ Indem hier auf eine klangliche Ähnlichkeit von Diplomatie und der lautmalerischen Interjektion Hatt-schi hingewiesen wird, wird die Diplomatie nicht nur lächerlich gemacht, sondern auf eine Stufe mit der unnützen Tätigkeit des Niesens gestellt und sozusagen als Lärm um nichts bloßgestellt.

Hohles, diplomatisches Sprachgebaren wird in der folgenden Passage sprachkomisch und kritisch in Szene gesetzt, als Abendwind Biberhahn zu einer Konferenz unter Menschenfressern empfängt und beide den – äußerst gerechtfertigten – Verdacht hegen, dass der jeweils andere die eigene Frau gefressen hat:

ABENDWIND. Mich g‘freut’s, daß Sie mir die Ehr’ geben.
BIBERHAHN. Bitte, die Ehre ist meinerseits.
ABENDWIND. Und wie geht’s Ihnen denn immer?
BIBERHAHN. Dank’ für die Nachfrag’, und Ihnen?
ABENDWIND. Na, es muß schon gleich gut seyn, bis es wieder besser wird.
BIBERHAHN [...] Jetzt sollten uns die Civilisierten hören.
ABENDWIND [...] Giebt es einen gebildeteren Diskurs!?! Ach, wir Wilde haben schon auch uns’re Cultur.
BIBERHAHN (*bey Seite, und mit einem unheimlichen Seitenblick auf ABENDWIND*). Diese gentile Freundlichkeit von mir, während der furchtbarste Verdacht gegen ihn mein Inneres durchwühlt.
ABENDWIND (*bey Seite, und mit einem unheimlichen Seitenblick auf BIBERHAHN*). Ich führe Honig auf den Lippen, während ich den grimmigsten Argwohn in meinem Busen nähre.¹⁰⁷

¹⁰² HA, S. 66

¹⁰³ HA, S. 72.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ HA, S. 45.

¹⁰⁶ HA, S. 45-46.

¹⁰⁷ HA, S. 61.

Neben inhaltslosen Höflichkeitsfloskeln, welche den Habitus der Diplomaten und vermeintlich Zivilisierten parodieren, entsteht Komik durch Mehrdeutigkeiten von Redewendungen („Honig auf den Lippen [führen]“) und durch die Inkongruenz von Umgangssprache und pathetischer Bühnensprache. Anders als in der in Abschnitt 3.2.3 zu untersuchenden Szene entlarvt hier nicht die Sprache allein die Doppelzüngigkeit der beiden Häuptlinge, sondern die beiden Figuren dekurvieren ihre Verstellung selbst auf inhaltlicher Ebene und gestehen diese ein. Dennoch wird die Heuchelei auf sprachlicher Ebene dadurch untermauert, indem die scheinheilige Rede der beiden – im krassen Gegensatz zum restlichen Dialog – in geschraubtem Bühnendeutsch („während der furchtbarste Verdacht gegen ihn mein Inneres durchwühlt“, „während ich den grimmigsten Argwohn in meinem Busen nähre“) vorgetragen wird und so das Authentische des Dialekts unterminiert wird. In diesem Zusammenhang hält Johann Sonnleitner fest, dass bei Nestroy die „Verschränkung von Standard- oder Bühnendeutsch mit dem Dialekt, der eigentlichen authentischen Sprache, [...] permanent das Geschraubte und den falschen Zungenschlag [überprüft und dekurviert]“¹⁰⁸, „die Übergänge zum Standard- und Bühnendeutsch einerseits und Dialekt andererseits“ sind „in ihrer Funktion jeweils genau kalkuliert“¹⁰⁹.

3.2.5 Scheinheilige Familienfassaden

Wie schon in den vorangehenden Abschnitten gezeigt, wird die Unmenschlichkeit in Nestroys *Häuptling Abendwind* nicht insofern ins Licht gerückt, als dass gewaltreiche, blutige Szenen wie etwa das Verzehren oder Zerstückeln von menschlichen Körperteilen aufgeführt würden.¹¹⁰ Brutalität und Menschenverachtung werden vielmehr weithin auf sprachlicher Ebene manifest gemacht. So werden beispielsweise Menschen, wie erwähnt, im politischen Kontext verdinglicht und mit Fleischwaren in eins gesetzt, etwa wenn Abendwind „sein Stückel G‘fangenen in Ruh‘ verzehren“¹¹¹ möchte oder Ho-Gu das, „was [er] halt aus ’n Ausland“¹¹² findet, für das Festmahl erjagen soll.

Doch macht die gezeigte Menschenverachtung auch vor dem familiären Umfeld nicht Halt, Doppeldeutigkeiten bringen gleichermaßen die Brutalität hinter dem Gesagten ans Licht. So lobt etwa Biberhahn, der eben erfahren hat, seinen Sohn Arthur gegessen¹¹³ zu haben, dessen guten

¹⁰⁸ J. Sonnleitner: „da heißt’s jeder Red‘ a Fey‘rtagswandl anzieh’n“, S. 21.

¹⁰⁹ Ebd., S. 22.

¹¹⁰ Vgl. A. Schininà: *Bey uns*, S. 184.

¹¹¹ HA, S. 63.

¹¹² HA, S. 47.

¹¹³ Das (nur hier vermeintliche) Verspeisen des eigenen Kindes referiert auf das mythische Thyestesmahl, bei dem Thyestes die eigenen Kinder isst, welche ihm von seinem rachsüchtigen Bruder Atreus serviert wurden. Vgl. A. Schininà: *Bey uns*, S. 177, H. Mojem: *Unedle Zivilisierte*, S. 292 und Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 10., überarbeitete und erweiterte Auflage unter Mitarbeit von Sybille Grammetbauer. Stuttgart: Kröner 2005, S. 84. Alessandra Schininà erinnert im Zusammenhang mit

Geschmack: „Mein Sohn, mein guter Arthur –! Das kann ich im strengsten Sinn’ des Wortes sagen“¹¹⁴. Die Doppeldeutigkeit von „gut“ entlarvt einerseits Biberhahns Verzweiflung als geheuchelt, gleichzeitig wird nicht nur die Illusion idealisierter Familienbande zerstört, sondern Biberhahn enthebt seiner Sohn Arthur überdies seiner menschlichen Würde, indem er ihn wie eine Speise auf seine geschmacklichen Qualitäten reduziert.

Die Inhumanität familiärer Beziehungen wird schon zuvor an anderer Stelle deutlich. Den Topos der Anagnorisis parodierend, wird die innere Stimme des Herzens, welche den lange verschollenen Sohn zweifelsfrei wiedererkennt, von einer verschluckten Uhr übernommen.¹¹⁵ Als Biberhahn erfasst, (vermeintlich) seinen eigenen Sohn gegessen zu haben, heißt es:

BIBERHAHN(horchend). Halt – halt! ich hör’ da was in mir – [...]

BEYDE (*lauschen; man hört plötzlich die Spieluhr Sechs Uhr schlagen, [...] [...] [...]*) [...]

BIBERHAHN. Haben S’ g’hört? Es schlägt die accurate. Stund’ in mir – bey Ihnen hab’ ich g’speist, und das Harte, was mir vorhin in Schlund – ’s is klar, ich habe eine Repetier-Uhr g’schlickt! [...] Die Uhr muß dem g’hört haben, an dem wir uns hier auf gut Karaibisch delectiert – Halt – (*sich den Magen reibend*) da rodelt’s jetzt – (*Die Uhr fängt an in ihm das Schlachtlied der Papatutu’s zu spielen.*) [...] Das is unser Südpolischer Nazinal-Gesang! Den spielt nur Eine Uhr auf dieser Welt, und diese Uhr hat nur Einer bey sich, und der is mein Sohn.¹¹⁶

Die Redewendung, dass etwas auf den Magen schlägt, wird hier nicht auf sprachlicher Ebene mit einem Doppelsinn versehen, sondern auf szenischer Ebene durch die schlagende Uhr sinnfällig gemacht. Das Pathos der Anagnorisis wird durch die inkongruenten dialektalen Einschübe („da rodelt’s jetzt“) sowie durch die Trivialität der schlagenden Uhr komisch untergeben, leidenschaftliche Innerlichkeit verkommt zur Mechanik. Indem die unbeirrbarere innere Stimme des Herzens vom Schlagen einer Uhr im Magen Biberhahns ersetzt wird, wird die harmonische Familienfassade demontiert und als künstlich gezeigt. Als zynische Krönung kann dabei das Erkennungsmerkmal der Anagnorisis gewertet werden. Denn dieses liegt nicht etwa in der Individualität Arthurs, sondern darin, dass die Uhr ein unmenschliches Schlachtlied spielt.

Auch in *Hauptling Abendwind* manifestiert sich das, was Wendelin Schmidt-Dengler für weitere Stücke Nestroys festhält: Nestroys Diagnose des Familienlebens ganz steht im Gegensatz zum Ideal der intakten Familie, welches von der biedermeierlichen Literatur gefordert wurde.¹¹⁷

dem Kannibalismus und dem Motiv der Zeit ferner an den Mythos von Chronos, der die eigenen Kinder verschlingt. Vgl. A. Schininà: *Bey uns*, S. 184. Schließlich konstatiert Sabine Perthold einen weiteren intertextuellen Bezug zum Iphigenie Mythos: Mussten auf Tauris Fremdlinge der Artemis geopfert werden, so fällt Arthur in *Hauptling Abendwind* der Fresssucht der beiden Hauptlinge zum Opfer. Vgl. Sabine Perthold: *ELFRIEDE JELINEKS DRAMATISCHES WERK*. Theater jenseits konventioneller Gattungs begriffe. Dissertation. Univ. Wien 1991, S. 180.

¹¹⁴ HA, S. 74.

¹¹⁵ Vgl. H. Mojem: *Unedle Zivilisierte*, S. 294.

¹¹⁶ HA, S. 73.

¹¹⁷ Vgl. W. Schmidt-Dengler: *Nestroy*, S. 114 und S. 118.

