



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Sinistre Materie“ - Horrormotive als Bilder für
gesellschaftliche Krisen in der neueren
österreichischen Literatur.

Verfasserin

Johanna Lenhart

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

INHALTSVERZEICHNIS

1 VORBEMERKUNG	7
2 HORROR - „THE GOTHIC MODE“: GATTUNG UND HISTORISCHER ABRISS	8
2.1 Horror und Gesellschaft.....	14
2.2 Julia Kristeva: <i>Powers of Horror</i>	16
3 HORROR DER HEIMAT – GÜNTER KAIP: <i>TRASH</i>	18
4 HORROR UND ÖKONOMIE	31
4.1 Barbara Frischmuth: <i>Die unbekannte Hand</i>	34
4.2 Ann Cotten: <i>Der Geist</i>	46
5 GESCHLECHTERVERHÄLTNISSE – HORROR IM GEFOLGE DES FEMINISMUS	54
4.1 H.C. Artmann: <i>Frankenstein in Sussex</i>	58
5.1.1 <i>Monströse Autorschaft: Mary Shelley meets Frankenstein.</i>	61
5.1.2 „Fare well, Fare well, thou maiden fair“ - Auflösung von Geschlechterrollen: <i>Knight in shining Armor</i> und <i>Damsel in Distress</i>	67
5.2 Elfriede Jelinek - <i>Die Bienenkönige</i>	74
5.2.1 <i>Vater-Mutter-Kind: Der Mythos Familie im Bienenstaat</i>	77
5.2.2 „eine Abart Mütter“ - <i>Horror und Reproduktion</i>	85
6 WISSENSCHAFT UND HORROR: DIE MAD SCIENCE DER <i>BIENENKÖNIGE</i>	91
7 LITERATURVERZEICHNIS	106
7.1 Primärliteratur	106
7.2 Sekundärliteratur.....	107

SIGLENVERZEICHNIS

DB ... Jelinek, Elfriede: Die Bienenkönige. In: Helga Geyer-Ryan (Hrsg.): Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte? Acht Hörspiele von Elfriede Jelinek, Ursula Krechel, Friederike Mayröcker, Inge Müller, Erica Pedretti, Ruth Rehmann und Gabriele Wohmann. München: DTV 1982. S. 7-48.

DG ... Cotten, Ann: Der Geist. In: Florida-Räume. Berlin: Suhrkamp 2010. S. 181-202.

DUB ... Frischmuth, Barbara: Die unbekannte Hand. In: Peter Handke (Hrsg.): Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten. Salzburg: Residenz 1969. S. 20-26.

FiS ... Artmann, H.C.: Frankenstein in Sussex. In: H.C. Artmann. Gesammelte Prosa II. Hrsg. von Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz 1997. S. 391-407.

T ... Kaip, Günther: Trash. Erzählung von Günther Kaip, Messerschnitte von Joseph Kühn. Wien: M.E.L. Kunsthandel 2003.

„SINISTRE MATERIE“ - HORRORMOTIVE ALS BILDER FÜR GESELLSCHAFTLICHE KRISEN IN DER NEUEREN ÖSTERREICHISCHEN LITERATUR.

1 VORBEMERKUNG

Erzählungen von Geistern, Mördern, Vampiren und allem möglichen anderen Gesindel ziehen sich durch die Literaturgeschichte. Sie sind die Antagonisten der Rationalität und des guten Geschmacks, die, in allen möglichen Formen und Gestalten, zu Bildern der Antithese des Selbstverständnisses der Gesellschaft geworden sind. Monster aller Art sind Normverletzungen, die gegen das bestehende System, seine Hierarchien und Tabus, Sturm laufen und so Schrecken, Angst und Ekel verbreiten. Gerade die Eigenart des Monsters bereits in seinem Erscheinen den Status quo einer Gesellschaft zu verletzen, macht es für die zeitgenössische Literatur attraktiv: „Diese Autoren sind keine Horrorautoren im Sinne Stephen Kings, aber zu ihren Texten gehört ein bestimmter Ton, der erzeugt wird durch die Darstellung des Ekelhaften und der Gewalt“¹. Diese literarischen Ekel und Gewaltexzesse entstehen nicht zum Selbstzweck, wie ihre Gegenstücke der Trivialliteratur, sondern machen die Grenzen von Moral und Ästhetik in der Gesellschaft sichtbar.

Auch österreichische AutorInnen der Gegenwart haben sich Horrormotiven angenommen, um überholten sozialen Entwürfen jenes Bild des Grauens zu verleihen, das sie verdienen. Changierend zwischen Bezügen zur Trivialkultur des Horrors und Verfahren der Postmoderne, beziehen sich die Texte zwar noch auf die Motive und Strukturen des Horrors, instrumentalisieren diese aber, um sie, auch in spielerischer Reminiszenz an die Gattung, für sich nutzbar zu machen. Unheimliches und Übernatürliches werden zu Chiffren für den Schrecken, der sowohl von den undurchschaubaren, als auch von den allzu bekannten Systemen der Gesellschaft ausgeht – sie alle sind „einer irgendwie sinistren materie unterworfen [...] Monstren bewegen sich schwerelos in jedem dufthauch, in jedem

¹ Miess, Julie: Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2010. S. 49.

lenzwind, in jeder brise, die uns ein schöner april entgegenwirft“².

2 HORROR - „THE GOTHIC MODE“: GATTUNG UND HISTORISCHER ABRISS

Der literarische Horror beschreibt eine Konfrontation mit etwas Grauenhaften – natürlichen oder auch übernatürlichen Ursprungs – und dessen fatale Folgen, nicht die Opfer oder der Tathergang stehen im Zentrum des Interesses, sondern „spektakuläre Gewaltakte; [...] Im Horror herrscht kein analytischer, sondern ein phänomenologischer Impetus; nicht die Genese der Gewalt interessiert, sondern ihre Folgen“³.

Horrorgeschichten sollen „Schock, Ekel, Angst und Entsetzen“⁴ auslösen und LeserInnen in den „Sog des Schreckens“⁵ hineinziehen. Horror ist ein „ästhetischer Ernstfall“, der „die eingespielten Muster eines disziplinierten Kunstgenusses durchbrechen will.“⁶ Dieser Anspruch, der es darauf anlegt Grenzen des 'guten Geschmacks' zu verletzen und Stilmittel, die mit Übertreibungen, Verzerrungen und Wiederholungen arbeiten, haben dem Horror besonders im deutschen Sprachraum (weniger z.B. im der USA) den Ruf der Trivialität eingebracht.⁷ Aber indem Horror Grenzen sowohl in ästhetischer, als auch in moralischer Hinsicht (etwa durch das sogenannte 'Horror-Paradoxon': wie kann man aus der Schilderung von Ekel- und Grauenhaftem, Genuss ziehen) verletzt, wird er zum Mittel der Irritation⁸, was seine Motive und Strukturen auch interessant macht für AutorInnen jenseits der Trivallliteratur.

Seinen Ursprung findet der Horror im Volksglauben – in Sagen von Monstern und

² Artmann, H.C.: Schatten wachsen nebenan. In: H.C. Artmann. Gesammelte Prosa II. Hrsg. von Klaus Reichert. Salzburg: Residenz 1997. S. 306.

³ Brittnacher, Hans Richard: Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens. Die Verführungskraft des Horrors in Literatur und Film. In: Christine Ivanović, Jürgen Lehmann, Markus May (Hrsg.): Phantastik - Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003. S. 282.

⁴ Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. S. 7.

⁵ Zondergeld, Rein A.: Horrorgeschichte. In: R. A. Z. (Hrsg.): Lexikon der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp⁶ 1988. S. 282.

⁶ Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. S. 7.

⁷ Vgl. Brittnacher, Hans Richard: Horrorliteratur. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Herausg. von Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler³ 2007. S. 327.

⁸ Vgl. Brittnacher, Hans Richard: Erregte Lektüre - der Skandal der phantastischen Literatur. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, N.F. 44 (1994), S. 2.

Ungeheuern – wo er im Alltag der Menschen fest verankert war, aber erst die Aufklärung macht den Horror lustvoll erfahrbar und drängt ihn gleichzeitig in die Gebiete des Abartigen und Monströsen: „Erst die Aufklärung gibt den vertriebenen Teufeln und Gespenstern ihre provozierende Andersheit. Gleichzeitig steuert sie als Bezugssystem ein rationales Sicherheitsnetz bei, um den Skandal der Angst und Unvernunft zum lustvoll konsumierbaren Faszinosum zu machen; [...]“.⁹

Im Gefolge der Aufklärung werden besonders in der englischen Romantik, in Gestalt der Gothic Novel, Horrorfiktionen sehr populär und setzte sich auch im deutschen Sprachraum als Schauerroman durch. Die Gothic Novel, deren Anfang Horace Walpoles *Castle of Otranto* (1764) und Anne Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794) machen, bildete bald typische Strukturen und Motive heraus, die bis heute das Genre prägen.¹⁰ Auf Anne Radcliffe geht auch der Begriff des 'Horrors' für grauenerregende Geschichten zurück. Im Unterschied zu den 'tales of terror', die ein eher unbestimmtes Gruseln schildern, wird die/der LeserIn in den 'tales of horror' mit einem konkreten, oft ekelhaften Grauen konfrontiert.¹¹ Besonders Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) und später Bram Stokers *Dracula* (1897) erschaffen starke Archetypen, die sich bis in die Gegenwart durch Horrorfiktionen ziehen.

Auch im deutschen Sprachraum wurde das literarische Grauen als Nebenwirkung der Romantik sehr populär, unter anderem durch E.T.A. Hoffmanns Novellensammlung *Nachtstücke* (1817) und der darin enthaltenen Erzählung *Der Sandmann*. Aber auch abseits der Romantik ziehen sich unheimliche Geschichten durch die deutsch(-sprachige) Literatur, etwa Kleists *Bettelweib von Locarno* (1811), Kellers *Die schwarze Spinne* (1843) oder Storms *Der Schimmelreiter* (1888). Horror wurde bald so vom deutschen Sprachraum dominiert, dass auch in anderssprachiger Literatur das 'Deutsche' als 'horrortypisch' gesehen wurde und als „Schauerkapital“¹² gezielt verwendet wurde - etwa in Namen und Titeln wie

⁹ Ruthner, Clemens: Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert. Tübingen, Basel: A. Francke 2004. S. 73.

¹⁰ Vgl. Grounidou, Maria: Mountains, Castles, Superstitions: Images of Austria in British and American Gothic Fiction. Diss. Wien 2005. S. 27, 28.

¹¹ Vgl. Brittnacher, Hans Richard: Horrorliteratur. In: Metzler Lexikon Literatur. S. 327.

¹² Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. S. 7.

Shelley in *Frankenstein* oder Poes *Metzengerstein* (1832), oder Handlungsorten, wie der Steiermark in Sheridan Le Fanus *Carmilla* (1872). Poe, dessen eigener Einfluss auf den Horror der Gegenwart kaum zu überschätzen ist und der als Begründer des modernen Horrors gilt¹³, sieht sich angesichts der Übermacht an deutschsprachiger Horrorproduktion gar genötigt sich zu distanzieren: „My horror is not of Germany but of soul“¹⁴ Poes Erzählungen, wie *The Fall of the House of Usher* (1839) oder *The Pit and the Pendulum* (1842), waren auch deshalb zentral für die Entwicklung des Horrors, da sie zeigten, dass Horror, im Gegensatz zur Definition Radcliffes, in der Lage ist „sowohl rein physische als auch psychische Situationen des Grauen auszudrücken bzw. beide miteinander zu verbinden“¹⁵. Stark beeinflusst hat Poe unter anderem auch H.P. Lovecraft, dessen „makabre Horror-Erzählungen mit phantast.-skurriblem Einschlag“¹⁶ einen weiteren wesentlichen Bezugspunkt des Horrors des 20. und 21. Jahrhunderts darstellen. Geschichten wie *The Call of Cthulhu* (1926) oder *Shadow over Innsmouth* (1931) beeinflussten, neben Horrorfiktionen in Film und Fernsehen, beispielsweise auch H.C. Artmann. Lovecraft steuerte mit *Supernatural Horror in Literature* (1926/27) auch eine der ersten theoretischen bzw. literaturgeschichtlichen Abhandlungen über den Horror bei, in der er die Geschichte des Horrors von der Antike über die Gothic Novel und die amerikanischen Meister wie Poe und Nathaniel Hawthorne, bis zu den „Modern Masters“ wie Algernon Blackwood führt.

Im Gegensatz zum Horror in den USA, der sich v.a. im 20. Jahrhundert als dominant erweisen sollte, ging in der deutschsprachigen Literatur die Begeisterung für Horrorgeschichten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück, sie „wird vom vorherrschenden Positivismus in den Untergrund abgedrängt, um erst wieder zur Jahrhundertwende ihr Comeback [...] zu feiern.“¹⁷.

¹³ Zondergeld, Rein A.: Horrorgeschichte. In: R. A. Z. (Hrsg.): Lexikon der phantastischen Literatur. S. 282.

¹⁴ Poe, Edgar Allen: Das gesamte Werk in 10 Bänden, hg. Von K. Schumann/ H.D. Müller, Herrsching 1979. Bd. 2. S. 949. Zitiert nach: Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. S. 9.

¹⁵ Zondergeld, Rein A.: Horrorgeschichte. In: R. A. Z. (Hrsg.): Lexikon der phantastischen Literatur. S. 282.

¹⁶ Wilpert, Gero von (Hrsg.): Lexikon der Weltliteratur. Band I: Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken. (Digitale Bibliothek Bd. 13) Berlin: Directmedia 2000. S. 7870.