3.2.6 Die Schlusszene: Happy End oder Subversion?

Zunächst sei nochmals das Ende von Nestroys Operette in Erinnerung gerufen: Arthur, der Friseur und verlorene Sohn Biberhahns, soll bei der Konferenz der Menschenfresser als Festmahl serviert werden, kann aber entkommen, da er den Koch Ho-Gu mit einer neuen Frisur besticht. Seiner statt vertilgen die Kannibalen den heiligen Bären Abendwinds beim Festmahl. Der Geschmack des Bärenfleisches sagt Biberhahn so sehr zu, dass er verkündet, sich „fortan ganz auf das Bärenfleisch [zu] verlegen“¹¹⁸. Bevor Abendwind und Biberhahn in die Heirat Arthurs und Atalas einwilligen, gestehen und verzeihen sie sich großmütig den wechselseitigen Fraß ihrer Frauen, es heißt:

ABENDWIND [...] Sie werden mich verstehen, wenn ich Ihnen sage, vielleicht wären auch Sie kein Wittiber, wenn ich stets nur auf Bärenfleisch –
BIBERHAHN (*leise*). O, meine Ahnung! (*Zu ABENDWIND.*) Wir haben Beyde gegenseitig –
ABENDWIND (*leise zu ihm*). Es war eine schauerhafte Reciprocität.
BIBERHAHN (*sich entschuldigend*). Karaibisches Naturell –
ABENDWIND. Ein gacher Gusto, appetitus spurius –
BIBERHAHN. Verzeih'n wir uns als edle Männer –
ABENDWIND. Und die Erinnerung an die Affaire sey ausgelöscht.¹¹⁹

Im Unterschied zu der in Abschnitt 3.2.1.4 untersuchten Szene gestehen hier die beiden Häuptlinge ihre Heuchelei nicht auf inhaltlicher Ebene ein, sondern allein die Sprache offenbart deren Scheinheiligkeit. Die Entschuldigungsgründe für das wechselseitige Verschlingen der beiden Ehefrauen wirken reichlich fadenscheinig (ein „gacher Gusto“), werden aber von den beiden „edle[n] Männern“ größtenteils in (parodiertem) Bühnendeutsch vorgebracht („schauderhafte Reciprocität“, „appetitus spurius“). Durch den Gegensatz von authentisch wirkendem Dialekt und dem in diesem Zusammenhang gekünstelt klingenden Bühnendeutsch¹²⁰, jedoch ebenso durch die Inkongruenz zwischen fadenscheinigem Inhalt und dem Pathos der Bühnensprache wird die Heuchlerei der beiden Figuren evident.

Ebenso wirken auf inhaltlicher Ebene einige Elemente der Schlusszene doppelbödig und sind dazu angetan, das vordergründig harmonische Finale subversiv auszuhöhlen. Biberhahns Zugeständnis, künftig nur mehr Bärenfleisch zu essen, ist nicht einer humanen Regung des Häuptlings geschuldet, sondern ist lediglich dem delikaten Geschmack des Bärenfleisches zu verdanken.¹²¹ Ferner ist Biberhahn der einzige Kannibale, der expliziert, künftig auf Menschenfleisch verzichten zu wollen, von Abendwind ist nichts dergleichen zu hören, in keiner Szene wird klar, was die Kannibalentochter Atala bisher gegessen hat bzw. wovon sie sich künftig ernähren wird. Da

¹¹⁸ HA, S. 78.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Zur Funktion der Übergänge von Dialekt und Bühnendeutsch und bei Nestroy vgl. wie schon unter Abschnitt 3.2.1.4 erwähnt J. Sonnleitner: „da heißt's jeder Red' a Fey'rtagsgwandl anzieh'n“, S. 21-22.

¹²¹ Vgl. H. Mojem: Unedle Zivilisierte, S. 285.

das wechselseitige Verschlingen der beiden Ehefrauen in keinerlei Hinsicht geahndet wird, ja im Gegenteil sogar mit Leichtigkeit verziehen wird, lässt nichts auf ein Hindernis schließen, welches die Wilden künftig davon abhalten könnte, abermals einem „gachen Gusto“ zu erliegen.¹²²

Was Wendelin Schmidt-Dengler generell für das Werk Nestroys festhält, wird auch in der Schlusszene des *Häuptling Abendwind* deutlich: Nestroy „versagt sich [...] den Utopien“ und befreit von den „Visionen des geglückten Lebens. [...] Nestroys gesellschaftskritische Botschaft hören wir bis in unsere Tage, allerdings fehlt uns der Glaube an eine Heilslehre, vor allem eine Heilslehre, die Nestroys Texten abgepreßt werden könnte“¹²³.

4 Elfriede Jelineks *Präsident Abendwind*

4.1 Entstehung, historische Verortung und inhaltlicher Abriss

Elfriede Jelineks *Präsident Abendwind*. Ein Dramolett sehr frei nach J. Nestroy entstand 1987 im Rahmen des Projekts *Anthropophagen im Abendwind*, zu dem das Literaturhaus Berlin vier AutorInnen eingeladen hatte, Nestroys *Häuptling Abendwind* zu bearbeiten.¹²⁴ Das Dramolett wurde am 11. Juli 1987 im Berliner Literaturhaus uraufgeführt, eine weitere Inszenierung folgte 1988 in Bonn. In Österreich wurde *Präsident Abendwind* erst im November 1992 am Tiroler Landestheater in Innsbruck aufgeführt.¹²⁵ Ebenso im November 1992 wurde eine Hörspielfassung des Stücks auf Bayern 2 gesendet, vom ORF (Ö1) wurde das vom BR produzierte Hörspiel 1993 und 2001 übertragen.¹²⁶ Eine englische Fassung des Theaterstücks erschien 1996 unter dem Titel *President Evening Breeze* in *New Anthology of Contemporary Austrian Folk Plays*.¹²⁷

Unter dem Einfluss der Wahl Kurt Waldheims zum österreichischen Bundespräsidenten 1986 machte Jelinek ihre Paraphrase auf Nestroys Stück zu einer Farce über die zeitgenössische Gegenwart¹²⁸ und vor allem über Waldheims Verschweigen seiner nationalsozialistischen Vergangenheit. Jelineks *Abendwind* ist wie sein Nestroysches Pendant ein vergesslicher Kannibale.

¹²² Vgl. ebd.

¹²³ W. Schmidt-Dengler: Nestroy, S 131-132.

¹²⁴ Vgl. E. Deutsch-Schreiner: Burgtheater, S. 142.

¹²⁵ Vgl. P. Janke: Die Nestbeschmutzerin, S. 52. G. Stieg weist auf die Vermutung hin, dass das Stück in Österreich erst nach der Amtszeit Waldheims aufgeführt werden konnte. Vgl. G. Stieg: Fünf Abendwinde, S. 154. Auch Elfriede Jelinek äußerte 1991 den Verdacht, dass *Präsident Abendwind* wohl von kleineren Bühnen nicht gespielt werden könne, da diese Angst hätten, keine Subventionen mehr zu bekommen. Vgl. P. Janke: Die Nestbeschmutzerin, S. 53.

¹²⁶ Vgl. P. Janke: Die Nestbeschmutzerin, S. 52 und 164 sowie Oe1: Hörspiel-Suche: PRÄSIDENT ABENDWIND. <https://oe1.orf.at/hoerspiel/suche/12472> (30.04.2019).

¹²⁷ Vgl. Margarete Lamb-Faffelberger: Internationale Rezeption. Angloamerikanischer Raum. In: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2013, S.375-378, hier S. 377. Jelineks Stück findet sich in Elfriede Jelinek: *President Evening Breeze*. In: Richard H. Lawson (Hg.): *New Anthology of Contemporary Austrian Folk Plays*. Riverside: Ariadne Press 1996, S. 293-318.

¹²⁸ Vgl. G. Stieg: Fünf Abendwinde, S. 154.

Gegenüber dem Nestroyschen Vorbild akzentuiert Jelineks Dramolett die Vergesslichkeit Abendwinds jedoch deutlicher, da die Jelineksche Figur darauf referiert, dass Kurt Waldheim seine Biographie geschönt und seine nationalsozialistische Vergangenheit verschwiegen hat.¹²⁹ Darüber hinaus ist Jelineks Abendwind ein Exporteur von Menschenfleisch-Konserven und Vorsitzender des Rates der Vereinigten Pfitschiinseln¹³⁰. Auf Bitten seiner Tochter Ottilie hin bewirbt er sich für das Amt des Präsidenten. Bis zur Wahl sollen die Einheimischen, das Volk der Großjuhuer, geschont werden, die Fleischproduktion soll auf Ausländer umgestellt werden. Nach anfänglichen Misserfolgen gelingt es Abendwind mit Hilfe seines Schwiegersohns Herrmann, die Wahl zu gewinnen. Als Abendwind den bayrisch sprechenden Präsidenten der Nachbarinsel Franz Josef Apertutto¹³¹ beim Opernball empfängt, stürzt Abendwind sich auf Ottilie und Herrmann, um sie zu fressen, da alle anderen Insulaner bereits zu Konserven verarbeitet wurden. Schließlich wird Abendwind selbst von einem weißen Bären, der sich als Vertreter einer überseeischen Fernsehgesellschaft entpuppt, verzehrt.

4.2 Themen der Gesellschaftskritik und ihre Veranschaulichung mittels sprachlicher Verfahren

Bereits in ihrem 1970 erstmals veröffentlichten¹³² Essay *Die endlose Unschuldigkeit* setzt sich Elfriede Jelinek mit Roland Barthes' *Mythen des Alltags* auseinander. Darin spricht sie von den „dinge[n]“, „die sich in den begriffen einnisten“ und macht deutlich, dass „das bild“ „beim übergang vom sinn zur form [...] wissen“¹³³ verliert. In diesem Zusammenhang betont Elfriede Jelinek in einem Interview, dass sie „immer die Wahrheit hinter einem Schein hervorholen“¹³⁴ möchte, was sich als roter Faden durch ihre Texte ziehe. Die sprachlichen Verfahren, die Elfriede Jelinek in ihrem Stück *Präsident Abendwind* einsetzt, um die Wahrheit hinter dem Schein

¹²⁹ Im Vorfeld der Bundespräsidentenwahl wurde bekannt, dass Waldheim sowohl Angehöriger der SA-Reiterstandarte wie auch des Nationalsozialistischen Studentenbundes NSDStB gewesen war. Mit Vorwürfen hierzu konfrontiert, behauptete Waldheim daraufhin, er sei nicht wissentlich bei der SA mitgeritten. Vgl. Cornelius Lehniguth: *Waldheim und die Folgen: Der parteipolitische Umgang mit dem Nationalsozialismus in Österreich*. Frankfurt a. M.: Campus 2013, S. 93 und S. 99. Vgl. ebenso Hubertus Czernin: Einleitung. In: Barbara Tóth u. Hubertus Czernin (Hg.): 1986. *Das Jahr, das Österreich veränderte*. Wien: Czernin 2006, S. 15-24, hier S. 17.

¹³⁰ Kurt Waldheim war vor seiner Wahl zum österreichischen Bundespräsidenten jahrelang Generalsekretär der Vereinten Nationen.

¹³¹ Hinter der Figur des Franz Josef Apertutto schimmert der langjährige bayrische Ministerpräsident Franz Josef Strauß durch, der häufig beim Wiener Opernball zu Gast war.

¹³² Vgl. Christian Schenkermayr: *Ende des Mythos? – Beginn der Burleske. Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mythendekonstruktion und burlesker Komik in einigen Dramen Elfriede Jelineks*. In: Malgorzata Leyko, Artur Pelka u.a. (Hg.): *Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*. [Fernwald]: Litblockin 2009, S. 344–363, hier S. 345.

¹³³ Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit*. In: Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit*. Prosa, Hörspiel, Essay. [Schwifting]: Schwiftinger Galerie-Verlag 1980, S. 49-82, hier S. 49.

¹³⁴ Riki Winter: *GESPRÄCH MIT ELFRIEDE JELINEK*. In: Kurt Bartsch und Günther A. Höfler (Hg.) *ELFRIEDE JELINEK*. Graz: Droschl 1991. (= DOSSIER Bd. 2), S.9-19, hier S. 11.

aufzudecken und um Gesellschaftskritik auf sprachlicher Ebene manifest zu machen, sollen in der Folge analysiert werden.

4.2.1 Verdrängung und Verharmlosung der Mitschuld Österreichs an nationalsozialistischen Verbrechen

Nach *Burgtheater* (1982, UA 1985) ist *Präsident Abendwind* die zweite Österreich-Satire Jelineks in einem Kunstdialekt, die mit Mitteln des sprachkritischen Schreibens Kritik an der mangelnden Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs übt.¹³⁵ Abendwinds Vergesslichkeit spielt zwar darauf an, dass Kurt Waldheim seine Tätigkeit für die SA in seiner Biographie verschwiegen hat, das Stück referiert aber in erster Linie auf das Verdrängen der Mitschuld Österreichs an den Verbrechen des Nationalsozialismus. Ebenso wie in *Burgtheater* geht es nicht vordergründig um die Denunziation realer Personen, sondern um das, was diese Figuren repräsentieren.¹³⁶ Wie so oft bei Jelinek werden auch in diesen beiden Stücken die Figuren auf Bedeutungsträger reduziert: „[N]icht die Personen als solche sind mir wichtig gewesen, sondern das, wofür sie standen, was sie repräsentierten, wofür sie sich zum Werkzeug machten“¹³⁷, betont Elfriede Jelinek in ihrem berühmten Essay *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*. Wie in *Burgtheater* dekuvirten die Jelinekschen Bedeutungsträger in *Präsident Abendwind* den Mythos der Unschuld Österreichs an den nationalsozialistischen Verbrechen im Dritten Reich.¹³⁸

Hierzu wird etwa der Liedtext des Johann Strauß-Walzers *Wiener Blut* verfremdet. Lizzy, die verstorbene Frau Abendwinds, entsteigt in einer pastellfarbenen Opernball-Toilette einer überdimensionalen Konservendose mit der Aufschrift „Wiener Allerlei“¹³⁹ und singt eine verballhornte Version des Strauß-Walzers, welche die Mehrdeutigkeit des Blutes dazu benutzt, eine Verbindung zu den Opfern des Nationalsozialismus herzustellen.¹⁴⁰ Während es im Original heißt „Wiener Blut! / Wiener Blut! Was die Stadt Schönes hat, / In dir ruht!“¹⁴¹ beginnt Lizzys

¹³⁵ Vgl. E. Deutsch-Schreiner: *Burgtheater*, S. 142.

¹³⁶ Vgl. Christian Schenkermayr: *Ende des Mythos*, S. 354 und Norbert Christian Wolf: „In seiner Kitschigkeit und Verlogenheit nicht mehr zu überbieten“. Zum Österreich-Kitsch in Elfriede Jelineks Posse *Burgtheater*. In: Kathrin Ackermann u. Christopher F. Laferl (Hg.): *Kitsch und Nation. Zur kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs*. Bielefeld: transcript Verlag 2016. (= Edition Kulturwissenschaft Bd. 60), S. 65-97, hier S. 86.

¹³⁷ E. Jelinek: *ich schlage sozusagen mit der Axt drein*, S. 16.

¹³⁸ Vgl. Christian Schenkermayr: *Ende des Mythos*, S. 354.

¹³⁹ Elfriede Jelinek: *Präsident Abendwind*. Ein Dramolett sehr frei nach J. Nestroy. In: *TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. Heft 117 (1993), S. 3–20, hier S. 6. In der Folge wird nach dieser Ausgabe mit der Sigle PA zitiert.

¹⁴⁰ Vgl. E. Deutsch-Schreiner: *Burgtheater*, S. 143.

¹⁴¹ Opera Guide. Viktor Léon und Leo Stein: *Libretto zur Operette Wiener Blut*. <http://www.rodioni.ch/OPERN-HAUS/wienerblut/wienerlibretto.htm> (30.04.2019).

Kontrafaktur mit den Worten: „Wiener Blut, Wiener Blut / Was die Stadt alles hat, in ihm ruht...“¹⁴² Indem das Personalpronomen „dir“ durch „ihm“ ersetzt wird, wird der Sinn des Liedes insofern entstellt, als dass in einer grotesken Verfremdung des ursprünglichen Operettenfrohsinns klar wird, dass nun alle Bewohner der Stadt in Abendwind „ruhen“, da dieser jene gefressen hat. Das Verschlingen von Menschen erhält durch den weiteren Liedtext eine zusätzliche Konnotation, indem die Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit und der Opfer der Shoah noch deutlicher heraufbeschworen werden:

Schaust vom Berg du ins Tal, / siehst Beinderln du schier überall.: / Die Knochen, die wern über'd Schulter gehaut, / wer vorher das war, ist jetzt schon verdaut! / [...] Das Gselchte, das Gröste in unsare Leiber / Wen mer net fressn tun, den vertreib mer! / [...] Tuast am Bacherl du hatschen, / scho kriegst eine Watschen, / 's kommt a Handerl ausm Boden / und zaht dich am Loden von / dein Manterl, dem neuchen. / Tust g'schwind sie verschuechen! / Mir homs jo, mir homs jo, / mir sans net, mir worns net... / [...] die Leut, die mir / einkocht hom und abgefüllt in Dosn, / jaja, tuans nur folgn Ihnarer Nosn, / do seinds ja, die Leit, / um die sich nie net wer gschert hot, / weil sich kaaner von denen / jemols beschwert hot.....! / Jedenfalls net bei uns, / desholb hom mir kan Dunst / von nix! / Drum fix....! / Wiener Blut, / Wiener Blut.¹⁴³

Hierin klingen bereits Motive an, welche Elfriede Jelinek später noch eingehender in ihrem Roman *Die Kinder der Toten* (1995) verarbeiten wird. Im Zusammenhang mit ihrem Begriff von Heimat und Heimatboden hält Jelinek 1992 in einem Interview fest: „Da berufen sich Menschen auf einen Heimatbegriff, der ihnen eigentlich nicht mehr gegönnt sein soll. Denn was sie ihren Heimatboden nennen, ist in Wirklichkeit auf Blut und Knochen gebaut. Darunter liegt das Unheimliche, die Vernichtung.“¹⁴⁴ Dieses Unheimliche wird in den oben zitierten Passage umso stärker evident, als es durch Diminutive („Beinderln“, „Handerl ausm Boden“) verniedlicht wird. Durch die so hergestellte groteske Inkongruenz wird einerseits das dargestellte Grauen noch stärker evident, andererseits werden dadurch die Verdrängungs- und Verharmlosungsstrategien der Nachkriegsära auf sprachlicher Ebene imitiert und auf diese Weise transparent gemacht. Hinzu kommt, dass durch hohle Floskeln und Redensarten („mir sans net, mir worns net“, „desholb hom mir kan Dunst / von nix!“) die Beschönigungsversuche durch den Opfermythos bloßgestellt werden. Zudem wird – ähnlich wie bei Nestroy – durch die Verwendung eines (hier künstlichen) Dialekts das Verstörende im Vertrauten dekuviert. Auch hier wird der von Nestroy beschriebene „Harm“ hinter der durch den Dialekt heraufbeschworenen „fadenscheinigen Gemütlichkeit“¹⁴⁵ entblößt und ins Schlaglicht gerückt.

Eine weitere Parallele zu Nestroy besteht darin, dass Jelinek nicht nur häufig mit Wortspielen, sondern auch mit Mitteln des Niedrig-Komischen arbeitet, welche einen

¹⁴² PA, S. 7

¹⁴³ Ebd., S. 7-8.

¹⁴⁴ Marilen Andrist: Heimat! Mir graut's vor dir. Die Jelinek schreckt vor nichts zurück. In: *manager magazin* 9 (1992), S. 292-293, hier S. 292.

¹⁴⁵ H. Spiel: Die Dämonie der Gemütlichkeit, S. 15. Vgl hierzu ebenso J. Sonnleitner: „da heißt's jeder Red' a Fey'rtagsgwandl anzieh'n“, S. 11.

schreckenerregenden Kontext nicht abschwächen, sondern noch grausamer erscheinen lassen.¹⁴⁶ Hierzu zählt etwa die lächerliche Darstellung der Gedächtnisschwäche Abendwinds, welche durch die penetrante Wiederholung dieser Vergesslichkeit besonders akzentuiert wird (z. B. „doch habe ich vergessen, was ich ursprünglich sagen wollte“¹⁴⁷; „Das hab ich schier vergessen“¹⁴⁸; „Hab mein ganzes Volk gefressen / und dann hab ich es vergessen“¹⁴⁹; „Doch leichter noch als jedes Fressen / fällt euerm Präsidenten das Vergessen“¹⁵⁰; „Der Kardinalfehler von mein Pappa. Der vergißt immer alles“¹⁵¹; „Mein Gott, was für eine indianische Gewohnheit! Wie leicht vergißt man einmal etwas wirklich Wichtiges!“¹⁵² und nicht zuletzt: „Glücklich ist, wer vergißt“¹⁵³). Durch dieses Verfahren wird die Grausamkeit des Verdrängens der nationalsozialistischen Verbrechen in ihrer alltäglichen Banalität gezeigt.