¹⁷ Ruthner, Clemens: Andererseits. Die deutschsprachige Phantastik des frühen zwanzigsten

Um 1900 lodert das Interesse aber im Einklang mit einer neuen Hochzeit der Phantastik im Allgemeinen, die sich auf „emphatische Rettungsutopien oder den Untergangshorror von Ich und Staat“¹⁸ konzentriert, wieder auf. Die „lustvolle Auseinandersetzung mit dem Selbst und dem Schrecken“¹⁹ macht sich in der österreichischen Literatur unter anderem durch Gustav Meyrink (*Golem*, 1914), Hanns Heinz Ewers (*Alraune*, 1911), oder Alfred Kubin (*Die andere Seite*, 1909) bemerkbar. Nach dieser Hochphase des Phantastischen, die etwa bis 1930 anhält, „setzt in Deutschland und Österreich schließlich der Nationalsozialismus der Literatur des Imaginären neuerlich ein Ende. Von den braunen Machthabern wird sie maximal in Form literarischer Folklore geduldet, generell aber eher dem 'entarteten' Schrifttum zugeschlagen.“²⁰

Parallel zur Literatur widmete sich auch der aufkommende Film von Beginn an Horrormotiven und trägt seinen Teil zur Entstehung der heutigen Ikonographie des Horrors bei, wie etwa den „immer erneut aus dem Sarg regelrecht hochklappende Vampir, der sich erstmals in Friedrich Murnaus NOSFERATU, SYMPHONIE DES GRAUENS (1922) findet.“²¹ Auch andere deutsch/österreichische (Stumm-)Filme wie Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) oder *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) von Paul Wegener und Carl Boese nahmen sich des Horrors an. Ebenfalls prägend für die Entwicklung von Horrormotiven waren die Horrorfilme der *Universal Studios*, produziert von den 1920er bis in die 60er Jahre, deren Bilder diverser Monster (z.B.: Boris Karloff als Frankenstein oder Bela Lugosi in der Rolle von Dracula) bis heute prägend für die Darstellung von Horrormotiven sind. Abgelöst wurden die Horrorfilme der *Universal Studios* von den Produktionen des britischen *Hammer Films*, die von den 1950ern bis in die 80er Jahre, durchaus aufbauend auf die Ikonographie ihrer amerikanischen Vorgänger, dem Horrorfilm zu enormer Popularität verhelfen, seine Muster aber

Jahrhunderts in ihrem kulturhistorischen Kontext. In: Johann Lachinger, Clemens Ruthner Winfried Freund (Hrsg.): *Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*. München: Fink 1999. S. 165, 166.

¹⁸ Ruthner, Clemens: Wort-Magie. Glossen zum „phantastischen“ Erzählen in Österreich nach 1945 (H.C. Artmann, Th. Bernhard). In: Karlheinz F. Auckenthaler (Hrsg.): *Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945*. Szeged: Jate 1993. S. 177.

¹⁹ Ballhausen, Thomas: Körperliche Beschwerden. Fragmente einer Geschichte des Horrorfilms. In: *Mitteilungen des Filmarchiv Austria* 35 (2006), S. 7.

²⁰ Ruthner, Clemens: Die andere Seite Kakanien. Österreichische Phantastik nach 1900. In: August Obermayer (Hrsg.): *1000 Jahre Österreich im Spiegel seiner Literatur*. Dunedin: Dep. of German, Univ. of Otago 1997. S. 88.

²¹ Ebda. S. 9. (Hervorhebung im Text)

auch bis „zur ironischen Brechung“²² hin ausreizten, was bald auch Niederschlag in zahlreichen Horror-Satiren, wie etwa Roman Polanskis *Dance of the Vampires* (1967) findet.

In der Literatur kam es im deutschsprachigen Raum erst nach 1945, wenn auch zunächst zögerlich, zu einer Wiederaufnahme von phantastischer Literatur, die auch dem Horror die Türen der Literatur wieder öffnete. Wirklich Fuß fassen konnte sie in der österreichischen Literatur allerdings erst in den 1970er und 80er Jahren (wobei sich etwa H.C. Artmann bereits in den 60er Jahren mit Horrormotiven beschäftigt hat):

Im Gefolge eines 'Neuen Subjektivismus', aber auch unter dem Eindruck zeitgenössischer Literatur aus dem anglophonen Raum (Stephen King, Anne Rice u.a.) und Lateinamerika (wie v.a. Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez und Carlos Fuentes) [...] sind wir anscheinend *nolens volens* von neuem in ein irrationalistisches Zeitalter eingetreten [...].²³

Die Phantastik, und mit ihr die Horrorerzählungen, spaltet sich in der österreichischen Literatur ab den 60er Jahren (zumindest grob gesehen) in zwei Richtungen auf. Zum einen entstehen, teilweise in Verbindung mit der Anti-Heimatliteratur, Texte, die düster und bedrückend aus der scheinheiligen dörflichen Gemütlichkeit und den verdrängten, und nun wiedererstehenden Toten des zweiten Weltkriegs, hervorgehen,²⁴ und die sich bis in die Gegenwart auf Leberts *Die Wolfshaut* (1960) berufen. Zum anderen bildet sich eine „verspielte und sprachspielerische Variante, [...] die ein Wechselspiel von Fiktivität und nicht einer Realität, sondern verschiedenen Realitätsebenen betreibt, eine poetische Metaliteratur“²⁵, etwa eines H.C. Artmanns, die stark von der Tradition des Horrors in Film und Literatur beeinflusst wird.

In neuerer Zeit wird Horror allerdings weniger als Gattung im herkömmlichen Sinn aufgefasst, sondern als „Stil- und Strukturprinzip“²⁶, als „*Gothic mode*“²⁷, begriffen, das

²² Ballhausen, Thomas: Körperliche Beschwerden. Fragmente einer Geschichte des Horrorfilms. S. 10.

²³ Ruthner, Clemens: Am Rande. S. 67.

²⁴ Vgl. Rottensteiner, Franz: Die österreichische phantastische Literatur der Gegenwart. In: Johann Lachinger, Clemens Ruthner Winfried Freund (Hrsg.): Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. München: Fink 1999. S. 262.

²⁵ Ebda. S. 266, 267.

²⁶ Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. S. 17.

²⁷ Miess, Julie: Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen. S. 49.

das Augenmerk statt auf zeitgebundene, normierende Musterkriterien auf Stimmung, Ton und Atmosphäre lenkt, so dass ganz unterschiedliche Textformen Schnittmengen bilden können [...] ein bestimmter Ton, der erzeugt wird durch die Darstellung des Ekelhaften und der Gewalt; die beabsichtigte „Schockwirkung“ mit dem Ziel, den Reizschutz der Rezipierenden zu durchbrechen, die Erzeugung des Gefühls des Schauderns. Vor allem gehört dazu auch die Inszenierung abgründiger, extremer Charaktere - die Inszenierung des Monströsen.²⁸

Als Horror wird eine Ikonographie, ein „traditionsbildendes Inventar an Schauernmotiven“²⁹, bezeichnet, das sich im Laufe der Literaturgeschichte herauskristallisiert hat. Diese Motive haben zwar noch Formelhaftes an sich, „allerdings nicht im Sinne jenes starren Rasters, das Oates als 'mere formula' kritisiert“, sondern „im Sinne von John Caweltis *The Six Gun-Mystique* (1984) als 'soziales Ritual und kollektiven Mythos“³⁰. Im zeitgenössischen Horror sind die „dunklen Spiegel, die uns die Phantastik in der Nachfolge der romantischen Poetik vorhält, [...] im postmodernen Pluralismus längst verdoppelt, ja zum Spiegelkabinett geworden, in dem sich drei Jahrhundertwenden, ihre Phantasmen und Traditionen begegnen und gegenseitig reflektieren [...]“³¹.

Immer mehr AutorInnen verwenden in ihren Texten Horrormotive, als Bilder für ganz verschiedene Problemstellungen, sodass ihre Monster immer öfter einen Platz im Alltag der Menschen für sich beanspruchen. Die österreichische Gesellschaft stellt offenbar einen nahrhaften Boden für Monster aller Art bereit. Die

Bewegung von Double Speech und Übertreibung, von Ambiguität, Ambivalenz und kritischer Flucht im Verbund mit einer zunehmenden Krise der österreichischen Gesellschaft [hat] das geeignete Substrat für einen phantastisch gesinnten Zeitgeist geschaffen, als dessen provisorische Poetologie sich die Formeln von 'Hyperbel-Kultur' bzw. 'Entweder-Und-Oder' uminterpretieren lassen.³²

Die (trivialen) Horrormotive werden dabei nicht mehr eingesetzt als reine Schreckensbilder, sondern „als Absetzbewegung von einer trivialen, d.h.

²⁸ Miess, Julie: Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen. S. 49, 50

²⁹ Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. S. 225.

³⁰ Miess, Julie: Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen. S. 54.

³¹ Ruthner, Clemens: Andererseits. Die deutschsprachige Phantastik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts in ihrem kulturhistorischen Kontext. S. 167.

³² Ruthner, Clemens: Der ganz gewöhnliche Schrecken. Parallelaktionen zur Phantastik 1945-95. In: Roland Duhamel, Clemens Ruthner (Hrsg.): 50 Jahre 2. Republik. 1000 Jahre „Ostarrichi“. S. 203.

einsinnigen (ideologischen) Referentialisierung von Literatur“³³ begriffen, wie es etwa Elfriede Jelinek in *Krankheit oder moderne Frauen* (1984), oder in *Die Kinder der Toten* (1995) vormacht: die verwendeten Horrormotive sind, so furchterregend sie auch sein mögen, Bilder für eine schreckensbeladene gesellschaftliche Realität.

2.1 Horror und Gesellschaft

Horror beschreibt die „Schutthalde der Zivilisation“³⁴: Obsessionen, Gemetzel, Blut und Verfall - das von der modernen Gesellschaft „Liegengelassene, Übergangene und Verschüttete treibt untot sein Unwesen.“³⁵ Aber es sind nicht (nur) die „spektakulären Aspekte“³⁶ die zur Darstellung reizen, sondern es geht auch darum zu zeigen, wie aus gesellschaftlichen, politischen, kulturellen Bedingungen und Normvorstellungen einer Zeit und deren Veränderung, Monster aller Art entstehen. Gerade seine Neigung zur Formelhaftigkeit bietet dem Horror dabei die „ideale Vorlage zum Konventionsbruch“³⁷.

Horrorfiktionen „können Auskunft geben über die [...] Verhältnisse und die Umbrüche dieser Verhältnisse, vor deren Hintergrund sie entstehen.“³⁸ Besonders in „Perioden krisenhafter Unsicherheit, die von politisch-sozialem Paradigmenwechsel gezeichnet sind“³⁹ kommt es zu Hochzeiten des Horrors, da es ihm möglich ist, kollektive Ängste aufzunehmen und sie in seine „iconography of fear and distress“⁴⁰ einfließen zu lassen. Horror spricht nicht nur persönliche Ängste an, sondern reagiert, so Stephen King, auf „nationale phobische Druckpunkte“⁴¹, sodass Horrorfiktionen den Rückschluss auf überindividuelle

³³ Ruthner, Clemens: Der ganz gewöhnliche Schrecken. S. 209.

³⁴ Einleitung - Der Kongress der lebenden Toten. In: Benjamin Moldenhauer, Christoph Spehr, Jörg Windszus (Hrsg.): *On Rules and Monsters. Essays zu Horror, Film und Gesellschaft*. Hamburg: Argument 2008. S. 4.

³⁵ Ebda.

³⁶ Miess, Julie: Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen. S. 47.

³⁷ Miess, Julie: Das Profil der Täterin – neue Monsterheldinnen im Horrorgenre. In: *Gender. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft* 2 (2011), S. 28.

³⁸ Miess, Julie: Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen. S. 47, 48.

³⁹ Ruthner, Clemens: Auf der anderen Seite. Zur (ausgegrenzten) Phantastik unter besonderer Berücksichtigung Österreichs. In: Johann Sonnleitner, Klaus Zeyringer, Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): *Die einen raus - die anderen rein. Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs*. Berlin: Erich Schmidt 1994. S. 99.

⁴⁰ Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York, London: Routledge 1990. S. 207.

⁴¹ King, Stephen: *Danse macabre. Die Welt des Horrors in Literatur und Film*. Aus dem Amerikanischen von Joachim Körber. München: Heyne 1988. S. 19.

Krisen und Umbrüche zulassen – eine Kultur kann auch durch die Monstern die sie erzeugt, gelesen werden.⁴²

Werwölfe, Vampire, Mörder und Psychopathen – Monster aller Art – erweisen sich als geeignete Bilder um die sich verschiebenden Normen darzustellen, meist als Figuren der (politischen, ethnischen, ökonomischen, sexuellen etc.) Differenz. Ihr Erscheinen ist auch ein Zeichen für eine, sich im Ungleichgewicht befindende, Herrschaftsbeziehung – der Aufstand der Unterdrückten gerät zur Monstershow oder die Herrschenden selbst entpuppen sich als die wahren Monster. In diesem Kontext wird auch die oft übertriebene und überbetonte Gewalt im Horror interessant, da sie „die Funktion hat, reale gesellschaftliche Machtverhältnisse ins Bild zu setzen, gerade weil sie im Verhältnis Monster/Opfer verfremdet, radikalisiert und überzeichnet werden.“⁴³

In den sich verändernden Gesellschaftsbedingungen verändern sich auch die Definition der Identität von Gesellschaft, was zu Beginn häufig als bedrohlich erfahren wird und sich oft im Bild des Monsters, als „Ausdruck der Überschreitung von Identitätsvorstellungen“⁴⁴ zeigt. Das Monster stellt so das von der Gesellschaft Abweichende, das Außenstehende, das es zu beseitigen gilt, um den Status quo, das Herrschaftssystem, zu erhalten, dar. Es ist eine Figur des 'Randes', das „von der Peripherie des Text- und Sozialsystems aus, dem Schauplatz der infrage gestellten ästhetischen Mitte, des nicht interesselosen, ja perversen Wohlgefallens, Residuum progressiver und regressiver Subkulturen“⁴⁵, operiert.

Das Monster als Bild des Anderen kann nur in Bezug auf ein Normsystem beschrieben werden – wo es keine Norm gibt, kann es auch kein Gegenteil zur Norm geben.

Als Bewohner spatialer, systematischer oder temporaler Grenzräume verletzt und hinterfragt das Monster die Gesetze der Natur, der Gesellschaft, der Religion, der Ästhetik und des Geschmacks. Das Monströse kann als eine aus dem Raum der Kultur heraus formulierte Frage verstanden werden, in der das Gesetz, seine Bedingungen, seine Reichweite und seine Grenzen thematisch werden.

⁴² Miess, Julie: Das Profil der Täterin – neue Monsterheldinnen im Horrorgenre. S. 28.

⁴³ Ebda.

⁴⁴ Kyora, Sabine: How to make a Monster. Konstruktionen des Monströsen. Einführende Überlegungen. In: S. K., Uwe Schwagmeier (Hrsg.): How to make a Monster. Konstruktionen des Monströsen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 12.

⁴⁵ Ruthner, Clemens: Am Rande. S. 296.

Monstrosität lässt sich nur von einer symbolischen Ordnung her beschreiben.⁴⁶

Monster, gegen deren Einvernahme sich die Kultur wehrt, entstehen aus der Gesellschaft selbst, sie sind Ausdruck ihrer Ängste und antworten als „regulative Fiktion[en]“ auf „latente soziale, politische, religiöse und epistemische Herausforderungen“⁴⁷. Das Monster lässt sich so als Figur verstehen, „die aus der Reflexion einer Gesellschaft, eines Rechts, einer Kultur auf die eigenen Konstitutionsbedingungen und Normalitätsverhältnisse hervorgegangen ist“⁴⁸.

2.2 Julia Kristeva: *Powers of Horror*

Julia Kristeva beschäftigt sich in ihrer Abhandlung über den Horror des Abjekten in *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980, engl. 1982) ebenfalls mit den gesellschaftlichen Implikationen, die Horrorfiktionen inhärent sind. Kristeva führt aus wie kollektive Angstphantasien, wie der Leichnam, Zersetzungsprozesse, oder Körperflüssigkeiten⁴⁹ sich in einer Literatur manifestieren, deren grauenhafte Bilder, die zugleich abstoßen und faszinieren, aus gesellschaftlichen Krisen entstehen. Kristeva analysiert Texte von Celine, Baudelaire, Lautréamont, Kafka oder Sartre, und zielt so auf eine Erweiterung der Definition von Horror ab: Literatur, die sich der Schilderung von Grauenhaftem und Ekelerregendem widmet ist, so Kristeva, keine Randerscheinung, sondern der Ausdruck einer kulturellen Krise: „[...] I wish to point out that, far from being a minor, marginal activity in our culture, as a general consensus seems to have it, this kind of literature, or even literature as such, represents the ultimate coding of our crises, of our most intimate and most serious apocalypses.“⁵⁰

Diese Krise ist bei Kristeva in der Krise des Subjekts begründet: Der Ursprung des Abjekten sieht sie, sich auf Freud und Lacan beziehend, in der Lösung des Kindes von der Mutter, beginnend mit der Geburt. Um zu einer eigenen Identität zu gelangen, muss sich das Kind von der Mutter lösen, muss sie abstoßen und sie

⁴⁶ Borgards, Roland / Holm, Christine / Oesterle, Günter: Vorwort. In: Roland Borgards, Christine Holm, Günter Oesterle (Hrsg.): *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*. Würzburg: Königshausen&Neumann 2009. S. 9.

⁴⁷ Borgards, Roland / Holm, Christine / Oesterle, Günter: Vorwort. S. 10.

⁴⁸ Ebda.

⁴⁹ Vgl. Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP 1982. S. 3.

⁵⁰ Ebda. S. 208.

nicht als Teil seiner selbst, sondern als 'das Andere' begreifen lernen. Die Ablösung von der Mutter stellt „die initiale Trennung von Innen und Außen, von Eigenem und Fremden dar [...], die die Subjektkonstitution überhaupt erst ermöglicht.“⁵¹ Hierin liege auch die seltsam prominente Position von Müttern, Mutterschaft und Reproduktion in der Literatur des Horrors begründet: „Da die Ablösung von der Mutter nie ganz vollständig glücken kann, bleibt die mütterliche Instanz Quell des Grauens vor dem Verlust des Selbst“⁵² - ein Zwiespalt zwischen Ablösung und Bindung, Grauen und Faszination, der das Abjekte konstituiert:

We may call it a border; abjection is above all ambiguity. Because, while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens [sic!] it - on the contrary, abjection acknowledges it to be in perpetual danger. But also because abjection itself is a composite of judgment and affect, of condemnation and yearning, of signs and drives. Abjection preserves what existed in the archaism of pre-objectal relationship, in the immemorial violence with which a body becomes separated from another body in order to be - maintaining that night in which the outline of the signified thing vanishes and where only the imponderable affect is carried out.⁵³

Diese Ambiguität findet sich auch in Bezug auf gesellschaftliche Normen, Regeln und Hierarchien - das Abjekte wird von deren Störung hervorgerufen: „It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the opposite.“⁵⁴ Der Horror des Abjekten entsteht, wenn Normen und Tabus, Regeln und Hierarchien verletzt werden, wenn die systemerhaltende Macht von den Machtlosen gestört wird⁵⁵: „abjection arises from the sense of the gap, the abyss, between power and powerlessness“⁵⁶ - was natürlich nur geschehen kann, wenn das verletzte Gesetz als Bezugsgröße noch existiert, wenn sich das Ich als 'das Andere', als Gegensatz begreifen kann, was zur Folge hat, dass es sich nie ganz von dem, was es abstoßen will, trennen kann.

⁵¹ Miess, Julie: Das Profil der Täterin – neue Monsterheldinnen im Horrorgenre. S. 30.

⁵² Ebda.

⁵³ Kristeva, Julia: Powers of Horror. S. 9, 10.

⁵⁴ Ebda.

⁵⁵ Anm.: Kristeva bezieht sich hier v.a. auf Lacans Nom-du-Père in der patriarchalen Gesellschaft. Vgl. z.B.: Kristeva, Julia: Powers of Horror. S. 32.

⁵⁶ Punter, David: The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day. Vol. 2.: The Modern Gothic. London, New York: Longman 1996. S. 211.

3 HORROR DER HEIMAT – GÜNTER KAIP: *TRASH*

Günter Kaips Texte sind Teil jenes österreichischen Zweigs der Phantastik, der die unterschwellig brodelnde Gewalt des Dorfes, die langsam ins Irreale kippt, zum Thema hat. In seinem Roman *Andersland* (1994) etwa ist „die Hölle wieder das Alpendorf [...], in dem düstere Vorurteile, dumpfe Ressentiments und eine schwüle, unterdrückte Sexualität überleben und jeder Fremde als unerwünschter Eindringling behandelt wird.“⁵⁷ Auch in der Erzählung *Trash* (2003) schildert Kaip die Beengtheit eines Dorfes, in dem eine um den Stammtisch des Gasthauses versammelte Clique die lange geplante Ermordung des Wirt Mayerlebs, eines 'Fremden', der zwar aus dem Dorf stammt, aber lange im Ausland gelebt hat und ihnen nun als Eindringling erscheint, in die Tat umsetzt.

Trash (2003) reiht sich so in eine Reihe von Texten ein, die sich nicht so sehr mit der Invasion der (heilen) Welt durch Über- oder Unnatürliches beschäftigt, sondern bei der das Unheimliche aus dem Vertrauten entsteht, aus der gewohnten Gegend, aus altbekannten Menschen und althergebrachten Strukturen.⁵⁸ Diese Art Horror führt „in Geographien, die ganz nah sind, aber verdrängt werden. Es ist die trübe Welt der abgehängten Provinz, der von der Modernisierung ausgespuckten und abgeschnittenen Kleinstädte, Siedlungen, Existenzen.“⁵⁹

Diese sogenannte Anti-Heimatliteratur schildert, in Opposition zur besonders in der Zwischenkriegszeit groß gewordenen und gerne von der NS- 'Blut und Bodenliteratur' übernommenen Heimatliteratur, eine Welt, aus deren eigenen Sumpf und Morast der Schrecken (mitunter der eigenen, unaufgearbeiteten Geschichte) entsteht.⁶⁰ Mit Hans Leberts *Die Wolfshaut* (1960) als Auslöser ordnen sich Texte wie Fritschs *Fasching* (1967) oder Franz Innerhofer *Schöne Tage* (1974) in eine Literatur ein, die sich in der Beschreibung der Dorfgesellschaft zunächst gegen die Kontinuität nationalsozialistischen Gedankenguts wenden, „damals begangene Verbrechen aufdecken, personelle und mentale Kontinuitäten und die mörderische Komplizenschaft der Dorfbewohner

⁵⁷ Rottensteiner, Franz: Die österreichische phantastische Literatur der Gegenwart. S. 265.

⁵⁸ Vgl. Ruthner, Clemens: Der ganz gewöhnliche Schrecken. Parallelaktionen zur Phantastik 1945-95. S. 210.

⁵⁹ Spehr, Christoph: Honeycomb World. Gesellschaft und Utopie im zeitgenössischen Horrorfilm. In: Benjamin Moldenhauer, Christoph Spehr, Jörg Windszus (Hrsg.): On Rules and Monsters. Essay zu Horror, Film und Gesellschaft. Hamburg: Argument 2008. S. 177.

⁶⁰ Vgl. Hoell, Joachim: Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alptraum. Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard. Berlin: Van Bremen 2000. S. 36, 37.

thematisieren“⁶¹.

Doch auch im Bewusstsein der Generation von AutorInnen, die den Holocaust nicht mehr selbst erlebt haben, bleibt das Dorf verbunden mit faschistischen gesellschaftlichen Strukturen, die sich zwar nicht zwingend auf Ereignisse im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus beziehen, aber dennoch eine „strukturelle Kontinuität im beschriebenen Alltag“⁶² deutlich machen. Als letzte Phase der Anti-Heimatliteratur wurde der Tourismus in Verbindung mit der scheinheiligen Konstruktion Österreichs als Kultur- und Naturland, „das grotesk Verlogene und Desaströse des Fremdenverkehrs und der an die Touristen ausverkauften Heimat“⁶³ zum Thema. Ab Lebert ist die Provinz, das Dorf, endgültig „keine Idylle mehr, ihre Bewohner waren keine harmlosen Ländler, die Berge keine Postkartenmotiv; es entsteht vielmehr ein Horrorszenario aus unbarmherziger Kälte, stinkenden Jauchegruben, feisten Wirtstöchtern, brutalen Verbrechen. Der Alpentraum ward zum Alptraum.“⁶⁴ Die skeptische Thematisierung der (meist ländlichen) Heimat prägt mit Lebert und bald auch Fritsch, Bernhard oder Innerhofer die österreichische Nachkriegsliteratur. Die sich hinter einer sentimental, scheinidyllischen Heimatverbundenheit versteckende dörfliche Gesellschaft, die scheinbar unbehelligt von geschichtlichen K3 Horror der Heimat – Günter Kaip: *Trash* (2003)

Günter Kaips Texte sind Teil jenes österreichischen Zweigs der Phantastik, der die unterschwellig brodelnde Gewalt des Dorfes, die langsam ins Irreale kippt, zum Thema hat. In seinem Roman *Andersland* (1994) etwa ist „die Hölle wieder das Alpendorf [...], in dem düstere Vorurteile, dumpfe Ressentiments und eine schwüle, unterdrückte Sexualität überleben und jeder Fremde als unerwünschter Eindringling behandelt wird.“⁶⁵ Auch in der Erzählung *Trash* (2003) schildert Kaip die Beengtheit eines Dorfes, in dem eine um den Stammtisch des Gasthauses versammelte Clique die lange geplante Ermordung des Wirt Mayerlebs, eines 'Fremden', der zwar aus dem Dorf stammt, aber lange im Ausland gelebt hat und

⁶¹ Menasse, Robert: Das Land ohne Eigenschaften. Oder Das Erscheinen der Wahrheit in ihrem Verschwinden. In: Das war Österreich. Gesammelte Essays zum Land ohne Eigenschaften, Hrsg. Von Eva Schörkhuber. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. S. 102.

⁶² Ebda. S. 102.

⁶³ Ebda.

⁶⁴ Hoell, Joachim: Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alptraum. S. 207.

⁶⁵ Rottensteiner, Franz: Die österreichische phantastische Literatur der Gegenwart. S. 265.

ihnen nun als Eindringling erscheint, in die Tat umsetzt.

Trash (2003) reiht sich so in eine Reihe von Texten ein, die sich nicht so sehr mit der Invasion der (heilen) Welt durch Über- oder Unnatürliches beschäftigt, sondern bei der das Unheimliche aus dem Vertrauten entsteht, aus der gewohnten Gegend, aus altbekannten Menschen und althergebrachten Strukturen.⁶⁶ Diese Art Horror führt „in Geographien, die ganz nah sind, aber verdrängt werden. Es ist die trübe Welt der abgehängten Provinz, der von der Modernisierung ausgespuckten und abgeschnittenen Kleinstädte, Siedlungen, Existenzen.“⁶⁷

Diese sogenannte Anti-Heimatliteratur schildert, in Opposition zur besonders in der Zwischenkriegszeit groß gewordenen und gerne von der NS- 'Blut und Bodenliteratur' übernommenen Heimatliteratur, eine Welt, aus deren eigenen Sumpf und Morast der Schrecken (mitunter der eigenen, unaufgearbeiteten Geschichte) entsteht.⁶⁸ Mit Hans Leberts *Die Wolfshaut* (1960) als Auslöser ordnen sich Texte wie Fritschs *Fasching* (1967) oder Franz Innerhofer *Schöne Tage* (1974) in eine Literatur ein, die sich in der Beschreibung der Dorfgesellschaft zunächst gegen die Kontinuität nationalsozialistischen Gedankenguts wenden, „damals begangene Verbrechen aufdecken, personelle und mentale Kontinuitäten und die mörderische Komplizenschaft der Dorfbewohner thematisieren“⁶⁹.

Doch auch im Bewusstsein der Generation von AutorInnen, die den Holocaust nicht mehr selbst erlebt haben, bleibt das Dorf verbunden mit faschistischen gesellschaftlichen Strukturen, die sich zwar nicht zwingend auf Ereignisse im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus beziehen, aber dennoch eine „strukturelle Kontinuität im beschriebenen Alltag“⁷⁰ deutlich machen. Als letzte Phase der Anti-Heimatliteratur wurde der Tourismus in Verbindung mit der scheinheiligen Konstruktion Österreichs als Kultur- und Naturland, „das grotesk Verlogene und Desaströse des Fremdenverkehrs und der an die Touristen ausverkauften Heimat“⁷¹ zum Thema.

⁶⁶ Vgl. Ruthner, Clemens: Der ganz gewöhnliche Schrecken. Parallelaktionen zur Phantastik 1945-95. S. 210.

⁶⁷ Spehr, Christoph: Honeycomb World. Gesellschaft und Utopie im zeitgenössischen Horrorfilm. S. 177.

⁶⁸ Vgl. Hoell, Joachim: Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alptraum. S. 36, 37.

⁶⁹ Menasse, Robert: Das Land ohne Eigenschaften. S. 102.

⁷⁰ Ebda.

⁷¹ Ebda.

Ab Lebert ist die Provinz, das Dorf, endgültig „keine Idylle mehr, ihre Bewohner waren keine harmlosen Ländler, die Berge keine Postkartenmotiv; es entsteht vielmehr ein Horrorszenario aus unbarmherziger Kälte, stinkenden Jauchegruben, feisten Wirtstöchtern, brutalen Verbrechern. Der Alpentraum ward zum Alptraum.“⁷² Die skeptische Thematisierung der (meist ländlichen) Heimat prägt mit Lebert und bald auch Fritsch, Bernhard oder Innerhofer die österreichische Nachkriegsliteratur. Die sich hinter einer sentimental, scheinidyllischen Heimatverbundenheit versteckende dörfliche Gesellschaft, die scheinbar unbehelligt von geschichtlichen Katastrophen im Einverständnis mit der Natur lebt, wie es im Heimatroman vorgeführt wurde, wird nun als „konkreter Raum gesellschaftlicher Erfahrung“⁷³ wahrgenommen und dargestellt. Die AutorInnen der Anti-Heimatliteratur machen sich die Aufdeckung der wahren Verfasstheit der (Dorf-)Gesellschaft zur Aufgabe, es wurden

die Kulissen gewendet, trat somit die dunkle Seite der vormaligen Idyllen-Fassade hervor. Diese zeigt eine Anti-Gemeinschaft als soziales Gefängnis, in dem die Unterdrückten hoffnungslos in der von Geburt an festgesetzten Rolle gefangen sind. [...] Diese Vorstellung von Heimat, die mit dem Topographischen verbunden ist, wird in den Texten aufgerissen, sodaß Wurzeln einer autoritären Hierarchie zum Vorschein kommen.⁷⁴

Das Hässliche, Abstoßende und Verlogene der dörflichen 'Gemeinschaft' am Stammtisch wird zum Thema einer Literatur, die mehr und mehr ins irreal Bedrohliche kippt, wobei besonders der Landschaft und Natur(-Erfahrung) eine besondere Rolle zukommt. Die im Heimatroman so positiv gezeichnete Natur wird in Gestalt von Morast, Wald, Schnee und Finsternis zum Bild einer Gesellschaft, die Kälte und Berechnung begegnet und die eigene (nationalsozialistische) Vergangenheit möglichst tief vergräbt, wird so zugleich Ausdruck und Kulisse der Bedrohung.