Darüber hinaus werden im Stück klangliche Verfahren eingesetzt, etwa wenn die lautliche Ähnlichkeit von „deportieren“ und „exportieren“ genutzt wird, um die Gräueltaten der verdrängten Vergangenheit besonders einprägsam ins Bild zu setzen. So sagt Ottilie: „Pappa¹⁵⁴, vielleicht zürnt dir dein Volk, daß du so viele gute fleißige Menschen in Dosen exportiert hast.“¹⁵⁵ Eine besondere Eindringlichkeit erfährt die Aussage Ottilies zudem durch die Inkongruenz zwischen der Grausamkeit des Inhalts und der pathetischen Formulierung („vielleicht zürnt dir dein Volk“), welche mit einer an Politikersprache erinnernden Wendung („gute fleißige Menschen“) in einen Kontext gespannt wird.

4.2.2 „Versteckerln“ des Abgründigen hinter Kultur und Natur

Das Prinzip des Versteckens der nationalsozialistischen Vergangenheit hinter scheinbar harmlosen Österreich-Klischees beschreibt Elfriede Jelinek 1986 in ihrer Rede zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises so:

Ich komme aus einem Land, von dem Sie sich sicher ein Bild gemacht haben, denn es ist bildschön, wie es so daliegt inmitten seiner eigenen Landschaft, die ihm ganz gehört. [...] In den Waldheimen und auf den Haidern dieses schönen Landes brennen die kleinen Lichter und geben einen schönen Schein ab, und der schönste Schein sind wir. Wir sind nichts, wir sind nur was wir scheinen: Land der Musik und der weißen Pferde. [...] Sie sind weiß wie unsere Westen. [...] Aber wir sind es nicht gewesen, und daher hat man uns [...] ordnungsgemäß befreit! Wir sind überhaupt die Unschuldigen. [...] Wir müssen uns nur im richtigen Moment klein machen,

¹⁴⁶ Vgl. Bernard Banoun: Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks. In: Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner u. Klaus Zeyringer (Hg.): Komik in der österreichischen Literatur. Berlin: Erich Schmidt 1996. (= PHILOLOGISCHE STUDIEN UND QUELLEN H. 142), S. 285-299, hier S. 291.

¹⁴⁷ PA, S. 8.

¹⁴⁸ PA, S. 9.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ PA, S. 11.

¹⁵² PA, S. 19

¹⁵³ PA, S. 20.

¹⁵⁴ Liest man das Stück, so fällt die unorthodoxe Schreibweise „Pappa“ auf, welche an das italienische Verb „pappare“ (verschlingen) und das Nestroysche Volk der „Papatutu“ erinnert. Vgl. hierzu die Ausführungen in Abschnitt 3.2.1.3 dieser Arbeit.

¹⁵⁵ PA, S. 9.

damit man uns nicht sieht, [...] und auch unsere Vergangenheit nicht, wenn wir Bundespräsident, also das Höchste was es gibt, werden wollen.¹⁵⁶

Diese Harmlosigkeit nicht nur der österreichischen Kulturgüter, sondern auch jenes Prinzips des Kaschierens der nationalsozialistischen Gräueltaten hinter dem schönen Schein österreichischer Kulturgüter wird in *Präsident Abendwind* durch ein Diminutiv sprachlich akzentuiert, wenn Ottilie fordert: „mir brauchen langsam etwas mehr Kultur hier bei uns, damit mir uns notfalls hinter ihr versteckerln können.“¹⁵⁷

Als wesentliches Kulturgut dient diesem Zweck zunächst die Musik. Der Strauß-Walzer „Wiener Blut“ ruft das vorerst positiv konnotierte Bild des österreichischen Neujahrskonzerts auf, welches alljährlich in alle Welt ausgestrahlt wird und somit einen nennenswerten ‚Exportartikel‘ Österreichs darstellt. Indem der Walzer – wie im vorherigen Abschnitt gezeigt – grotesk verfremdet wird, destruiert das Stück den Mythos der Musik- und Kulturnation Österreich und deckt dessen Funktion als die eines euphemistischen Deckmantels für die nationalsozialistischen Verbrechen Österreichs auf. Das wird etwa durch folgende Liedzeilen deutlich: „Wen mer net fressn tun, den vertreib mer! / [...] und die Musi spüt dazua“¹⁵⁸.

Für das von Nestroy übernommene Dilemma „Wenn einem kein Mensch mehr versteht, des is national“¹⁵⁹ hat Jelineks *Abendwind* eine Lösung gefunden: „Wenn man eine Kultur hat, die was ein jeder versteht, das is dann international“¹⁶⁰ und „Mir sprechen halt in der internationalen Sprach der Musik zu eahnen. Mir jodeln und dalken, mir toben als Falken. Auf die Schi, gellns ja.“¹⁶¹ Neben der Sprache der Musik wird hier auch der österreichische Spitzensport als Mittel der internationalen Verständigung beansprucht, um diese Funktion sogleich wieder zu destruieren, indem Sport und Musik durch derbe Formulierungen lächerlich gemacht werden.

Neben dem Mythos der Musiknation rückt *Präsident Abendwind* ein weiteres Österreich-Klischee ins Zentrum, welches dazu dient, die Mitschuld Österreichs an den Verbrechen des Dritten Reichs zu verharmlosen: die Schönheit der österreichischen Natur. Diese thematisiert Jelinek in ihrem Essay *Die verfolgte Unschuld*:

Wer würde ein so liebes kleines Land denn strafen wollen? Man müßte sofort innehalten, wenn man es, so klein und arm, da liegen sieht. Es kann ja nicht weglauen, weil es wo anders ja nicht so schön wäre, und außerdem hat es einen ordentlichen Rausch. [...] Leute, die so freundlich sind wie wir, [kann] gar nichts treffen [...], einfach weil wir es nicht verdient haben (etliche unserer neuen Politiker argumentieren ja allen Ernstes

¹⁵⁶ Elfriede Jelinek: In den Waldheimen und auf den Haidern. Heinrich-Böll-Preis-Rede. <https://www.elfriedejelinek.com/fboell-p.htm> (30.04.2019), datiert mit 2.12.1986. (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik: zu Politik und Gesellschaft).

¹⁵⁷ PA, S. 11.

¹⁵⁸ PA, S. 7.

¹⁵⁹ PA, S. 18. Vgl hierzu ebenso Karl Wagner: Österreich – eine S(t)imulation. Zu Elfriede Jelineks Österreich-Kritik. In: Bartsch, Kurt und Günther A. Höfler (Hg.): ELFRIEDE JELINEK. Graz: Droschl 1991. (= Dossier Bd. 2), S 79 – 93, hier S. 89.

¹⁶⁰ PA, S. 18.

¹⁶¹ PA, S. 17.

mit der Schönheit des Landes, die Strafe nicht verdient hat, sondern immer nur Lob, und wärs für sein Aussehen).¹⁶²

In Präsident Abendwind wird die von den Verdrängungsmechanismen beanspruchte Unschuld der österreichischen Natur wieder mit einem Diminutiv betont, wenn es im Anfangscouplet von Abendwind und Otilie heißt: „Und die Bergerl, die Täler san aa zum Verkaufen, / die Seen, die Schlessen wern mitm Alter immer besser.“¹⁶³ Hier klingt eine Parodie der Bundeshymne durch, welche zusätzlich durch den gemeinsamen Kontext mit einer komisch verfremdeten Formulierung wie aus einem Prospekt der Fremdenverkehrswerbung persifliert wird.

Als weiteres klischeehaftes Bild, welches im Stück die Schlupflöcher der Verdrängungspraktiken repräsentiert, wird schließlich die kulinarische Kultur Österreichs in Form von ‚typisch‘ österreichischen Spezialitäten benutzt, um deren kaschierende Funktion als Deckmantel für Menschenverachtendes auszustellen. Beim Treffen mit Apertutto beim Wiener Opernball wartet Abendwind diesem ein Festmahl auf, welches an den berühmten Tafelspitz – freilich in grotesker Verfremdung – erinnert. Es heißt:

ABENDWIND: Später später... Erscht probiern Sie unsern jungen Insulaner in Apfelsoß.

APERTUTTO: Ich muß schon sagen, ein famosos Rezept!

ABENDWIND: Delikat, auch mit ein bissel ein Kren... Nur vergessens net, daß ihn nachher sofort vergessen müßn! Sunst druckt er Ihnen ein paar Täg lang im Magen!¹⁶⁴

Indem die scheinbare Harmlosigkeit dieser klischeehaften österreichischen Spezialität grotesk verfremdet und ins Bestialische verkehrt wird, wird die Heuchelei, welche im Zuge der Verdrängungspraktiken der nationalsozialistischen Vergangenheit an den Tag gelegt wurde, evident gemacht.

4.2.3 Fremdenfeindlichkeit

Konträr zu Nestroy wird Brutalität und Menschenverachtung in Jelineks Dramolett auch auf szenischer Ebene veranschaulicht, wenn Abendwind und Otilie gleich zu Beginn mit blutverschmierten Gesichtern an menschlichen Schenkelknochen kauen. Parallel dazu heißt es in ihrem Auftrittscouplet:

Die Tschuschn, die Neger sind eine Verlockung, / die fressn mir gleich direkt aus der Verpackung. / Mit Senf tun mir unsere Teller verschmiern, / die Serben, die fressen mir gleich im Papier. / Dann hams den Scherm auf, is des net a Landerl? / Zum Anbeißen! Gebns gschwind uns Ihrner Handlerl.

Durch die sprachliche Inszenierung des Grauens in einem Kunstdialekt wird wie schon zuvor das Abgründige im Vertrauten offengelegt, die Wirkung des Dargestellten gerät umso

¹⁶² Elfriede Jelinek: Die verfolgte Unschuld. Zur Operette "die Fledermaus". <https://www.elfriedejelinek.com/ffleder.htm> (30.04.2019), datiert mit 2000. (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Archiv 2000, zur Kunst).

¹⁶³ PA, S. 3.

¹⁶⁴ PA, S. 16-17.

eindringlicher. Ähnlich wie bei Nestroy wird auch hier die Menschenverachtung hinter der durch den Dialekt heraufbeschworenen Gemütlichkeit besonders einprägsam entblößt. Darüber hinaus provoziert die Inkongruenz zwischen der Brutalität des Inhalts und der vordergründigen Fröhlichkeit des Couplets Lachen, welches allerdings im Hals steckenbleibt.