Die AutorInnen „beschreiben die Heimat als etwas Unheimliches. Für diese Anti-Heimat-Literatur ist die Heimat ein Feindesland, eine Metapher für die finsternen Atavismen und Rückständigkeiten des bäuerlich-kleinbürgerlichen Österreich.“⁷⁵

⁷² Hoell, Joachim: Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alptraum. S. 207.

⁷³ Zeyringer, Klaus: Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck: Haymon 2001. S. 166.

⁷⁴ Ebda.. 167.

⁷⁵ Löffler, Sigrid: Den Mythos von der österreichischen Literatur analytisch demontieren. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, 68 (1995), S. 11.

Die Erfahrung, die eigene Herkunft als Ort der Kleinlichkeit, der Ausgrenzung, Verdrängung und Verlogenheit wahrzunehmen, ruft in vielen AutorInnen einen Zwiespalt hervor: „Die deformierte Heimat provoziert den Basiliskenblick, aus einem Gefühl zwischen Grauen, Ekel und Anhänglichkeit.“⁷⁶ Die Erkenntnis, dass die dörfliche Gemeinschaft nicht „ein Ort der Sicherheit und heimatlichen Geborgenheit, sondern des Verschweigens, Mißtrauens und Verbrechens ist“⁷⁷, löst einen Zweifel an der eigenen Identität, der eigenen Herkunft aus, die bis in die Gegenwart AutorInnen wie Norbert Gstrein, Josef Winkler oder eben Günter Kaip beeinflusst haben.

Auch die Eigenart mancher sich der Heimat kritisch annehmender SchriftstellerInnen, diese Problematik mit Elementen des Horrors zu mischen, wird in *Die Wolfshaut* begründet. Der Roman kann auch als Schilderung eines Werwolfs gelesen werden, der sich in Form eines „materialisierten Ätherwesens [...] von einer der Hauptfiguren abspaltet und eine Eigenexistenz entwickelt, [...] eine Ausdünstung, eine Manifestation des Hasses, der dumpfen Atmosphäre eines Dorfes“.⁷⁸ Auch Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* (1995) bewegt sich (in betontem Bezug auf Lebert) in diesem Feld: In ihrem Roman sind es Wiedergänger, Untote, die sich zwischen und unbemerkt von den Lebenden umtreiben. In beiden Romanen sind diese Horrormotive Bilder für die Wiederkehr der zwar für tot erklärten, insgeheim aber noch sehr lebendigen Ideologie des Nationalsozialismus. Texte dieser Richtung sind das

apokalyptisches Gegenstück zur fremdenverkehrsseligen alpenländischen Gemütlichkeit, ein Alptraum, der aus der Wirklichkeit der verdrängten Toten des Zweiten Weltkrieges erwächst, deren Leichen überall zu finden sind: die Umkehrung des Heimatromans, Blut und Boden als Todesacker, der nicht zu bannen ist, das Dorf als Hölle [...].⁷⁹

Auch *Trash* steht im Kontext dieses Zweigs der Anti-Heimatliteratur, die das Dorf und seine als Bedrohung wahrgenommenen Gesellschaftsstrukturen in ein Horrorszenario übersetzt. Geheimnisse und Verschlagenheit erzeugen eine Atmosphäre der ständigen Bedrohung, die sich schließlich auf einen Außenseiter,

⁷⁶ Löffler, Sigrid: Den Mythos von der österreichischen Literatur analytisch demontieren. S. 11.

⁷⁷ Bartsch, Kurt: Vergangenheitsbewältigung. Kritische Durchleuchtung der Provinz. In: Žmegač, Viktor (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur – vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. (Digitale Bibliothek, Bd. 24) Berlin: Directmedia 1999. S. 4569.

⁷⁸ Rottensteiner, Franz: Die österreichische phantastische Literatur der Gegenwart. S. 262.

⁷⁹ Ebda.

bzw. auf jemanden, der die Hierarchie, das Geheimnis - die Funktionsweise - der (Dorf-)Gemeinschaft bedroht, entlädt: Das Dorf erhält sich und seine (reaktionären, gewaltvollen) Strukturen selbst. Bilder des Ekelhaften und Gewaltvollen mischen sich mit Natureindrücken, die sich einmal mehr als Verstärker des Horrors erweisen. Die (negative) Mythisierung von Natur und Topographie ist ein Verfahren, das häufig in Schauerromanen und Gothic Novels zum Einsatz kam, etwa in den Schweizer Bergen und arktischen Eiswüsten in *Frankenstein* oder den rumänischen Wäldern in *Dracula*, und das viele Anti-Heimatromane und -erzählungen übernehmen. Die Natur mit ihren hässlichen, übermächtigen und bedrohlichen Seiten wird auch zum Ausdruck der geistigen Verfasstheit der Menschen, die sich in ihr bewegen, was dazu führt - auch dies ein häufiger narrativer Trick der Horrorliteratur - dass die Betroffenen oft lange nicht wissen, ob sie tatsächlich etwas Übernatürliches und/oder Grauenhaftes erfahren, oder ob die Ereignisse nur Ausgeburten ihrer Phantasie sind: „[...] die Verbindung der Imaginationen des Schaurigen mit psychologischen Grenzzuständen derer, die sie erleben, so daß offenbleibt, ob das Schaurige einer realen Außenwelt oder einer imaginierten pathologischen Innenwelt angehört.“⁸⁰

Auch Kaip macht sich die Natur als 'lebendige' Kulisse zu Nutze, die stets drohend im Hintergrund lauert – bereit zum Sprung. In der Finsternis erwacht das Dorf zum Leben, umtost von Wind und Regen werden Straßenlaternen zu Augäpfeln, die auf die Schlafenden lauern:

Sterne. Sie rasen über den Himmel. Spiralen. Leuchtspuren. Die Nacht ist ein schwarzer blühender Baum, der vom Himmel hängt. Der Wind flüstert, schreit, heult um Hausecken, legt sich erschöpft auf freie Plätze, gekühlt vom Regen; in Schräglage versetzt, springt er auf Dächer und Fensterglas, zerplatzt auf Beton und Ziegel, schwemmt an. Die Gesänge der Vögel tanzen in den Baumwipfeln, triefend naß, auch ihr Gefieder. Und links kein Steg, nur ein Gehege – ein Meer jeden Alters, zaunlos, beständig. Gewölbte Augäpfel leuchten die Stille aus, umgürten als Perlschnüre die Schlafenden, klirren leise in der Hoffnung auf Träume.⁸¹ (T 5)

Das Dorf selbst ist gebaut in der vollkommenen Isolation, quasi abseits von Zivilisation und Welt. Nicht nur topographisch, sondern auch geistig sind die

⁸⁰ Kummer, Werner: Österreich, ein Wintermärchen. Hans Lebert und die Entwicklung des antifaschistischen Dorfromans. In: Jörg Drews (Hrsg.): *Vergangene Gegenwart - Gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994*. Bielefeld: Aisthesis 1994. S. 12.

⁸¹ Hier und im Folgenden zitiert nach: Kaip, Günther: *Trash. Erzählung von Günther Kaip*, Messerschnitte von Joseph Kühn. Wien: M.E.L. Kunsthandel 2003.

Dorfbewohner abgeschnitten; Nachrichten und Bilder von 'außerhalb' werden nur über den Fernseher vermittelt, an dem sie sich verzweifelt festkrallen, wobei die Nachrichten aber in keiner Beziehung zu ihnen stehen – ihre Welt ist das Dorf, in dem sie „fensterlos“ gefangen sind.

In den Wachenden der Widerhall des Ungefähren, verrostete Deichseln der Worte, mit gebleichtem Zeitungspapier umwickelt. Das Dorf, fachgerecht abgenabelt und aufgespießt, zappelt auf einem Felsen. Dreißig Häuser, dazwischen ein schwarzes Band. Bewohner sitzen vor Bildschirmen, hören Tiraden, die Welt meinen, saugen sich am Anderswo fest, gebären Totgeburten, treiben an, gefangen im Zeitraffer ihrer Läuterung: fensterlos. (T 5)

Finsternis, Sturm und Kälte sind Elemente, die in der Schauerliteratur traditionellerweise mit dem Bösen verknüpft werden – wie auch in der Anti-Heimatliteratur. Das Dorf wird, wie im Horror auch in Anti-Heimatgeschichten, zum „Modell der Verfallenheit an das Böse, das traditionell mit Dunkelheit, Schwärze und Kälte assoziiert ist.“⁸² Hinzu kommt die „Verbindung des Bösen mit der Nacht, wie sie im Aberglauben vorgegeben ist, und [...] in der Rhetorik des Schauerromans systematisiert“⁸³ wurde. Auch das Wetter ist stets ein Hinweis auf das Böse und Unheimliche. Sowohl in Schauerromanen und Gothic Novels als auch in Horrorfilmen wird stürmisches, kaltes, nebliges Wetter als Hintergrund und Stimmungsmacher benutzt, es ist Teil der „Gothic imagery [...]. Gothic weather, namely the weather normally used as a background for Gothic stories, is stormy, grey, cold, misty, and uncomfortable.“⁸⁴ Das Verfahren des Horrors, aus der Dunkelheit und schlechtem Wetter eine unheimliche Szenerie entstehen zu lassen, nimmt auch Kaip in seiner Geschichte auf. Besonders das stürmische Wetter wird in *Trash* instrumentalisiert und untermalt die Unheimlichkeit der Situation: Das Dorf liegt von Wald umgeben in der Finsternis, es stürmt und regnet, Äste klopfen an das Fenster des Gasthauses, in dem sich der Stammtisch trifft – klassische Komponenten des unheimlichen Wetters. Immer rasender werdend schwillt die Natur, vermischt mit den Geräuschen der Bewohner, zu einem ohrenbetäubenden Geräuschteppich an:

Am Fenster das Kratzen der Weidenäste, ein Jaulen, das sich nähert und wieder entfernt. Am Himmel rollt der Vollmond von links nach rechts, und wieder zurück. Die Lampe flackert, die Hilfeschreie des Betrunkenen aus der Schlucht

⁸² Kummer, Werner: Österreich, ein Wintermärchen. S. 26.

⁸³ Ebda.

⁸⁴ Grounidou, Maria: Mountains, Castles, Superstitions: Images of Austria in British and American Gothic Fiction. S. 88.

sind verstummt, ebenso die Schreie der Frau, die jetzt weinend auf dem Küchenboden liegt, über ihr die Gesichter ihrer Kinder, die weinen. Sie hört das Rumoren ihres Mannes in der Garage, [...] ebenso das lustvolle Lachen aus der Hütte oben, das von einem Stöhnen abgelöst wird, und das Zirpen der Grillen, das Flüstern des Windes in seinen Kreisbahnen: ohrenbetäubend. (T 26)

Auch der Vollmond ist im Horror ein Unheilsbote der Natur, der in Trash als immer wiederkehrendes Motiv auch den Bezug zum Werwolfmotiv und so zur *Wolfshaut* herstellt. Rabler, einer der Männer vom Stammtisch, wird im Laufe des Abends immer mehr vom Vollmond in Bann gezogen und verlässt die Gruppe, um „Mondschaun“ (T 38) zu gehen. Er wird eins mit der Finsternis, die das Gasthaus und mit ihm das Dorf umhüllt, er wird von der Düsternis einverleibt: „[...] während Ammer und Droste noch immer [...] Rabler nachschauen, seinem schwankenden Rücken, seinem Kopf, der wie ein Pendel im Rhythmus der Schritte ausschlägt. Er wird zum Schatten, geht langsam dem Vollmond entgegen, die Arme weit geöffnet, zur Umarmung bereit, in die Finsternis der Nacht, von der er aufgesogen wird.“ (T 34)

Auch der ständige Regen dient als Verstärker des Unheimlichen (und auch als psychologisierendes Moment). So wie bei Lebert das Dorf förmlich im Schnee erstickt, durchweichen bei Kaip die anhaltenden Regenfälle das Dorf und die Umgebung, füllen Schlaglöcher mit Wasser und verwandeln die Erde in Schlamm. Bei Kaip wie bei Lebert schafft „dieser Einsatz von Natur und Wetter [...] eine bezwingende Atmosphäre des Phantastischen und Unheimlichen.“⁸⁵ Auch in Leberts Erzählung *Das Schiff im Gebirge*, auf die Kaip immer wieder anspielt, wird Wetter und Landschaft auf diese Art eingesetzt. Gerhild, die einzige Frau der Stammtischrunde, hat wiederholt Visionen von der Landschaft, die sich verwandelt und einem Schiff, das sie aus dem Dorf wegbringt. Gerhild

denkt, daß es draußen dunkel und kalt ist, sieht sich auf der Anhöhe gleich neben der Gaststätte nackt stehen, die Arme ausgebreitet, den Mund geöffnet, in den der Regen fällt, die feinen Nadelstiche auf ihren Wangen, das nasse schwarze Haar hängt schwer vom Kopf. Aufrecht steht sie, die Arme nach oben gereckt, berührt mit den Fingerspitzen den Himmel, während die Landschaft vorüberzieht, gleichmäßig, langsam: ein Schiff, und sie steht auf ihm, hat auf ihm angeheuert. Sie würde auf dem Schiff zu malen beginnen, den Himmel, das Licht, das Wasser, vielleicht auch den abgesprungenen Lack der Schiffskajüte... (T 18)

Neben dem Regen wird auch der Rest der Erzählung von einer Metaphorik des Flüssigen durchzogen, sei es das Bier, das in der Gaststube fließt und verschüttet

⁸⁵ Rottensteiner, Franz: Die österreichische phantastische Literatur der Gegenwart. S. 263.