Eine weitere Parallele zu Nestroy stellt die weitgehende Übernahme der Formulierung dar, welche Menschen zu ausländischen ‚Speisezutaten‘ verdinglicht. Weist der Nestroysche Abendwind seinen Koch an, er solle das jagen „was [er] halt aus ’n Ausland find[...]“¹⁶⁵, heißt es im Jelinekschen Dramolett:

ABENDWIND: Was mer im Ausland finden, das wird verarbeitet. Mir sind ab sufurt gegens Ausland, Töchterl, hab ich recht?

OTTILIE: Genau. Du sorgst für unsaren Wohlstand, Pappa! Wirstes schon recht machn!

ABENDWIND: Und wann ich irrtümlich doch einen Inländer derwisch?

OTTILIE: Geh, sei net so hopperdatschig! Sagst halt, der Inländer, den wir fressen tun, wär eigentlich ein verkappter Ausländer gwest und guat is und tan ist.¹⁶⁶

Die durch die Formulierung hergestellte Verdinglichung und damit einhergehende Degradierung von Menschen wird übernommen und weiter radikalisiert. Indem einerseits das Verspeisen von Menschen mit dem Begriff „Wohlstand“ aus dem Wortfeld der Ökonomie in einem Zusammenhang gebracht wird, wird die dahinter liegende Menschverachtung durch Betrachtung von Menschen als Ware weiter ins Groteske überzeichnet und so besonders einprägsam dargestellt. Zudem wird – einmal mehr - durch die Inkongruenz zwischen dem grausamen Inhalt und dem Gemütlichkeit evozierenden Dialekt (z.B. „hopperdatschig“) einerseits Komik evoziert, andererseits eine besonders eindringliche Wirkung der dargestellten gesellschaftskritischen Inhalte erzielt.

Eine ähnliche intensive Wirkung erzielt es, wenn Abendwind als Lösung des Versorgungsproblems vorschlägt: „Dann nemma halt welche aus dem Ausland dazua! Mir nennen sie Elemente und verputzen sie dann mit Butz und Stingel!“¹⁶⁷ Wieder wird durch den Dialekt das Abgründige im Vertrauten besonders sinnfällig gemacht. Zudem wird die Perfidität des Dargestellten besonders wirkungsvoll inszeniert, indem Formulierungen, welche Menschen zu Gegenständen herabgestufen, mit verniedlichenden und Gemütlichkeit evozierenden Ausdrücken („mit Butz und Stingel verputzen“) in einen Zusammenhang gebracht werden.

4.2.4 Menschenverachtung und Ausbeutung

Die heuchlerischen Phrasen Abendwinds werden durch Abendwind selbst auf inhaltlicher Ebene entlarvt, wenn er zugesteht: „Zerscht nenn ich sie [die Untertanen] im Fernschaun meine

¹⁶⁵ HA, S. 46-47.

¹⁶⁶ PA, S. 6.

¹⁶⁷ PA, S. 5.

lieben Mitbürger, und dann eß ich sie oder heb sie mir auf für später.“¹⁶⁸ Auf sprachlicher Ebene werden zudem Abendwinds ausbeuterische Praktiken evident, wenn Abendwind in der Folge dazu übergeht, seine Untertanen mit „Meine Mitesserinnen und Mitesser“ anzusprechen und diese auffordert: Tun’s Ihnan ordentlich ausdrücken! Sonst setzts was!“ worauf Apertutto bewundernd erwidert „Sauber! Wo anders ist es teurer.“¹⁶⁹ Sowohl die die Ambiguität des Verbs „ausdrücken“ als auch die durch den Zusammenhang hergestellte Doppeldeutigkeit von „Mitesser“ provozieren in diesem Zusammenhang Komik. Das so provozierte Lachen bleibt zwar im Hals stecken, durch das angewandte sprachliche Verfahren wird die Kritik an den dargestellten Verhältnissen jedoch umso eingängiger.

Ausbeuterische und menschenverachtende Verhältnisse werden überdies insofern deutlich, als Begriffe aus dem Wortfeld der Ökonomie und des Kannibalismus in einen Zusammenhang mit beschönigenden Phrasen gebracht werden, etwa wenn Hermann über die Wahlkampfstrategie für den Kannibalen Abendwind sinniert: „Und dazu ein freindliches Volk, dessen letzte Überreste im Gastgewerbe Beschäftigung finden kunnten.“¹⁷⁰ Wie bereits in den obigen Abschnitten gezeigt wurde, werden auch hier Menschen durch Sprache verdinglicht und in ihrer Bedeutung herabgestuft. Ebenso ist die Rede Apertuttos durch derartige Degradierungen in sprachlicher Form geprägt, wenn dieser beispielsweise von ein „paar paar Sticker[n] Bevölkerung“ spricht, welche ihm „abhanden“¹⁷¹ gekommen seien, eine Formulierung, welche an Abschreibeposten in der Buchhaltung denken lässt. Noch unmenschlicher mutet Apertuttos Unmut darüber an, dass keine Großjuhuer zu seinem Empfang erschienen sind, wenn er sich folgendermaßen empört: „Wenigstens an Schippel Leut hätten auslassen solln. Schaut nett aus bei die Staatsbesuch, wanns da stengan und schrein als wie am Spieß.“¹⁷² Die menschenverachtende Haltung Apertuttos wird hier durch das Zusammenspiel einiger Verfahren deutlich gemacht. Neben der bereits mehrfach erwähnten Verdinglichung von Menschen („an Schippel Leut“), wird das Erscheinen von Menschen nicht in aktiver Form geschildert, sondern diese werden „auslassen“. Zudem wird die Doppeldeutigkeit des Verbs „auslassen“ genutzt, um neben der dadurch evozierten Komik die zugrunde liegende Grausamkeit besonders eindringlich evident werden zu lassen. Im gemeinsamen Kontext mit der Wendung „am Spieß schreien“ und mit dem von Abendwind ausgerichteten Festbankett, lässt der Begriff „Spieß“ darüber hinaus an das Wortfeld der Kulinarik denken, sodass das Verb „auslassen“ im konkreten Zusammenhang an das Auslassen von Speck erinnert. Neben der Entlarvung der Doppeldeutigkeit

¹⁶⁸ PA, S. 5.

¹⁶⁹ PA, S. 17.

¹⁷⁰ PA, S. 13.

¹⁷¹ PA, S. 16.

¹⁷² PA, S 17.

von Sprache wird die inhumane und abscheuliche Haltung Apertuttos durch die ihm in den Mund gelegte Formulierung umso sinnfälliger.

4.2.5 Substanzlosigkeit menschlicher Beziehungen

Der ‚Liebesdialog‘ zwischen Otilie und Hermann vollzieht sich in einem sprachlichen Feld, dem jegliche Authentizität abgeht.¹⁷³ Das wird anhand der folgenden Passage klar, wobei aus dem folgenden Dialog die Diskussion um Abendwinds Kannibalismus herausgefiltert wurde:

HERMANN: Was seh ich, eine schöne Wilde? Ungeschaut tät ich nehmen sie als Braut. Warum kultivieren Sie jedoch Ihr Aussehen nicht besser, Fräulein?

OTTILIE: Geben Sie mir Bericht von dem Zweck Ihres Herkommens, sonst muß ich leider den Fleischbeschauer rufen. Haltaus! Momentler! Mir scheint gar, ich liebe itzo einen Ausländer! [...]

OTTILIE: [...] Was klopfet mein Herzer! itzo so stark?

HERMANN: Kenntens mir a bissel ein Tschokolad bringen? [...]

OTTILIE: [...] Was klopfet so laut dort in meiner Brust?

HERMANN: Is ma ganz powidl. [...]

HERMANN: Schönes Fräulein, darf ichs wagen?

OTTILIE: Sie wolln mich heuraten? Des is gscheit!

HERMANN: (*beiseite*) Des hab i braucht! (*laut*) Als seinen Schwiegersohn wird Ihr Herr Vater mich doch wohl nicht verzehren? [...] Holen Sie mir Ihren Herrn Papa aus die Wälder her! Ich mache mich anheischig, seinen Wahlkampf zu leiten! [...]

OTTILIE (*fällt ihm um den Hals*): Oh wenn Sie das schafften! !Ich gehörte Ihnen auf ewiglich!

HERMANN (*beiseite*): Und wanns mir nicht mehr gefällt, freß ich sie nach Landessitte auf und hol mir ein neues Exemplar.

OTTILIE: Liebster!

Der ‚Liebesdialog‘ besteht aus einer Aneinanderreihung von Versatzstücken unterschiedlichster Herkunft und nichtssagenden Gemeinplätzen, resultiert in einem komischen Aneinander-Vorbeireden und demaskiert die Inhaltsleere der zugrunde liegenden Beziehung. In einem ähnlichen sprachlichen Verfahren wie bei Nestroy wird hier Otilie degradiert und zu einem „Exemplar“ verdinglicht, welches ‚man‘ wie eine Ware bei Nichtgefallen ersetzen kann.

4.2.6 Abendwinds Ende: Mediengewalt und Vergessensseligkeit

Im Gegensatz zur Nestroyschen Figur versucht der Abendwind Jelineks, gar die eigene Tochter als Festmahl zu servieren, was jedoch misslingt. Ebenfalls konträr zum Ausgang der Nestroyschen Operette wird in Jelineks Dramolett nicht der Bär verspeist. Die Rollen werden vertauscht, nun ist es der als Allegorie der elektronischen Massenmedien fungierende Bär, welcher Abendwind Stück für Stück verschlingt.¹⁷⁴ Über den szenischen Effekt hinaus demonstriert das Stück

¹⁷³ Vgl. G. Stieg: Fünf Abendwinde, S. 162.

¹⁷⁴ Vgl. S. Perthold: Elfriede Jelineks dramatisches Werk, S. 186. Zur Rolle eines Freudschen „Über-Ichs“, welche Elfriede Jelinek den elektronischen Massenmedien zuschreibt, vgl. weiters das Interview Josef-Hermann Sauters mit Elfriede Jelinek: Josef-Hermann Sauter: Interviews mit Barbara Frischmuth, Elfriede Jelinek, Michael Scharang. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie 6 (1991), S. 99-128, hier S. 111-112.

die Gewalt der Medien, indem der von Abendwind penetrant gebrauchte Stehsatz „Gewählt ist gewählt!“¹⁷⁵ mit dem Auftauchen des Bären zu „Gewalt ist Gewalt!“¹⁷⁶ mutiert.

Statt zum Nestroyschen Schlusscouplet mit den Anfangszeilen „Glück, wie gut bist du, / Führst die Braut mir zu“¹⁷⁷ zu defilieren, tanzen die Jelinekschen Figuren um den satt auf dem Boden sitzenden Bären und singen eine verfremdete Version des berühmten Liedes *Glücklich ist, wer vergisst* aus der Strauß-Operette *Die Fledermaus*.

Hat Hans Weigel in den Fünfzigerjahren die Liedzeilen „Glücklich ist, wer vergißt, / Was doch nicht zu ändern ist!“¹⁷⁸ als „inoffizielle Hymne Österreichs“¹⁷⁹ bezeichnet, so wird die Strauß-Operette und deren Prinzip heute noch als traditionsreiches Kulturgut angesehen, was unter anderem durch einen Blick auf die Homepage der *Wiener Staatsoper* deutlich wird. Dort heißt es: „Seit Silvester 1900 steht die Fledermaus zu Jahresende auf dem Spielplan der Wiener Staatsoper: ein Stück Tradition [...]. ‚Glücklich ist, wer vergisst‘ - so lautet das (Wienerische) Resümee der Operette“¹⁸⁰. Auch Elfriede Jelinek hat sich mit dem Motto der Fledermaus in ihrem Essay *Die verfolgte Unschuld* auseinandergesetzt:

Doch der Schrecken der Fledermaus ist, sehr österreichisch, überhaupt keiner, er schimmert keine Sekunde durch das Gewebe des Frohsinns. [...] Was wahr ist, kommt nicht aus den Menschen heraus, es ist eh nicht zu ändern, und besser man weiß gleich gar nicht, was nicht zu ändern ist. Und auch die Geschichte läßt sich, vor allem nachträglich, nicht ändern, da ja nicht wir sie gemacht haben (und wenn wir es waren, dann können wir nicht wir selber gewesen sein), und der Nächste ist uns gleichzeitig der Fernste. [...] Die Handelnden der Fledermaus jedoch bestrafen alle einen, der gar nichts ahnt und daher unschuldig ist wie wir Österreicher es immer gewesen sind, eben weil wir es sind. [...]¹⁸¹

Die Jelineksche Kontrafaktur der berühmten Liedzeilen in *Präsident Abendwind* klingt nun so:

Glücklich ist, wer vergißt, / was doch nicht zu ändern ist. / Frißt die Braut / ungeschaut / frißt den Mann / gleich is tan! / Frißt alle Leut, / ob dumm, ob gescheut! / [...] Glücklich ist, wer vergißt / was **doch noch** [Hervorhebung von T. G.] zu ändern ist... (usw.).¹⁸²

Das Schusscouplet fasst die Kritik an der Verdrängung der nationalsozialistischen Gräueltaten und an der Vergessensseligkeit der Österreicher nochmals überzeichnet und einprägsam zusammen. In Abänderung des Originals heißt es jedoch in der letzten Liedzeile, dass der Gegenstand des Vergessens nicht unabänderlich ist. Einmal mehr bedient sich Elfriede Jelinek hier

¹⁷⁵ PA, S. 16-18.

¹⁷⁶ PA, S. 19.

¹⁷⁷ HA, S. 79.

¹⁷⁸ Opera Guide. Carl Haffner und Richard Genée: Libretto zur Operette Die Fledermaus. <http://www.opera-guide.ch/opera.php?id=346&uilang=de> (30.04.2019).

¹⁷⁹ K. Wagner: Österreich – eine S(t)imulation, S. 88.

¹⁸⁰ Homepage der Wiener Staatsoper: <https://www.wiener-staatsoper.at/spielplan-tickets/detail/event/964940751-die-fledermaus/> (30.04.2019).

¹⁸¹ Elfriede Jelinek: Die verfolgte Unschuld. Zur Operette "die Fledermaus". <https://www.elfriedejelinek.com/ffleder.htm> (30.04.2019), datiert mit 2000. (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Archiv 2000, zur Kunst).

¹⁸² PA, S. 20.

allein der Mittel der Sprache, um gegen die Trivialmythen anzukämpfen, welche - Jelinek zufolge - die Unbeweglichkeit der Welt suggerieren¹⁸³. Mit Hilfe von Sprache stellt sie die Realität so dar, dass sie als veränderbar erkannt werden kann.¹⁸⁴

5 Resümee

Von Anfang beeindruckte die besonders eindringliche Darstellung der Gesellschaftskritik in Johann Nestroys *Hauptling Abendwind* und Elfriede Jelineks *Präsident Abendwind* sowie der Aspekt, dass sich die Kritik an den beanstandeten Verhältnissen größtenteils auf sprachlicher Ebene manifestiert. Aus diesem Grund ist die vorliegende Arbeit der Frage nachgegangen, durch welche sprachlichen und sprachkomischen Mittel es diesen beiden Werken gelingt, diese Intensität hervorzurufen und inwiefern sich die dabei eingesetzten sprachlichen Verfahren Jelineks und Nestroys gleichen bzw. unterscheiden. Darüber hinaus wurde analysiert, welche Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede sich hinsichtlich der Themen von Gesellschaftskritik in den beiden Werken ausmachen lassen.

Zunächst wurden ganz allgemein Parallelen im Werk Nestroys und Jelineks untersucht. So konnte dargelegt werden, dass sich einige der für die Nestroyschen Possen charakteristischen Merkmale auch im dramatischen Werk Elfriede Jelineks erkennen lassen, wie etwa die niedere, destruktive Komik, die illusionsstörenden Momente, eine oftmals unplausible Handlung, der Verzicht auf erbauliche Moral oder Utopie sowie das Fehlen psychologisch motivierter Charaktere. Ein weiteres Element, das Nestroy und Jelinek verbindet, stellt die in beiden Werken intensiv präsente Sprachkritik dar, auch wenn das sprachliche Verfahren Jelineks weitaus radikaler anmutet. Während Jelinek ihr eigenes Verfahren als das einer Sprachfolter bezeichnet, beschreibt sie jenes Nestroys als ein Spiel mit Sprache. Nestroy wie Jelinek bedienen sich jedoch konsequent satirischer, sprachkomischer Schreibweisen und nutzen Wortspiele und rhetorische Stilmittel dazu, die Sprache auf sich selbst zeigen zu lassen, den Schein von Sprache zu dekurvieren und dahinter verborgene Wahrheiten ans Licht zu bringen.

Während Nestroys *Hauptling Abendwind* nach seiner Uraufführung 1862 schon nach wenigen Vorstellungen abgesetzt wurde, konnte das Stück in den Nachkriegsjahren des Zweiten Weltkriegs erfolgreich aufgeführt werden und wurde in den Fünfzigerjahren in den Spielplan des Burgtheaters aufgenommen. Die Wiederentdeckung des Stücks dürfte auf dessen satirische Beleuchtung von Nationalismus und politischer Heuchelei zurückzuführen sein, ein Element, welches Nestroys Stück mit der 1987 entstandenen Paraphrase Jelineks verbindet. Unter dem

¹⁸³ Vgl. E. Jelinek: Die endlose Unschuldigkeit, S. 82.

¹⁸⁴ Vgl. E. Jelinek in J. Sauter: Interviews, S. 114.

Eindruck des Wahlkampfs im Zuge der Bundespräsidentenwahl 1986 machte Jelinek ihre Adaption zu einer Farce über Waldheims Verschweigen seiner nationalsozialistischen Vergangenheit.

Thematische Parallelen weisen die beiden Werke hinsichtlich der Bereiche Nationalismus und Fremdenfeindlichkeit, Menschenverachtung sowie Substanzlosigkeit menschlicher Beziehungen und der Scheinheiligkeit von Familienfassaden auf, welche bei Nestroy vom Ideal der intakten Familie in der biedermeierlichen Literatur abweichen. Dem geschichtlichen Hintergrund des spätabolutistischen Herrschaftssystems im Kaisertum Österreich geschuldet, bildet die Kritik an der Verschleierung autoritärer Machtverhältnisse einen Schwerpunkt in Nestroys *Häuptling Abendwind*. Demgegenüber rückt Elfriede Jelinek die Verdrängung der Mitschuld Österreichs an nationalsozialistischen Verbrechen ins Zentrum ihrer Kritik und beanstandet Praktiken, diese Mitschuld hinter dem schönen Schein und der Harmlosigkeit der österreichischen Natur bzw. Kultur verstecken zu wollen. Zudem beleuchtet Jelinek Mechanismen der Ausbeutung kritisch.

Szenisch verzichtet Nestroys Operette auf die Darstellung blutiger Bilder, im Unterschied dazu wird Gewalt gleich zu Beginn von Jelineks Dramolett in drastischer Weise veranschaulicht, etwa wenn die beiden Kannibalen Abendwind und Otilie mit blutverschmierten Gesichtern menschliche Schenkelknochen abnagen.

Inkongruenzen zwischen szenischen Anweisungen und Sprache gebraucht Nestroys Stück, um Komik zu evozieren, aber auch um Heuchelei auszustellen, etwa wenn der Nestroysche Abendwind seine Untertanen, die er zuvor mit der Anrede „Meine Herrn!“ bedacht hat, anweist, sich zu verneigen. Komische Effekte entstehen bei Nestroy weiters durch die Verwendung von Anachronismen oder von inkongruenten Begriffspaaren.

Im Gegensatz dazu nutzt Jelineks *Präsident Abendwind* Montagen und Verballhornungen von Intertexten, wie etwa den Liedtext des Johann Strauß-Waltzers *Wiener Blut*, um in einer grotesken Verfremdung des ursprünglichen Operettenfrohsinns durch die Mehrdeutigkeit des Blutes eine Verbindung zu den Opfern des Nationalsozialismus herzustellen. Neben Intertexten nutzt das Stück Jelineks auch Jargons wie Politikersprache, Werbesprache oder Kaufmannssprache für seine Textmontagen und Verfremdungen. Ebenso werden Versatzstücke unterschiedlichster Herkunft und nichtssagende Gemeinplätze zu einem komischen ‚Liebesdialog‘ montiert, der die Inhaltsleere der zugrunde liegenden Beziehung demaskiert. Weiters wird das hinter dem Schein befindliche Unheimliche umso stärker evident gemacht, als es durch Diminutive verniedlicht wird, wodurch darüber hinaus die Verdrängungs- und Verharmlosungsstrategien der Nachkriegsära auf sprachlicher Ebene imitiert und auf diese Weise transparent gemacht werden.