wird oder die Landschaft, die sich geradezu zu verflüssigen scheint: Alles ist nass, schwimmt, verklumpt. Grenzen sowohl in der Landschaft als auch zwischenmenschlich werden fließende, undeutlich. Diese Metaphorik korrespondiert auch mit dem Ekel vor dem Körperlichen und der Sexualität: So beschäftigt sich Droste den ganzen Abend damit, seine Taschentücher zu zählen, die er braucht, „um sich sauberzuwischen, diese erregende Berührung, die er sonst mit nichts und niemanden in der Welt erleben kann“ (T 34) und draußen, vor dem Gasthaus, in der sich verflüssigenden Landschaft, trägt ein Paar seinen Teil zur Geräuschkulisse bei: „Plötzlich ein Lachen, lustvoll, kehlig, bewegt sich auf die Hütte neben der abgestorbenen Birke zu; es ist das Lachen zweier Liebender, prall und hungrig, gefolgt vom Zirpen der Grillen, eingekreist vom fallenden Regen.“ (T 14). Und am Stammtisch fließt das Bier, während die anwesenden Männer einen stummen Wettlauf um die Gunst Gerhilds betreiben:

Satur streift sein Leibchen über den Kopf, um seinen Brustwarzen Kühlung zu verschaffen und Gerhild mit seinem Anblick zu beeindrucken, ihr jeden Gedanken an Mayerleb auszutreiben... und schon küßt Gerhild seine linke Brustwarze, zieht ihren Pullover bis an das Kinn hoch und entblößt ihre Brüste, ergreift die Hände Saturs und legt sie auf die Brüste, während Mayerleb den Stammtisch mit Riesenschritten erreicht; Bier schwappt aus den Gläsern, Schaum fliegt in Flocken und rinnt über die Brüste von Gerhild, während sich Mayerleb in einem Wortschwall entschuldigt [...] (T 28)

Neben den schwül ekelhaften, sexuell aufgeladenen Darstellung von Körpern, werden die Menschen in der Gaststube und besonders ihre Interaktionen als anatomisches, beinahe pathologisches Aufeinanderstoßen von Körpermaterial, von Schädelknochen und Fingerknöchel beschrieben, das den Stammtisch zu einem Massengrab werden lässt, in dem die Gebeine klappern - „Welch heller Klang der Stirnknochen!“ (T 6). Die Gewissheit des Stammtischs, dass es an diesem Abend zu dem lange geplanten Mord kommen wird, lässt ihre eigene Körperlichkeit noch mehr zum Vorschein kommen: „Und das Wissen darum lässt sie am Stammtisch enger zusammenrücken: Stirn an Stirn, Haut an Haut. Ab und zu fällt aus einer Brust ein Seufzer, Hände ballen sich zu Fäusten, Finger werden an den Knöcheln weiß [...]“ (T 12)

Der Stammtisch, um den sich Rabler, Ammer, Satur, Droste, Kampfer und Gerhild versammeln, ist der Kulminationspunkt des Dorfes, das sich um das Gasthaus gruppiert. Das Dorf liegt im Dunkeln, einzig unterbrochen vom Licht aus dem

Gasthaus:

Aber dann, nahe dem Dorfplatz, eine Geste, ein Riß in der Nacht: die Gaststätte, die Schatten hinter den Fenstern, das Gehen und Stehen und Sitzen, die Köpfe mit Händen und Armen, akrobatisch verrenkt, in der grell ausgeleuchteten Gaststube, beschattet vom Wissen um die Sonne: die Atemübung für den Abend, die Nacht“ (T 5)

Der Stammtisch als Ort, an dem die Männer „trinken und reden und meinen“⁸⁶, ist mindestens seit Ingeborg Bachmanns Erzählung *Unter Mördern und Irren* (1961) ein Bild für eine „Topographie – der Landschaft und des gesellschaftlichen Ortes – die das Verdrängen der Nazi-Zeit und ein verdecktes Fortführen totalitärer Strukturen anzeigt“⁸⁷; ein Ort, an dem sich die Gewalt der '(vor-)herrschenden Meinung' manifestiert, die in starren, 'altgedienten', Strukturen verharrt und ein Ausbrechen aus diesen nicht duldet. Vor allem das Weiterbestehen totalitärer Strukturen – ohne unbedingt einen direkten Bezug zur NS-Zeit herzustellen: Wie Robert Menasse in seinem Essay *Das Land ohne Eigenschaften* beschreibt, ist das „Brutale, Verstockte und zugleich wieder Selbstgewisse des Alltagsfaschismus in der Provinz“⁸⁸ der Kontext, in dem Kaip seine Erzählung aufspannt. Es ist nicht (nur) die nicht aufgearbeitete nationalsozialistische Vergangenheit, die das Dorf zum Unheilsort machen, sondern es sind vor allem die seinen gesellschaftlichen Strukturen inhärente Gewalt und versteinerten Verhältnisse, die zu Aggression gegenüber jedem führen, der sich nicht in diese Verhältnisse einpasst – eine, mit Bachmann, Welt aus „Rauch und Wahn“⁸⁹. Bei Kaip ist es weniger (Zigaretten-)Rauch, der den Stammtisch einhüllt, sondern eine „Nebelbank“ (T 14), die sich über den Stammtisch legt und der die Gaststube genauso verdüstert wie das Dorf draußen, unterbrochen von grellem Licht, das aber auch eher blendet als leuchtet und so die Menschen genauso orientierungslos zurücklässt:

Aber keiner hört es, die Tür bleibt geschlossen, auf dem Stammtisch liegt grelles Licht. Gerhild, Kampfer, Rabler, Satur, Ammer und Droste versuchen sich zu sehen, was schwierig geworden ist. Denn eine Nebelbank liegt auf dem Stammtisch. „Das kommt davon“, murmelt der Wirt Mayerleb hinter der Theke. Im Mittagsschlaf durchpflügte die Nebelbank seinen Traum, eine kompakte Masse, aus der die Sonne sprang und ihn so blendete, daß er aufwachte. Er erkennt sie wieder, er weiß, daß ihm vielleicht nur die Nebelbank bleiben wird,

⁸⁶ Bachmann, Ingeborg: *Unter Mördern und Irren*. In: Ingeborg Bachmann Werke. Zweiter Band: Erzählungen. Hrsg. Von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München: Piper&Co 1978. S. 159.

⁸⁷ Zeyringer, Klaus: *Österreichische Literatur seit 1945*. S. 130.

⁸⁸ Menasse, Robert: *Das Land ohne Eigenschaften*. S. 102.

⁸⁹ Bachmann, Ingeborg: *Unter Mördern und Irren*. S. 159.

wenn er erst mal die Gaststätte geschlossen hat, wenn alles vorbei ist. Er hat vor diesem Moment Angst. (T 14)

Die Gewalt des „Meinens“, die versucht, die Strukturen im Dorf aufrechtzuerhalten, ist gerade jene, die dem Wirt des Gasthauses zum Verhängnis wird. Mayerleb repräsentiert für die Stammgäste die Möglichkeit des Ausbrechens aus dem Gefüge des Dorfes, was sie, um ihre eigene Situation und Position zu rechtfertigen, nicht dulden wollen. So wird er das Opfer einer Verschwörung, deren Ziel der Erhalt des Status quo ist.

Jeden Sonntag abend, von zwanzig bis zweiundzwanzig Uhr, sitzen sie am Stammtisch in der Goldenen Schneewächte, stöhnen im Winter über die Kälte, im Sommer über die Hitze, fluchen über die Feuchtigkeit der Regentage, und wenn ihnen nichts mehr einfällt, machen sie abfällige Bemerkungen über den Wirt Mayerleb, der hinter der Theke steht und Gläser mit einem Geschirrtuch abtrocknet. Er hat nämlich verraten, sich entzogen, getan, was er wollte, fünfzehn Jahre in Frankreich und USA, während sie blieben und erfüllten, was von ihnen gefordert wurde. Aber heute ist Schluß. (T 12)

Neben den Naturerscheinungen wird die Szene am Stammtisch auch vom Horror, der sich im Dorf selbst abspielt, der aus der so versteckten wie selbstverständlichen Gewalt entspringt, untermalt. Betrunkene und familiäre Gewalt bestimmen das Bild, das von der Dorfgemeinschaft gezeichnet wird, alles vermischt mit dem alles übertönenden Lärm der Natur:

Die Weidenäste kratzen am Fensterglas, übertönt von den Regentropfen, die ein Stakkato trommeln; irgendwo in der Landschaft, vermutlich in der Schlucht beim Dorfeingang, schreit ein Betrunkener um Hilfe, da er vom Blech seines Autos eingeklemmt ist. Ein schriller Schrei knallt gegen die Fensterscheiben: es ist der Schrei einer Frau, die jeden Sonntag von ihrem Ehemann geschlagen wird, der Abschluß des Wochenendes, die Vorbereitung für die Ausweglosigkeit der kommenden Tage. Seit Jahren ist das so, und die Kinder, zwei Mädchen und ein Knabe, schauen dabei zu. (T 14)

Das Grauen scheint sich auch über das Radio Gehör verschaffen zu wollen, das Mayerleb, seines Todes gewiss, immer lauter aufdreht. Etwas scheint mit der Welt nicht in Ordnung zu sein, es bilden sich Risse im Boden und Kühe geben schwarze Milch – Celans *Todesfuge* im Ohr. Eine prophetisch anmutende Nachrichtenstimme fordert das Eingreifen in den in Unordnung geratenen Lauf der Dinge. Kaip zeigt „grelle Bilder von der Auflöslichkeit der Realität“⁹⁰, die sich im Biertaumel in die Höhe schrauben.

⁹⁰ Rottensteiner, Franz: Die österreichische phantastische Literatur der Gegenwart. S. 266.

Gerhild lacht, Ammer, Rabler, Droste, alle lachen sie, laut, höhnisch, [...] und eine Blechstimme ertönt: „Es muß eingegriffen werden, unbedingt, wenn Risse im Asphalt auftreten, wenn die Kinder den Weg zum Schulgebäude nicht mehr finden und wie Schlafwandler Richtung See gehen, wenn die Kühe statt Milch eine schwarze Flüssigkeit geben, die alles, mit dem sie in Berührung kommt, auflöst, wenn die nahe Stadt die Größe eines Punktes erreicht, in dem das ganze Universum enthalten ist.“ Mayerleb [...] versucht ihren Blicken standzuhalten und dreht schließlich die Hifi-Anlage ab. Er steht jetzt mit dem Rücken zum Gastraum. Alles ist stumm. (T 28)

Auch der Tod Mayerlebs wird von der Radiostimme untermalt. Unter dem Jubel der anderen bewegen sich die Hände Saturs spinnengleich auf Mayerleb zu. Wie in Robert Wienes frühem Horrorfilmklassiker *Orlacs Hände* (1924) verselbständigen sich seine Hände, während Orlac jedoch versucht, sich gegen die mörderischen Absichten seiner, ihm von einem Mörder transplantierten Hände zu wehren, verfolgen Satur und die Stammtischgesellschaft genau diesen Zweck. Bei Kaip sind es nicht die Hände, die den Menschen zum Mörder machen, sondern der Mensch macht die Hände zu Mordwerkzeugen:

In diesem Augenblick stoßen sich die Hände von der Zimmerdecke ab, flattern und lassen sich auf Mayerlebs Kopf fallen. Sie krallen sich im Haar fest. Die Lautsprecherstimme verstummt, übertönt von einem hohen schneidenden Ton. Mayerleb schreit auf und greift mit seinen Händen nach den flatternden Händen auf seinem Kopf. Aber kaum berührt er sie, liegen sie bewegungslos, rutschen zur Stirn, über die Augen, legen sich gespreizt auf das Gesicht, rutschen tiefer, bis sie den Hals erreichen und ihn umfassen. Mayerleb öffnet den Mund, will schreien. Aber es dringt nur ein Röcheln aus dem schwarzen Loch, das einmal Mund war und aus dem die Zunge hängt. Die Augen verlieren jeden zielgerichteten Blick, Mayerleb greift sich an den Hals und versucht die Hände zu lösen, die jetzt fester zudrücken. Ihre Fingerknöchel werden weiß, zittern in der Anstrengung. Mayerleb schwankt. Plötzlich fallen seine Hände vom Hals nach unten, ziehen an seinem Körper, der krachend hinter der Schank auf die Fliesen schlägt. Dann ist es still. (T 36)

Während Saturs Hände sich im wahrsten Sinne des Wortes verselbständigen, sich von seinem Körper lösen und den Wirt Mayerleb erwürgen, liefert das Radio kryptische Anspielungen - alles verwandelt sich in Chaos, Tiere ändern ihre Form, Kälte geht von den erloschenen Öfen aus und die Nacht bringt Dunkelheit: „Ein Schmetterling verwandelt sich in eine Fliege, danach in eine Hornisse, danach in eine Schlange, danach in ein Pferd, während sich die Öfen nicht mehr entzünden lassen, oder, was am Unerträglichsten ist, sich der Tag einrollt und sich fortstehlen will.“ (T 34) Die Ordnung wird aber mit dem Tod Mayerlebs wieder hergestellt. Es ist, wie das Radio verkündet, „der Zeitpunkt, an dem alles als Erfindung postuliert und der gewohnte Gang der Dinge wieder installiert wird, wozu nur ein

Augenaufschlag nötig ist.“ (T 34).

Kaum ist Mayerleb tot, nimmt der „gewohnte Gang der Dinge“ seinen Lauf, die Stammtischgesellschaft widmet sich wieder ihrem Bier und lässt den Wirt hinter dem Tresen liegen. Auch der Dorfpolizist Langthaler ist angesichts des Toten nicht besonders um Aufklärung bemüht, er ist genauso Teil des Systems, Teil des Dorfes, dessen 'Ruhe' Mayerleb gestört hat. Sein Tod erscheint Langthaler als logische Konsequenz. Angesichts der Leiche bemerkt er lakonisch: „Der ist ja tot. Sicher habt ihr nichts gesehen, sicher war es so wie immer, ein gemütlicher Abend, wie immer.“ (T 40)

Schuldig allerdings sind die Hände Saturs - schmutzige Finger haben schwarze Abdrücke an der Zimmerdecke und dem Toten hinterlassen: „Langthaler untersucht Mayerleb, tastet die Würgespuren am Hals ab. ‚Gute Arbeit‘, murmelt er und sieht an die gekalkte Zimmerdecke. Dort sind schwarze Flecken, Abdrücke der Finger. Satur sieht erschrocken auf sein Hände, auch dort schwarze Flecken.“ (T 40) Schmutzige Hände, die eben nicht in Unschuld gewaschen wurden, hinterlassen offensichtliche Spuren, die aber geflissentlich ignoriert werden.