Ein von Nestroy wie von Jelinek angewandtes Verfahren besteht darin, dass durch – zum Teil neu geschaffene - Mehrdeutigkeiten von Ausdrücken die Sprache auf sich selbst weist. Durch dieses Verfahren wird etwa die in beiden Stücken auf sprachlicher Ebene geübte Kritik an Heuchelei und Verlogenheit besonders augenfällig. Gleichermäßen bringen Doppeldeutigkeiten die Brutalität hinter dem Gesagten ans Licht, etwa wenn der Nestroysche Biberhahn, der eben erfahren hat, seinen Sohn Arthur gegessen zu haben, dessen Güte lobt.

Weiters konnte demonstriert werden, dass sich beide Stücke oftmals des Dialekts bzw. im Falle Jelineks eines Kunstdialekts bedienen, um ihre Kannibalen-Figuren heimisch erscheinen zu lassen. Auf diese Weise werden die kritisierten Phänomene in ihrer alltäglichen Gültigkeit gezeigt und damit noch näher an das Publikum herangerückt. Das Abgründige im Vertrauten kann somit noch eindringlicher beleuchtet und kritisiert werden. Ein weiterer gemeinsamer Aspekt, welcher die in beiden Stücken geübte Kritik intensiviert, liegt darin, dass der Gemütlichkeit evozierende Dialekt oftmals in einen Kontext mit Grausamkeit und Menschenverachtung gespannt wird. Durch dieses Verfahren werden die kritisierten Missstände hinter der gemütlichen Sprachfassade besonders deutlich ausgestellt.

Als in beiden Stücken angewandtes Verfahren konnte zudem die Technik identifiziert werden, Komik durch die Inkongruenz zwischen fadenscheinigen bzw. grausamen Inhalten und dem Pathos der Bühnensprache zu evozieren und so gleichzeitig die Heuchlerei der Figuren einprägsam darzustellen. Komische Effekte werden darüber hinaus in beiden Stücken durch Inkongruenzen erzielt, wie etwa zwischen Brutalität evozierenden Metaphern aus dem Bereich des Kannibalismus und schönfärberische Formulierungen aus den Wortfeldern von Mode, Galanterie oder beschönigenden Politikerjargons. Elfriede Jelinek nutzt dieses Verfahren insbesondere, um Verhältnisse der Ausbeutung evident zu machen, indem sie Begriffe aus dem Wortfeld der Ökonomie und des Kannibalismus in einen Zusammenhang mit beschönigenden Phrasen bringt, etwa in der folgenden Aussage Hermann: „Und dazu ein freundliches Volk, dessen letzte Überreste im Gastgewerbe Beschäftigung finden konnten.“

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen *Häuptling Abendwind* und *Präsident Abendwind* besteht darin, dass beide Stücke nicht nur häufig mit Wortspielen, sondern auch mit Mitteln des Niedrig-Komischen arbeiten, welche einen schreckenerregenden Kontext nicht abschwächen, sondern noch grausamer erscheinen lassen. So wird etwa die Gedächtnisschwäche des Jelinekschen Abendwind durch die penetrante Wiederholung dieser Vergesslichkeit besonders akzentuiert, wodurch die Grausamkeit des Verdrängens der nationalsozialistischen Verbrechen besonders eindringlich in ihrer alltäglichen Banalität gezeigt wird.

Eine andere, besonders häufig in beiden Stücken eingesetzte Technik stellen Menschen verdinglichende Formulierungen dar, welche die Ausbeutung und Degradierung von Menschen

besonders einprägsam ins Bild setzen. So spricht Nestroys Abendwind von seinem „Stückerl G'fangenen“, das er „in Ruh' verzehren“ möchte und weist seinen Koch an, das, „was er halt aus 'n Ausland“ findet, zu jagen und zu servieren. Durch das sprachliche Verfahren werden Menschen nicht nur diskriminiert und zu Menschen zweiter Klasse gemacht, sondern auch des Menschseins an sich völlig enthoben, verdinglicht und zu Essenswaren degradiert. Im Jelinekschen Stück wird die geschilderte Technik noch weiter radikalisiert, indem die Ware Mensch mit Begriffen aus dem Wortfeld der Ökonomie in Zusammenhang gebracht wird bzw. noch stärker ins Groteske überzeichnet wird.

Darüber hinaus bedienen sich Nestroys Operette wie auch Jelineks Dramolett klanglicher Elemente, um sprachkomische Effekte zu erzielen bzw. um ihre Gesellschaftskritik manifest zu machen. So referiert etwa der Name des Kannibalen-Kochs in Nestroys Stück Ho-Gu ironisch auf haut goût, den hohen, guten Geschmack, ebenso wird die klangliche Ähnlichkeit von Diplomatie und der lautmalerischen Interjektion Hatschi genutzt, um die Institution der Diplomatie lächerlich zu machen. Jelineks Stück setzt klangliche Verfahren etwa ein, wenn die lautliche Ähnlichkeit von „deportieren“ und „exportieren“ genutzt wird, um die Gräueltaten der verdrängten Vergangenheit besonders einprägsam ins Bild zu setzen

Eine Gemeinsamkeit ist zudem im Ausgang der beiden Stücke zu sehen. Beide Werke verzichten auf moralische Belehrung oder die Demonstration einer Utopie. Das bei Nestroy vordergründig harmonisch erscheinende Finale wird durch die auf sprachlicher Ebene evident gemachte Scheinheiligkeit der Protagonisten subversiv ausgehöhlt und auch einige inhaltliche Elemente sind dazu angetan, die Nestroysche Schlusszene reichlich doppelbödig wirken zu lassen. Ebenso betont das Schusscouplet in Jelineks Präsident Abendwind abermals die Scheinheiligkeit bei der Verdrängung der nationalsozialistischen Gräueltaten und kritisiert in überzeichneter und einprägsamer Form die Vergessensseligkeit der Österreicher.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass Elfriede Jelinek die bereits von Nestroy eingesetzten Verfahren wesentlich provokativer und radikaler nutzt, während Johann Nestroy, der auf die Zensur Rücksicht nehmen musste, „sein Dynamit in Watte wickelte“¹⁸⁵.

¹⁸⁵ K. Kraus: Nestroy und die Nachwelt, S 223.

6 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

a) Primärliteratur Elfriede Jelinek

Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. In: Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa, Hörspiel, Essay. [Schwifting]: Schwiftinger Galerie-Verlag 1980, S. 49-82.

Jelinek, Elfriede: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“. In: TheaterZeitSchrift 7 (1984), S. 14 -16.

Jelinek, Elfriede: In den Waldheimen und auf den Haidern. Heinrich-Böll-Preis-Rede. <https://www.elfriedejelinek.com/fboell-p.htm> (30.04.2019), datiert mit 2.12.1986. (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik: zu Politik und Gesellschaft).

Jelinek, Elfriede: nicht bei sich und doch zu hause. In: Jelinek, Elfriede u. Brigitte Landes (Hg.): Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften. München: Goldmann 1998, S. 11 - 22.

Jelinek, Elfriede: Präsident Abendwind. Ein Dramolett sehr frei nach J. Nestroy. In: TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. Heft 117 (1993), S. 3 – 20.

Zitiert mit der Sigle PA.

Jelinek, Elfriede: President Evening Breeze. In: Lawson, Richard H. (Hg.): New Anthology of Contemporary Austrian Folk Plays. Riverside: Ariadne Press 1996, S. 293 - 318.

Jelinek, Elfriede: sich mit der Sprache spielen. Johann Nestroy. <https://www.elfriedejelinek.com/fnestroy.htm> (30.04.2019), datiert mit 2001. (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Archiv 2001, zum Theater).

Jelinek, Elfriede: Sinn egal. Körper zwecklos. <https://www.elfriedejelinek.com/fsinn-eg.htm> (30.04.2019), datiert mit 1997. (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik: zum Theater).

Jelinek, Elfriede: Die verfolgte Unschuld. Zur Operette "die Fledermaus". <https://www.elfriedejelinek.com/ffleder.htm> (30.04.2019), datiert mit 2000. (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Archiv 2000, zur Kunst).

b) Primärliteratur Johann Nestroy

Nestroy, Johann: Judith und Holofernes. Häuptling Abendwind. Einakter. Hg. v. Jürgen Hein. Stuttgart: Reclam 1970.

Nestroy, Johann: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe v. Jürgen Hein, Johann Hüttner. Stücke 21. Hinüber – Herüber. Der Zerrissene. Hg. v. Jürgen Hein. Wien u.a.: Jugend u. Volk 1985.

Nestroy, Johann: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe v. Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier u. W. Edgar Yates. Stücke 26/I. Freiheit in Krähwinkel. Hg. von John R. P. McKenzie. Wien: Jugend und Volk 1995.

Nestroy, Johann: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe v. Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier u. W. Edgar Yates. Stücke 38. Frühere Verhältnisse. Häuptling Abendwind. Hg. v. Peter Branscombe. Wien: Deuticke 1996.

Zitiert mit der Sigle HA.

Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Fritz Brukner und Otto Rommel. Vierzehnter Band. Die Possen. Sechster Teil. Wien: Anton Schroll 1930.

c) Weitere Primärliteratur

[Csokor, Franz Theodor u. Ödön von Horváth]: „Leben ohne Geländer“. Briefwechsel zwischen Franz Theodor Csokor und Ödön von Horváth aus den Jahren 1933 bis 1938. Zusammengefasst und kommentiert von Traugott Krischke. In: Schulenburg, Ulrich N. (Hg.): Lebensbilder eines Humanisten. Ein Franz Theodor Csokor-Buch. Unter Mitarbeit v. Helmut Stefan Milletich. Wien u.a.: Löcker/Sessler 1992, S. 139 - 172.

Kierkegaard, Sören: Gesammelte Werke. Hg. v. Emanuel Hirsch u. Hayo Gerdes. 5. u. 6. Abt.: Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn²1991.

Kraus, Karl: Nestroy und die Nachwelt. In: Ders.: Schriften. Bd. 4. Untergang der Welt durch schwarze Magie. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989. (= Suhrkamp Taschenbuch 1314), S. 220 - 240.