Die Stammtischgesellschaft wird zwar ordnungshalber auf die Polizeistation gebeten, Untersuchung gibt es aber keine. Langthaler setzt das Protokoll im Alleingang auf: „'Unterschreibt hier', befiehlt Langthaler [...]. 'Sollten wir es nicht durchlesen', fragt Gerhild. 'Vertraut ihr mir nicht?', fragt Langthaler. 'Natürlich', antworten alle, 'das hatten wir vergessen.'“ (T 48)

Die Geschichte endet mit Rabler, der noch immer den Mond anstarrt und von der Ferne die sich zerstreute Stammtischgesellschaft beobachtet. Der Polizist Langthaler zerreißt Papier, vermutlich das Protokoll, beobachtet die unheimlichen Erscheinungen, die sich im Dorf umtreiben, und produziert ein letztes Mal Rauch.

Rabler steht noch immer auf dem Gipfel. Über ihm Sterne. Sie rasen über den Himmel. Spiralen. Leuchtspuren. Die Gesänge der Vögel sind verstummt. Der Vollmond leuchtet das Tal aus. Unten liegt das Dorf, und Rabler sieht vier Gestalten auf der Dorfstraße gehen, die sich auf dem Hauptplatz trennen. Jede geht in eine andere Richtung: nach Norden, nach Süden, nach Osten, nach Westen. Vor dem erleuchteten Fenster des Dienstzimmers steht Langthaler und zerreißt Papier, lacht und zündet sich eine Zigarillo an, betrachtet im Fensterglas sein Spiegelbild, ohne es bewußt wahrzunehmen. [...] Als er abbricht, in den Aschenbecher fällt und dort zerbröseln, spannt Langthaler entschlossen ein Blatt [sic!] Papier in die Schreibmaschine ein, schaltet die Schreibtischlampe aus, zündet sich eine Zigarillo an, sieht Rauch paffend durch das Fenster auf den Gipfel der Bergfrau und erkennt in der Finsternis eine Gestalt, die um das

In *Trash* verbünden sich nicht die Menschen, um die Gesellschaft gegen Monster zu schützen, sondern die Menschen selbst sind die Monster, der 'Trash'. Das Dorf ist ein Biotop der Gewalt, das sicherstellt, dass alles so bleibt wie es ist. Alles, was möglicherweise eine Veränderung provozieren und so die 'behütete' Existenz des Stammtischs bedrohen könnte, wie der Wirt Mayerleb, der sich dem Dorf schon einmal entzogen hatte, wird ausgemerzt. Das kalte, dunkle Dorf wird zur Antithese einer verklärten Idyllisierung von Landleben, dessen versteckte Aggressionen, die in den versteinerten, seit Jahrzehnten unveränderten Strukturen stecken, sich im Mord Mayerlebs entladen. Die Stammtischgesellschaft ist der Ausdruck eines Horrors, der in den verstockten Strukturen des Dorfes verankert ist. „In der Brust ein Raunen. Zeit für Zeugung, Mord, Schlaf. Zeit für die Fragen in Suppenteller, äthertaub mit Zungenschlag. Das Lallen die Antwort, dann die Wanderung mit genagelten Schuhen zum Kühlschrank, unter die Bettdecke.“ (T 5)

4 HORROR UND ÖKONOMIE

Ökonomische Prozesse, kapitalistische Strategien und Mechanismen des Finanzmarkts im Allgemeinen haben früh Horrormotive auf den Plan gerufen, um den undurchschau- und unsichtbaren ökonomischen Vorgängen und ihren Auswirkungen auf die Menschen ein Bild zu geben. Bereits Voltaire beschließt den Eintrag zum Vampir in seinem *Dictionnaire Philosophique* 1772 mit einem Verweis auf die blutsaugerischen Methoden der modernen Wirtschaftsgewohnheiten – zwar sei Aberglaube an sich in den Großstädten nicht so verbreitet, allerdings gebe es dort eine andere Art von Wiedergänger, die das Volk mindestens so sehr in Schrecken versetzen:

Weder in London noch in Paris war von Vampiren die Rede. Ich gestehe, daß es in diesen beiden Städten Börsenspekulanten, Händler, Geschäftsleute gibt, die eine Menge Blut aus dem Volk herausaugen, aber diese Herren sind überhaupt nicht tot, allerdings ziemlich angefault. Diese wahren Sauger wohnen nicht auf Friedhöfen, sondern in wesentlich angenehmeren Palästen.⁹¹

Auch Karl Marx verwendete gerne alle Art von Monster um kapitalistische

⁹¹ Voltaire: Vampire. In: Dieter Sturm; Klaus Völker (Hrsg.): Von den Vampiren oder Menschaugern. Dichtungen & Dokumente. München: Hanser 1968. S. 484.

Systeme zu beschreiben⁹² und umgekehrt sind Monster in Horrorerzählungen oft als Sinnbilder einer von ökonomischen Systemen bedrohte Welt zu verstehen. Und auch moderne Autoren benutzen immer wieder Bilder des Horrors um Finanzmärkte und ihre Mechanismen zu beschreiben. Elfriede Jelinek etwa beschreibt Vampir-Erzählungen als „Metaphern für die zerstörerische Kraft des Kapitalismus, [...] als eine Parabel auf den sich ausbreitenden Kapitalismus [...], sein blutsaugerischer Charakter und seine Verbreitung über die Welt in geometrischer Progression.“⁹³

Unsichtbare Kräfte, seien es Geister oder Märkte, die im Verborgenen operieren, aber nichts Gutes im Schilde führen, erzeugen ein Unbehagen, das für den Horror interessant ist. Sie operieren mit einer „demonic power“⁹⁴, die auf der einen Seite, weil sie unsichtbar und vom einzelnen unkontrollierbar ist, phantastische, irrealer Züge bekommt. Auf der anderen Seite allerdings, sind „Invisible things [...] not necessarily not-there“⁹⁵ indem die ökonomischen Kräfte große Auswirkungen auf das Leben der Menschen haben, absolut real sind. Sie sind zugleich phantastisch und real: „[...] invisible powers – market-forces – are at the same time *fantastically real*.“⁹⁶

Ihre Attraktivität für den Horror erlangen ökonomische Systeme und Vorgänge auch deshalb, weil sie undurchsichtig und unkontrollierbar sind. Und umgekehrt sind deshalb Horrormotive für die Beschreibung ökonomischer Vorgänge interessant. Ökonomie und ihre Mechanismen werden seit dem 18. Jahrhundert als „Rätselfiguren“⁹⁷ erfahren. Ihre Funktionsweise ist von außen nicht ersichtlich, sie folgen einer eigenen Logik. Die völlig undurchsichtigen Vorgänge in der Finanzwelt, die aber großen Einfluss auf die Gesellschaft und das Leben des Einzelnen haben, wirken wie eine unkontrollierbare Bedrohung, die genauso viel Schrecken verbreitet, wie Horrorgestalten, die aus Aberglauben entspringen. Die Gesellschaft wird vor das Rätsel der Ökonomie gestellt: „Der Lauf der Dinge

⁹² Vgl. McNally, David: *Monsters of the Market: Zombies, Vampires, and global Capitalism*. Leiden: Brill 2011. S. 13.

⁹³ Elfriede Jelinek. In: Harald Friedl (Hrsg.): *Die Tiefe der Tinte*. Wolfgang Bauer, Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker, H.C. Artmann, Milo Dor, Gert Jonke, Barbara Frischmuth, Ernst Jandl, Peter Turrini, Christine Nöstlinger im Gespräch. Salzburg: Verlag Grauwerte im Institut für Alltagskultur 1990. S. 51.

⁹⁴ McNally, David: *Monsters of the Market: Zombies, Vampires, and global Capitalism*. S. 7.

⁹⁵ Ebda.

⁹⁶ Ebda.

⁹⁷ Vogl, Joseph: *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich: diaphanes4 2010/2011. S. 7.

wird durch das Finanzgeschehen bestimmt, und es wiegt darum umso schwerer, dass es höchst umstritten ist, nach welchen Regeln und mit welcher Logik sich hier Ereignisse mit Ereignissen verknüpfen.“⁹⁸

Mit dem Aufstieg des Neoliberalismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, finden ökonomische Vorgänge immer mehr Eingang in Horrorfiktionen. In den achtziger Jahren etwa wurde die 'Alien Invasion' auf die „aggressive Wirtschaftspolitik der asiatischen Nationen umgedeutet“⁹⁹. Auch Zombies, Vampirismus und Kannibalismus werden mehr und mehr „als gesellschaftskritische Metapher für Kapitalismus, Ausbeutung und moderne Industriegesellschaft verstanden.“¹⁰⁰

In einer Gesellschaft, die zunehmend unter einem (liberalistischen) System leidet, das undurchschaubar und unkontrollierbar ist, und das Leben zunehmend als Kampf dagegen erscheinen lässt, wird im Horror der „Spätkapitalismus als Hölle auf Erden“¹⁰¹ inszeniert. Und auch die diversen Krisen der Finanzmärkte in den letzten Jahrzehnten haben das Gefühl der unkontrollierten, unvorhersehbaren Katastrophe verstärkt – völlig unklar, ob „der darin beschworene kapitalistische 'Geist' verlässlich und rational oder schlicht verrückt operiert.“¹⁰²

Die Geographie des Horrors ist immer auch eine ökonomische und soziale. Das Genre erinnert daran, dass im 21. Jahrhundert eben nicht die überwiegende Mehrzahl der Menschen das Leben eines skandinavischen Angestellten im Wohlfahrtsstaat der 70er Jahre führt. Ganz im Gegenteil. Die Ökonomie der Spaltung wird im Horror äußerst anschaulich. Die neoliberale Modernisierung seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts, beschleunigt in den 90ern und in ihren sozialen Folgen drastisch exekutiert nach der Jahrtausendwende, überlässt weite Teile der Welt, der Gesellschaft auf prekäre Weise sich selbst: mit zu wenig zum Leben, unversorgt, ohne Einbindung und Zugang, ohne Aufgabe.¹⁰³

⁹⁸ Vogl, Joseph: Das Gespenst des Kapitals. S. 7.

⁹⁹ Brittnacher, Hans Richard: Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens. S. 293, 294.

¹⁰⁰ Thomsen, Christian W.: Menschenfresser in der Kunst und Literatur, Mythen, Märchen und Satiren, in Dramen, Liedern, Epen und Romanen: eine kannibalische Text-Bild-Dokumentation. Wien: Brandstätter 1983. S. 16.

¹⁰¹ Einleitung: Der Kongress der lebenden Toten. In: Benjamin Moldenhauer, Christoph Spehr, Jörg Windszus (Hrsg.): On Rules and Monsters. S. 4.

¹⁰² Vogl, Joseph: Das Gespenst des Kapitals. S. 7.

¹⁰³ Spehr, Christoph: Honeycomb World. Gesellschaft und Utopie im zeitgenössischen Horrorfilm. S. 178.

4.1 Barbara Frischmuth: *Die unbekannte Hand*

Barbara Frischmuths Erzählung *Die unbekannte Hand* wurde im Zuge der von Peter Handke herausgegebenen Anthologie *Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten*. 1969 veröffentlicht. Die Idee zur Sammlung von österreichischen Horrorerzählungen ging, so Handke in der Vorbemerkung, aus einem Gespräch zum Horror in der Gegenwart und inwieweit das Muster der klassischen Horrorerzählung „anwendbar wäre auf unsere eigenen Zustände“¹⁰⁴ hervor. Handke vertritt die Position, dass „jede Geschichte, die es ernst mit sich und ihren Gegenständen meine, müsse von vornherein eine Schreckensgeschichte sein“¹⁰⁵. Aufgabe des Horrors sei „nicht länger, einen imaginären Horror zu orchestrieren, sondern einen in der Realität verborgenen Schrecken aufzuspüren und abzubilden.“¹⁰⁶ Horror müsse, im Gegensatz zur „Gruselgeschichte“ die „finsteren Zustände“ sichtbar machen, die in der Gesellschaft herrschen, dass Horror also eine kritische Perspektive auf gesellschaftliche Zusammenhänge einnehmen müsse:

Jede Geschichte von Thomas Bernhard sei zum Beispiel schon eine Schreckensgeschichte, eine Horror-Geschichte, die aber den Schrecken nicht zu etwas Besonderem, etwas literarisch Genießbarem verniedliche, sondern von ihm als von etwas Gewöhnlichem, Alltäglichem rede. Eine Horror-Geschichte dürfe nichts mit dem schwarzen Humor zu tun haben, der, wenn man die finsteren Zustände betrachte, unleidlich kokett sei, sie müsse sich vielmehr offen und durchschaubar machen für diese finsteren Zustände.¹⁰⁷

Dreißig Jahre später erklärt Frischmuth in ihrem Essay *Das Heimliche und das Unheimliche* die Abhängigkeit der Horrorfiktion (und deren Popularität) von den gesellschaftlichen Umständen, die zunehmend selbst als Bedrohlich, als Schauererzählung wahrgenommen werden:

In einer Zeit der bewegten Bilder, die bekanntlich am überzeugendsten zu lügen imstande sind, bitten außer den Radiosprechern fast nur noch die Schriftsteller um Gehör. Jene also, die von Natur aus zum Randgehen und zum Übersteigen der verschiedensten Mauern und Grenzzäune neigen. Daß ihnen dabei das zu

¹⁰⁴ Handke, Peter (Hrsg.): *Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten*. Salzburg: Residenz 1969. n.p. [S. 5]

¹⁰⁵ Ebda.

¹⁰⁶ Brittnacher, Hans Richard: *Vom Zauber des Schreckens - Phantastik und Fantasy in den siebziger und achtziger Jahren*. In: Walter Delabar, Erhard Schütz (Hrsg.): *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren, Tendenzen, Gattungen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997. S. 18.

¹⁰⁷ Handke, Peter (Hrsg.): *Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten*. n.p. [S. 5]

Erzählende zunehmend zum 'Schauerroman' gerät, hat mehr mit den Gewalttätigkeiten der Zeit zu tun als mit einem Genre [...].¹⁰⁸

In *Die unbekannte Hand* ist es ein kapitalistisches Prinzip, das (in parodistischer Absicht) Ursprung des Schreckens ist: Eine „unbekannter Hand“¹⁰⁹ (DUB 20) greift in das Öko-/Gesellschaftssystem ein, was dazu führt, dass Tiermassen, ausgehend vom Wiener Prater, die Welt übernehmen und die Menschheit ausrotten. Die Vorstellung von einer unbekannten, höheren Instanz, die Einfluss auf die Organisation der Welt nimmt, bezieht sich in Frischmuths Erzählung auf das Konzept der 'invisible hand' des Ökonomen und Philosophen Adam Smith (1723-1790):

In *Die unbekannte Hand* von Barbara Frischmuth führt in offensichtlicher Parodierung von Adam Smith's Postulat der 'invisible hand', die im Chaos der modernen Welt alles zum Guten geleite, das Einwirken einer unsichtbaren Hand zur Katastrophe [...]. Ihre beängstigende Wirkung gewinnt diese Erzählung aus der fast apathischen Ungerührtheit, mit der sie dieses Menetekel beschreibt.¹¹⁰

Die 'unsichtbare Hand' ist die Vorstellung einer selbstregulierenden Kraft des Marktes, die auf die Gesellschaft wirkt und so 'schlechte' Handlungen Einzelner wie Gier, Gewinnsucht, Betrug etc. zu 'guten', d.h. der Gesellschaft nützlichen verwandelt. Das Konzept, das im Allgemeinen auf Adam Smith zurückgeführt wird, da er v.a. in seinen ökonomischen Werken die Metapher der 'unsichtbaren Hand' übernommen hat, geht de facto auf Bernard de Mandeville und seine, bei Zeitgenossen sehr populären und umstrittenen¹¹¹, Schrift *Die Bienenfabel oder Private Laster als öffentliche Vorteile* (1714) zurück.¹¹²: „Mandeville zufolge sollten wir für das Laster und Amoralität dankbar sein, da sie uns Vollbeschäftigung und einen lebhaften Handel bescheren [...]. Um es in der Sprache unserer Zeit auszudrücken: das Laster ist ein Multiplikator der effektiven

¹⁰⁸ Frischmuth, Barbara: Das Heimliche und das Unheimliche. Von den Asylanten der Literatur. Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 1999. In: B.F.: Das Heimliche und das Unheimliche. Drei Reden. Berlin: Aufbau 1999. S. 16, 17.

¹⁰⁹ Hier und im Folgenden zitiert nach: Frischmuth, Barbara: Die unbekannte Hand. In: Peter Handke (Hrsg.): Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten. Salzburg: Residenz 1969. S. 20-26.

¹¹⁰ Brittnacher, Hans Richard: Vom Zauber des Schreckens - Phantastik und Fantasy in den siebziger und achtziger Jahren. S. 18.

¹¹¹ Anm.: Mandeville wurde etwa mit Machiavelli verglichen und u.a. waren Rousseau und David Hume erklärte Gegner. In Frankreich wurde die *Bienenfabel* sogar öffentlich verbrannt. Vgl. Sedláček, Tomáš: Die Ökonomie von Gut und Böse. Aus dem Amerikanischen von Ingrid Proß-Grill. München: Hanser 2012. S. 232.

¹¹² Sedláček, Tomáš: Die Ökonomie von Gut und Böse. S. 231.

Nachfrage, der zum Wirtschaftstreiber wird.“¹¹³

In der *Bienenfabel* beschreibt Mandeville einen prosperierenden Bienenstaat (erkennbar als Abbild der damaligen englischen Gesellschaft¹¹⁴), dessen Bewohner zwar selbstsüchtig auf ihren eigenen Profit lauern, dadurch aber den Staat als Ganzes stabil und am Leben erhalten: Es „blüht unter der Maske einer scheinbar friedlichen Gesellschaft das Laster.“¹¹⁵ Als die Bienen sich angesichts von Korruption, Konsum- und Profitgier und der großen Kluft zwischen Arm und Reich bei Jupiter beschwerten, befreit dieser sie von allen Lastern - die Bienen werden tugendhaft, was allerdings fatale Folgen für den Staat hat. Ohne Menschen, die konsumieren, können auch jene die produzieren, Handwerker und Arbeiter, nicht überleben – der Markt bricht zusammen. Ökonomisch ruiniert und dadurch militärisch handlungsunfähig wird der Bienenstaat angegriffen, sodass nur wenige sich in einen toten Baumstumpf retten können. Die Moral, die Mandeville ans Ende seiner Fabel stellt, betont nochmals die Unmöglichkeit eines 'moralischen', für alle gerechten (auf liberalistischen Prinzipien beruhenden) Staats: „[...] für Tugend hat's / In großen Staaten nicht viel Platz / [...] Von Lastern frei zu sein, wird nie / Was andres sein als Utopie. / Stolz, Luxus und Betrugerei / Muß sein, damit ein Volk gedeih'.“¹¹⁶

Die 'unsichtbare Hand' (die Metapher in Zusammenhang mit Ökonomie wurde tatsächlich von Adam Smith geprägt¹¹⁷) ist es, die das Umschlagen der Laster des Einzelnen in den Gewinn der Gesellschaft gewährleistet – sie ist eine 'Kraft' die den Anschein einer zentralen Planungsinstanz erweckt und so den Markt reguliert, „ohne dass sich die Einzelnen darauf verständigen.“¹¹⁸ Die unsichtbare Hand 'ordnet' das Chaos, übersetzt Unregelmäßigkeiten in Ordnung, unterstellt den unübersichtlichen ökonomischen und sozialen Bedingungen Gesetzmäßigkeiten. Was lange die Aufgabe einer göttlichen Instanz war, wird säkularisiert und „garantiert, dass aus singulären Aktionen ein Geflecht von Regelmäßigkeiten

¹¹³ Ebda. S. 234, 235.

¹¹⁴ Sedláček, Tomáš: Die Ökonomie von Gut und Böse. S. 232.

¹¹⁵ Ebda.

¹¹⁶ Mandeville, Bernard: Die Bienenfabel. Aus dem Englischen übersetzt von Otto Bobertag, Dorothea Bassenge und Friedrich Bassenge. Berlin: Aufbau 1957. S. 38.

¹¹⁷ Vgl. Vogl, Joseph: Das Gespenst des Kapitals. S. 39.

¹¹⁸ Bublitz, Hannelore / Kaldrack, Irina / Röhle, Theo / Winkler, Hartmut: Einleitung. In: Hannelore Bublitz, Irina Kaldrack, Theo Röhle [u.a.] (Hrsg.): Unsichtbare Hände. Automatismen in Medien-, Technik und Diskursgeschichte. München: Fink 2011. S. 9.

entsteht“.¹¹⁹ Ein Konzept, das grundlegend für den Liberalismus, als dessen Begründer Adam Smith gilt, ist. Der Markt reguliert sich ohne staatliche Eingriffe selbst:

Die 'unsichtbare Hand' wird zur regulierenden Austauschrelation, in der Angebot und Nachfrage Hand in Hand gehen. Für eine neoliberale Rezeption ist diese Lesart mehr als brauchbar: Das Marktmodell markiert eine elementare Sozialform, in der verstreute Interessen und Praktiken sich durch den Mechanismus immer wieder zu einer ausgleichenden Ordnung zusammenfügen. Das „Konzert unsichtbarer Hände“ regiert demnach effektiver als jede sichtbar ordnende Hand staatlicher Gesetzesmacht.¹²⁰

In Frischmuths Erzählung setzt der 'positive' Effekt der „unbekannten Hand“ aus. Anstatt ausgleichend zu wirken, verstärkt sie nur die eine Seite, die plötzlich auftretende Massenansammlung an Tieren, sodass die Menschen zusehends vertrieben werden. Die Rechnung vom sich selbstregulierenden System geht nicht auf. Die Tiere nehmen überhand, mit tatkräftiger Unterstützung der regulierenden 'Instanz': „In einer der nun folgenden Nächte werden von unbekannter Hand die Käfigschlösser des Prater-Zoos gesprengt, wodurch eine weitere Anzahl von Tieren die Freiheit findet. Lamas, Zwergziegen und Steinböcke, Füchse, Silberlöwen, Nasen- und Braunbären atmen einmal kräftig durch, dann trennen sich ihre Wege.“ (DUH 22)

Auch der einsetzende Schneefall – eine Möglichkeit die Tiermassen zumindest einzudämmen – wird von der 'unbekannten Hand' zu Gunsten der Tiere manipuliert:

Es war nur mehr eine Frage von Tagen, wann der erste Schnee fallen würde. Heute ist es so weit. Als der Flockenfall einsetzt, macht zuerst einmal ein großes Aufatmen die Runde. Zumindest vor den Giftschlangen würde man jetzt seine Ruhe haben. Und im Übrigen vertraut man auf die beruhigende Wirkung des Schnees. Doch sehr bald wird dieses Vertrauen bitter enttäuscht. Von unbekannter Hand wurde dem Schnee ein Futterstoff beigemischt, der seltsame Folgen zeitigt. Dieser besondere Schnee, der nun ohne Unterlaß schneit, bewirkt, daß die Tiere auf bereits abnorm zu nennende Weise wachsen. Innerhalb von wenigen Tagen erreichen die Caniden, ausgesprochene Schneefresser, die Größe von Schrebergartenhäuschen. (DUH 24)

Das sich selbstregulierende System gerät völlig außer Kontrolle, die Mechanismen der Gesellschaft verfehlen ihre Wirkung. Der Staat reagiert zu spät und unzureichend, offizielle Stellen können nichts mehr ausrichten – gegenüber

¹¹⁹ Vogl, Joseph: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen. München: Sequenzia 2002. S. 47.

¹²⁰ Bublitz, Hannelore / Kaldrack, Irina / Röhle, Theo / Winkler, Hartmut: Einleitung. S. 10, 11.

der unsichtbaren Kraft, die das System zu Gunsten der Tiere beeinflusst, sind sie hilflos: „Die Polizei ist machtlos. Sobald ein uniformierter oder geheimer Polizist den Prater betritt, wird er von einem als Schutz- und Gebrauchshund ausgebildeten Dobermann angefallen, gestellt und dann dem Rudel zum Fraß überlassen.“ (DUH 23)

Völlig ratlos steht die Bevölkerung den Geschehnissen gegenüber. Auslöser und Ursache der Ereignisse sind nicht ausmachbar – die unbekannte Hand regiert unsichtbar und unverständlich. Systeme, die von einer unsichtbaren Hand gelenkt werden, können nicht auf eine handelnde Instanz als Ursache zurückgeführt werden, wodurch Zusammenhänge und Mechanismen nicht 'logisch' begründet werden können. Es ist der Preis der unsichtbaren Hand,

dass die Marktmechanismen und Kapitalbewegungen, wie das Geschehen auf Finanzmärkten, selbst zum Rätsel werden. Die dabei wirksamen Verhaltensweisen und Praktiken bleiben wie die Dynamiken, mit denen sich Sozial- und Weltverhältnisse entwickeln, *undurchsichtig*. Der Lauf der Dinge wird, so scheint es, durch Abläufe bestimmt, die nicht begriffen werden können – und die dennoch effizient im Sinne der optimalen Freisetzung einer ökonomischen Rationalität und der Harmonie unterschiedlicher Interessen sind.¹²¹

Bei Frischmuth sind die Zusammenhänge der Geschehnisse genauso unerklärbar und führen zu einer „ökonomischen Rationalität“ - allerdings zu Gunsten der Tiere, die Menschen fallen den Mechanismen der unsichtbaren Hand zum Opfer. Die Tiere breiten sich aus, werden immer mächtiger und es gibt nichts, was die Menschen dagegen unternehmen können.

In der Undurchschaubarkeit und Unkontrollierbarkeit liegt auch das Unheimliche der 'unsichtbaren Hand' als Metapher und wird in dieser Eigenschaft mit dem Schauerroman¹²² in Verbindung gebracht.¹²³ Während bei Adam Smith eine 'unsichtbare Hand' am Markt zu schaffen macht, werden in so mancher Gothic

¹²¹ Bublitz, Hannelore / Kaldrack, Irina / Röhle, Theo / Winkler, Hartmut: Einleitung. S. 11.

¹²² Anm.: Stefan Andriopoulos etwa sieht die 'unsichtbaren Hand' bei Smith nicht als abstraktes Konzept, sondern führt sie als tatsächliche 'Geistererscheinung' auf die zeitgenössischen Gothic Novels wie Walpoles The Castle of Otranto zurück, von denen Smith das Bild für die Undurchsichtigkeit ökonomischer Vorgänge übernommen habe. Vgl. Andriopoulos, Stefan: The Invisible Hand: Supernatural Agency in Political Economy and the Gothic Novel. In: ELH. Vol. 66/3 (1999). S. 739- 758. (über Project Muse: <http://muse.jhu.edu/journals/elh/v066/66.3andriopoulos.html>, 10:48, 13.12.2012)

¹²³ Neubert, Christoph: 'The End of the Line'. Zu Theorie und Geschichte der Selbststeuerung in der modernen Logistik. In: Hannelore Bublitz, Irina Kaldrack, Theo Röhle [u.a.] (Hrsg.): Unsichtbare Hände. Automatismen in Medien-, Technik und Diskursgeschichte. München: Fink 2011. S. 209.

Novel die Geschehnisse von Geisterhand gelenkt: „Dies ist wohl einer gewissen Unheimlichkeit ökonomischer Prozesse geschuldet, in denen zirkulierende Objekte und Zeichen einen gespenstischen Eigensinn entwickeln“¹²⁴. Märkte, Medien und Technik scheinen autonom, 'intelligent', zu agieren. Sie funktionieren „dezentral und 'automatisch [...] ökonomische und soziale Prozesse verselbstständigen sich“¹²⁵, agieren ohne erkennbaren Ursprung oder Ziel und weisen so eine Unberechenbarkeit auf, die sie unheimlich macht: Diese Unvorhersehbarkeit wird „zum Ausgangspunkt für die Emergenz, die Herausbildung neuer Strukturen aus dem Zusammenspiel ungeplanter Ereignisse und rational nicht erklärbarer Vorgänge.“¹²⁶

Auch die plötzliche Zusammenrottung der Tiere in *Die unbekannte Hand* ist ein emergenter Vorgang, der durch die Instanz der eingreifenden 'Hand' versucht wird zu rationalisieren, was aber nur teilweise gelingt, denn Fiktionen von Schwärmen und ähnlichen Zusammenschlüssen entspringen immer einer Verschwommenheit der Bedrohung und zeigen so auch die „Bearbeitungen einer Steuerungsproblematik jenseits von Souveränität, deren Lösungsfiguren um 1800 in der romantischen Naturphilosophie und Ökonomie als Regelkreis und Selbstreferentialität von Systemen entworfen werden.“¹²⁷

Zwar ist der Eingriff von außen, etwa im Freilassen der Zootiere, sichtbar, aber der Ursprung des grundlegenden Problems, nämlich die unerwartete Ansammlung von Tieren, die den 'menschlichen Lebensraum' übernehmen, wird dadurch nicht erklärt. Es ist nicht die unbekannte Hand der Auslöser dafür, sondern offenbar eine Form eines emergenten Phänomens. Schwärme, Massen, Horden - unübersichtliche Ansammlungen von Menschen, Tieren, u.ä., „als Beschreibungsmuster der Vielen“¹²⁸ - sind Erscheinungen, die nach ihren eigenen 'Gesetzmäßigkeiten' handeln, die nicht von einer höheren Instanz vorgegeben werden, sondern aus der Summe der Handlungen des Einzelnen entsteht und auf die Gruppe als Ganzes wirkt – eine Art „Schwarmintelligenz“¹²⁹ - die gleichzeitig

¹²⁴ Vogl, Joseph: Das Gespenst des Kapitals. S. 7.