Kraus, Karl: Schriften. Bd. 10. Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986. (= Suhrkamp-Taschenbuch 1320)

Spiel, Hilde: Die Dämonie der Gemütlichkeit. In: Dies.: Die Dämonie der Gemütlichkeit. Glossen zur Zeit und andere Prosa. Zusammengefasst von Hans A. Neunzig. München: List 1991, S. 15 - 22.

Sekundärliteratur

a) Selbständige Werke

Brill, Siegfried: DIE KOMÖDIE DER SPRACHE. Untersuchungen zum Werke Johann Nestroys. Nürnberg: Hans Carl 1967. (= ERLANGER BEITRÄGE ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT Bd. 28)

Cersowsky, Peter: Johann Nestroy oder Nix als philosophische Mussenzen. Eine Einführung. München: Fink 1992.

Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Darmstadt: Wiss. Buchges.³1997.

Hein, Jürgen: DAS WIENER VOLKSTHEATER. Raimund und Nestroy. Darmstadt: Wiss. Buchges. ²1991. (= ERTRÄGE DER FORSCHUNG Bd. 100).

Janke, Pia (Hg.): Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich. Salzburg u.a.: Jung und Jung 2002.

Lehnguth, Cornelius: Waldheim und die Folgen: Der parteipolitische Umgang mit dem Nationalsozialismus in Österreich. Frankfurt a. M.: Campus 2013.

Perthold, Sabine: ELFRIEDE JELINEKS DRAMATISCHES WERK. Theater jenseits konventioneller Gattungsbegriffe. Dissertation. Univ. Wien 1991.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien II. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1990 bis 2008. Hg. v. Johann Sonnleitner. St. Pölten, Salzburg u.a.: Residenz 2012.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Nestroy. DIE LAUNEN DES GLÜCKS. Wien: Paul Zsolnay 2001.

b) Unselbständige Werke

Banoun, Bernard: Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks. In: Schmidt-Dengler, Wendelin, Johann Sonnleitner u. Klaus Zeyringer (Hg.): Komik in der österreichischen Literatur. Berlin: Erich Schmidt 1996. (= PHILOLOGISCHE STUDIEN UND QUELLEN H. 142), S. 285-299.

Czernin, Hubertus: Einleitung. In: Barbara Tóth u. Hubertus Czernin (Hg.): 1986. Das Jahr, das Österreich veränderte. Wien: Czernin 2006, S. 15 – 24.

Deutsch-Schreiner, Evelyn: *Burgtheater; Erbkönigin; Präsident Abendwind; Ich liebe Österreich; Das Lebewohl*. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2013, S. 137-147.

Fliedl, Konstanze: Im Abseits. Elfriede Jelineks Nobelpreisrede. In: Rétif, Françoise u. Johann Sonnleitner (Hg.): Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. (= SAARBRÜCKER BEITRÄGE ZUR VERGLEICHENDEN LITERATUR- UND KULTURWISSENSCHAFT Bd. 35), S. 19-31.

Gulielmetti, Angela: *Häuptling Abendwind und Präsident Abendwind*. Nestroy und Elfriede Jelinek. In: NESTROYANA 17 (1997), S. 39 – 49.

Janke, Pia und Stefanie Kaplan: Politisches und feministisches Engagement. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2013, S 9 - 20.

Lamb-Faffelberger, Margarete: Internationale Rezeption. Angloamerikanischer Raum. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2013, S.375 - 378.

Meister, Monika: Bezüge zur Theatertradition. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2013, S. 68 - 73.

- Millner, Alexandra: Schreibtraditionen. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2013, S. 36 - 40.
- Mojem, Helmuth: UNEDLE ZIVILLISIERTER. Zur Zielrichtung der Satire in Nestroys Häuptling Abendwind. In: JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT 40 (1996), S. 277 - 296.
- Obermaier, Walter: Johann Nestroys „Häuptling Abendwind“ – Offenbachrezeption und satirisches Element. In: NESTROYANA 5/Heft 3/4 (1983/84), S. 49 - 58.
- Sagarra, Eda: Nestroy's *Häuptling Abendwind* as Post-Colonial Text? In: AUSTRIAN STUDIES. Austrian Satire and Other Essays, Vol. 15 (2007), S. 53 - 64.
- Sauter, Josef-Hermann: Interviews mit Barbara Frischmuth, Elfriede Jelinek, Michael Scharang. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie 6 (1991), S. 99 - 128.
- Schenkermayr, Christian: Ende des Mythos? – Beginn der Burleske. Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mythenkonstruktion und burlesker Komik in einigen Dramen Elfriede Jelineks. In: Leyko, Malgorzata, Artur Pelka u.a. (Hg.): *Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*. [Fernwald]: Litblockin 2009, S. 344 – 363.
- Schininà, Alessandra: „Bey uns stirbt man im Ernst ...“. Schwarzer Humor und Entlarvung der alltäglichsten Brutalität in Johann Nestroys Häuptling Abendwind. In: NESTROYANA 33 (2013), S. 177 - 185.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Johann Nestroy: 7. Dezember 1801. In NESTROYANA 22 (2002), S. 5 -8.
- Sonnleitner, Johann: „da heißt's jeder Red' a Fey'rtagsgwandl anzieh'n“. Bühnendeutsch und Dialekt im Wiener (Vorstadt-)Theater. In: NESTROYANA 38 (2018), S. 9 - 22.
- Sonnleitner, Johann: JOHANN NESTROYS IMMUNISIERUNGSSRATEGIEN GEGEN DIE ZENSUR. In: Johann Dvořák (Hg.): Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang 2003. (= BREMER BEITRÄGE ZUR LITERATUR- UND IDEENGESCHICHTE Bd. 43), S. 71-86.
- Sonnleiter, Johann: POSSE UND VOLKSSTÜCK. Anmerkungen zu Nestroy und die Kritik. In: Danielczyk, Julia, Ulrike Dembski u.a. (Hg.): Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab. Wien: Österr. Theatermuseum 2000, S. 41-55.
- Spohr, Mathias: *Häuptling Abendwind*. Nestroys Entgegnung auf das kulturelle Umfeld der Pariser Operette. In: NESTROYANA 9 (1989), S. 17- 21.
- Stieg, Gerald: Fünf Abendwinde. In: NESTROYANA 21 (2001), S. 153 - 163.
- Vogel, Juliane: Intertextualität. In: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2013, S. 47-55

Wagner, Karl: Österreich – eine S(t)imulation. Zu Elfriede Jelineks Österreich-Kritik. In: Bartsch, Kurt und Günther A. Höfler (Hg.): ELFRIEDE JELINEK. Graz: Droschl 1991. (= Dossier Bd. 2), S 79 – 93.

Wolf, Norbert Christian: „In seiner Kitschigkeit und Verlogenheit nicht mehr zu überbieten“. Zum Österreich-Kitsch in Elfriede Jelineks Posse *Burgtheater*. In: Ackermann, Kathrin u. Christopher F. Laferl (Hg.): Kitsch und Nation. Zur kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs. Bielefeld: transcript Verlag 2016. (= Edition Kulturwissenschaft Bd. 60), S. 65 – 97.

c) Nachschlagewerke, Lexika

DUDEN online: Eintrag „groß: <https://www.duden.de/rechtschreibung/grosz> (30.04.2019).

Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10., überarbeitete und erweiterte Auflage unter Mitarbeit von Sybille Grammetbauer. Stuttgart: Kröner 2005.

PONS ONLINE-WÖRTERBUCH: Eintrag „pappare“: <https://de.pons.com/übersetzung?q=pappare&l=deit&in=&lf=it> (30.04.2019).

d) Interviews mit Elfriede Jelinek

Andrist, Marilen: Heimat! Mir graut's vor dir. Die Jelinek schreckt vor nichts zurück. In: *manager magazin* 9 (1992), S. 292 - 293.

Friedl, Harry und Herrmann Peseckas: Elfriede Jelinek. Von der mangelnden Tragfähigkeit des Bodens. Ein Kurzfilm. Salzburg 1989. <https://www.youtube.com/watch?v=yoSckqDgeNw> (30.04.2019).

Hoffmeister, Donna: Access Routes into Postmodernism: Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei, and Wolfgruber. In: *Modern Austrian Literature*, Vol. 20, No. 2 (1987), S. 97-130.

Meyer, Adolf-Ernst: Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer. In: Jelinek, Elfriede, Jutta Heinrich u. Adolf-Ernst Meyer: *Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf*. Hamburg: Klein 1995, S. 7-74.

N. N.: Kalauer sind die Augenblicke der Wahrheit. <http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/elfriedejelinek/sieben-fragen> (= nachtkritik.de). Zitiert nach: Sabine Perthold: Sprachwitz und musikalische Ironie. Zur subversiven Komik bei Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth. <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/libretti/baehlamms-fest/sabine-perthold/> (30.04.2019).

Sauter, Josef-Hermann: Interviews mit Barbara Frischmuth, Elfriede Jelinek, Michael Scharang. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie* 6 (1991), S. 99- 128.

Winter, Riki: GESPRÄCH MIT ELFRIEDE JELINEK. In: Bartsch, Kurt und Günther A. Höfler (Hg.) ELFRIEDE JELINEK. Graz: Droschl 1991. (= DOSSIER Bd. 2), S.9 - 19.

e) Zeitungsberichte und Rezensionen

Fritsch, Sybille: Jelineks Peitschenhiebe. In: Die Deutsche Bühne. Theatermagazin 12 (1994), S. 34 - 37.

Nüchtern, Klaus: Kinder, die Frau mit der Axt ist da! "Gier" von Elfriede Jelinek. In: FALTER 41 (2016). <https://www.falter.at/falter/rezensionen/buch/652/9783498033347/gier> (30.04.2019).

f) Sonstige Internetquellen

Homepage der Wiener Staatsoper: <https://www.wiener-staatsoper.at/spielplan-tickets/detail/event/964940751-die-fledermaus/> (30.04.2019).

Oe1: Hörspiel-Suche: PRÄSIDENT ABENDWIND. <https://oe1.orf.at/hoerspiel/suche/12472> (30.04.2019).

Opera Guide. Haffner, Carl und Richard Genée: Libretto zur Operette Die Fledermaus. <http://www.opera-guide.ch/opera.php?id=346&uilang=de> (30.04.2019).

Opera Guide. Léon, Viktor und Leo Stein: Libretto zur Operette Wiener Blut. <http://www.ro-doni.ch/OPERNHAUS/wienerblut/wienerlibretto.htm> (30.04.2019).