¹²⁵ Bublitz, Hannelore / Kaldrack, Irina / Röhle, Theo / Winkler, Hartmut: Einleitung. S. 9.

¹²⁶ Ebda.

¹²⁷ Horn, Eva: Die Ungestalt des Feindes: Nomaden Schwärme. In: MLN, Vol. 123, Nr. 3 (2008), S. 657, 658.

¹²⁸ Munk, Martina: Ungeheuerliche Massen. Tierbilder für das Phänomen des Massenhaften in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2011. S. 42.

¹²⁹ Neubert, Christoph: 'The End of the Line'. Zu Theorie und Geschichte der Selbststeuerung in der modernen Logistik. S. 206.

mehr als die Summe ihrer Teile ist. Der Schwarm bzw. die Masse als „Kollektiv ohne Zentrum“¹³⁰ folgt keinen erkennbaren Regeln, seine Grenzen sind nicht klar umrissen, er ist eine „Ungestalt“¹³¹ - die Wahrnehmung des Feindes als Ungestalt beinhaltet aber auch die Frage nach der eigenen Gestalt, was zu der Frage führt „welches Problem der *eigenen* Gesellschaft in der Gestalt - oder eben Ungestalt - des Feindes eigentlich bearbeitet wird.“¹³²

Dabei liegt der Ursprung der Bedrohung im Umschlagspunkt, an dem eine Gruppe Einzelner zu einem Schwarmphänomen wird. Erst als Schwarm stellen viele Einzelne eine Gefahr dar, es ist das Umschlagen „von Quantität in Qualität, von vielen Vögeln in einen aggressiven Schwarm.“¹³³ Dieser Umschlagspunkt und die Frage nach dem nicht vorauszusehenden Resultat,

scheint aber die Crux von Emergenz, eine Crux, die sich in lebenden Systemen radikalisiert – und zwar als *Evolution*. Selbstverständlich ist Emergenz nicht an Leben geknüpft [...] - *aber das Lebendige ist irreduzibel emergent*. [...] Es ist diese Unvorhersehbarkeit und Unkontrollierbarkeit des Lebens und seiner Evolution, die in den narrativen Szenarien über Schwärme bearbeitet wird. Das Unvorhersehbare emergenter Prozesse, das Unvorhersehbare des Lebens selbst wird in einer hypothetischen Geschichte vorweggenommen und ausgeleuchtet.¹³⁴

Die diffuse Bedrohung, die von Schwärmen, Netzwerken, Strukturen ohne Zentrum aller Art ausgeht, macht sie auch zu einem populären Motiv des Horrors. Im 20. Jahrhundert sind „Schwarm-Invasionen, Monster-Insekten und attackierende Vögel [...] die modernen Erben jenes Entsetzens, das das 19. Jahrhundert angesichts entfesselter Volksmassen empfand.“¹³⁵ In Filmen und Romanen, wie *Them!* (1954), *The Swarm* (1978), Lems *Der Unbesiegbare* (1964), Schätzing's *Der Schwarm* (2004) oder Hitchcocks *The Birds* (1963), rotten sich Killerbienen, mutierte Ameisen oder eben Vögel zusammen und attackieren als unkontrollierbare Masse die Zivilisation. Schwärme werden zum Sinnbild für die undurchschaubar wirkenden Systeme und Phänomene der Moderne – sei es moderne Kommunikation, der Klimawandel oder die ständig mit Zusammenbruch

¹³⁰ Horn, Eva: Die Ungestalt des Feindes: Nomaden Schwärme. S. 657.

¹³¹ Ebda. (Hervorhebung im Text)

¹³² Horn, Eva: Die Ungestalt des Feindes: Nomaden Schwärme. S. 657. (Hervorhebung im Text)

¹³³ Horn, Eva: Das Leben ein Schwarm. Emergenz und Evolution in moderner Science Fiction. In: E.H., Lucas Marco Gisi (Hrsg.): Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information. Bielefeld: transcript 2009. S. 104.

¹³⁴ Horn, Eva: Das Leben ein Schwarm. Emergenz und Evolution in moderner Science Fiction. S. 106. (Hervorhebungen im Text)

¹³⁵ Horn, Eva: Einleitung. In: E. H., Lucas Marco Gisi (Hrsg.): Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information. Bielefeld: transcript 2009. S. 8.

drohenden Finanzmärkte – der Schwarm ist das Inbild des selbstorganisierten System, das sich plötzlich gegen die Gesellschaft richtet. Sie sind „in modernen Fiktionen zu einem Inbegriff des Feindlichen, der Bedrohung und der Katastrophe geworden.“¹³⁶ Die in seiner Masse undefinierten Grenzen des Schwarms löst Beunruhigung aus, denn jeder Angriff provoziert automatisch die Frage nach dem Angreifer, dem Planer dahinter, der beim Schwarm aber nicht existiert (was zur Konzeption von Erklärungsversuchen und Unterstellungen der Kontrolle wie der unsichtbaren Hand geführt hat). Der Schwarm erzeugt den Horror einer „unbestimmbaren und unscharfen Mannigfaltigkeit, des immer schon Anderen eines 'wohlgeordneten' sozialen und politischen Körpers, kurz: einen epistemischen Horror vor dem, was nicht Gestalt werden kann.“¹³⁷

Als Ungestalten, als Anti-System verkörpern Schwarmphänomene nicht nur diesen epistemischen Horror, sondern werden auch zum „politischen Horror vor dem Unkontrollierbaren“¹³⁸. Sie sind nicht so sehr einfache Gegner, die es zu bekämpfen gilt, sondern eine „fremdartige Lebensform“¹³⁹, der man sich, um die eigene systematisierte Gesellschaft zu erhalten, entgegenstellt.

Frischmut bedient sich des Motiv des Schwarms und führt gleichzeitig die Absurdität des Konzepts der unsichtbaren Hand vor, denn wenn ihre „unbekannte Hand“ auch ab und an in das Geschehen eingreift und der Tiermeute hilft, so ist sie doch nur Unterstützung nicht Ursprung. Es ist nicht die mysteriöse Macht der unsichtbaren Hand, die die Katastrophe auslöst, sondern die eigene Dynamik der Tiermeute. Die Tiere rotten sich, auch ohne ein Eingreifen, ihren eigenen Regeln folgend, zusammen. Sie bilden ein, da sie keinem Plan folgen, unkontrollierbares System, das sich immer mehr Territorium nimmt und die Zivilisation und deren System verdrängt. Die Bedrohung durch die Tiere ist die dem Finanzmarkt ähnlich – beide agieren als selbstreguliertes System. Mit der Ausweitung des Handlungsraums der Ökonomie vom „autarken Haushalt (*oikos*) über den räumlich begrenzten, später nationalstaatlich reglementierten Handel bis zum Weltmarkt der *global players*“¹⁴⁰ steigert sich die Unübersichtlichkeit und

¹³⁶ Horn, Eva: Das Leben ein Schwarm. Emergenz und Evolution in moderner Science Fiction. S.102.

¹³⁷ Vehlken, Sebastian: Schwärme, Zootechnologien. In: Anne von der Heiden, Joseph Vogl (Hrsg.): Politische Zoologie. Zürich, Berlin: Diaphanes 2007. S. 240.

¹³⁸ Horn, Eva: Die Ungestalt des Feindes: Nomaden Schwärme. S. 659.

¹³⁹ Ebda.

¹⁴⁰ Deupmann, Christoph: Narrating (New) Economy: Literatur und Wirtschaft um 2000. In: Evi Zemanek, Susanne Krones (Hrsg.): Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren

Unkontrollierbarkeit, was dazu führt, dass die politische Ökonomie ihre Funktion als „Orientierungs- und Überzeugungskraft“¹⁴¹ einbüßt:

In ihrem rasanten Verlauf entfalten wirtschaftliche Prozesse eine Eigenlogik, die sich mehr und mehr dem planenden Zugriff staatlicher Institutionen entzieht. Dass menschliche Subjekte dabei aus dem 'Zentrum' in die 'Umwelt' des wirtschaftlichen Systems ausgewandert sind, [...], verdrängt auch die Anthropologie als Leitdisziplin der Beschreibung ökonomischer Realität. Hat sich das neuzeitliche Denken [...] vor allem für den *homo oeconomicus* interessiert, so wendet sich die theoretische Aufmerksamkeit nunmehr der Wirtschaft als selbstregulierender Organisationsform zu [...].¹⁴²

Bei Frischmuth sind es, dem seit Hitchcock sehr populären Horror-Bild des Vogelschwarms entsprechend, zunächst alle möglichen Vogelarten, die sich gegen die Menschen wenden und den Geschehnissen eine diffuse Lärmkulisse hinzufügen:

Mehrere Schwärme der jeden Morgen über die Donau her einfliegenden Raben-, Saat- und Nebelkrähen halten den Luftraum zwischen Donau und Donaukanal scharf unter Kontrolle. Ihnen haben sich Scharen von Dohlen, Elstern, vereinzelt auch Häher angeschlossen. Schnarr-, Quarr- und Kiu-Laute, sowie gezieltes Schnabelstoßen, vertreiben einen jeden, der ihnen nahe kommt. [...] Was die Gruppen der Wild- und Zierenten betrifft, so haben sie die Herrschaft über sämtliche Parkgewässer an sich gerissen und dulden es nicht mehr, daß diese von Brotresten und minderwertigem Saatgut verunreinigt werden. [...] Die Möwen, die ihr Terrain von jeher behauptet haben, dehnen nun ihr Revier auch auf die von nächtlichen Regengüssen überschwemmten Tennis- und Fußballplätze des Pratergeländes aus und erschrecken die wenigen noch verbliebenen Sportwarte mit ihrem grausigen Gelächter. (DUH 21, 22)

Nach und nach schließen sich auch andere Tierarten zu Rudeln und Herden zusammen, wobei weder Auslöser noch Grund noch Ziel zu erkennen ist. Die Tiere werden angetrieben von einer inneren Logik der Bewegung, die von außen nicht entschlüsselbar ist und die sich unter den Tieren immer weiter fortsetzt. Einer „imitative[n] Dynamik“¹⁴³ folgend, zieht die Aggression der Tiere immer größere Kreise, die nicht mehr unter Kontrolle gebracht werden können. Schließlich finden sich auch die Hunde, Pferde und Katzen(-ähnlichen Tiere) zusammen, und die Zootiere schließen sich den ihnen verwandten, heimischen Arten an:

und Buchmarkt um 2000. Bielefeld: transcript 2008. S. 151. (Hervorhebungen im Text)

¹⁴¹ Ebda.

¹⁴² Deupmann, Christoph: Narrating (New) Economy: Literatur und Wirtschaft um 2000. S. 151, 152.

¹⁴³ Horn, Eva: Die Ungestalt des Feindes: Nomaden Schwärme. S. 675.

Die Zahl der Caniden, die unaufhaltsam aus allen Stadtgebieten zuziehen, hat auf beängstigende Weise zugenommen. Beobachter schätzen die gesamte Meute auf mehrere tausend Stück, doch ist die Angabe von verlässlichen Zahlen schwierig, da die Rudelbildung zwar schon begonnen hat, aber des laufenden Zustroms wegen noch nicht abgeschlossen ist. [...] Die Tiere aus dem Zoo sind, weil zahlenmäßig unterlegen, nicht imstande, eigene Gemeinschaften von Bedeutung zu bilden. Sie müssen sich daher verwandten Gattungen heimischer Tiere anschließen, wenn sie nicht ein Außenseiterdasein führen wollen. (DUH 22)

Die Tiere breiten sich immer mehr aus, verdrängen die Menschen wortwörtlich aus ihrem Territorium. Konfrontiert mit der Nicht-Systematik der Tiere, wissen sich die Bewohner nicht zu helfen:

Immer wieder stockt den Leuten auch tagsüber der Atem. Sei es, daß Pferde im Kampf um die Stellung eines Leithengstes die Fensterscheiben ebenerdiger Wohnungen einschlagen oder daß die Rabenvögel im Flug die Sonne verdunkeln oder daß Braunbären Haus- und Hoftüren eindrücken [...]. Die an den Prater unmittelbar angrenzenden Wohngegenden wurden bereits zu Notstandsgebieten erklärt. (DUH 23, 24)

Hinzu kommt (ein weiteres Horrormotiv) die plötzliche Mutation der Tiere, die durch das dem Schnee beigemengten „Futterstoff“ (DUH 24) scheinbar unendlich wachsen, sie werden zur Ungestalt in doppelter Hinsicht – als Schwarm und als Mutation. Auch scheitern Interventionen von Militär und Polizei, als Inbegriff des (staatlich) organisierten Systems, es bleibt nur die Flucht: „Nun tun es auch die letzten im Prater heimischen Berufsgruppen, Huren, Zuhälter und Galeristen, den Langläufern, Pferdeburken, Schaustellern und Gastwirten gleich und verlassen das Gebiet zwischen Donau und Donaukanal.“ (DUH 22)

Mit Anwachsen des Tierschwarms nimmt auch dessen Undifferenziertheit zu, die sich, neben der schieren Unüberschaubarkeit der Tiermassen, auch durch den zwar diffusen, aber immer lauter werdenden Geräuschpegel ausdrückt. Die 'Ungestalt des Feindes' zeigt sich auch in dessen Unvermögen zur Kommunikation, die Tiere produzieren nur Lärm, selbst wenn die Anwohner auf 'bewährte' Kommunikationsvorgänge zurückgreifen und den Tieren zur Beruhigung Futter zuwerfen:

Am schlimmsten ist es bei Nacht. Die Zahl der möglichen Geräusche hat sich um ein Vielfaches vermehrt. Auch Tierarten, die ansonsten des Nachts über Ruhe halten, gebärden sich auf eine wilde, unnatürliche Art. An Schlaf ist nicht zu denken. Einige Familien haben den Fehler gemacht, den Tieren durchs Fenster Fressen zuzuwerfen, um sie zu beruhigen. Haben diese aber einmal Fleisch gerochen, geraten sie völlig außer Rand und Band und machen in dem einen oder anderen Fall Anstalten, in die betreffenden Wohnungen einzudringen. (DUH 24)

Je zahlreicher und größer die Tiere werden, desto kompakter, deutlicher wird auf der einen Seite der Schwarm. Die Tiere haben so wenig Platz, „daß sie sich, eingepfercht von Artgenossen, zu einer Fläche formieren, die genau die Ausmaße des Pratergeländes bedeckt“ (DUH 26). Auf der anderen Seite, sind seine Einzelbestandteile, die einzelnen Tiere, erkennbar, und lösen so den zusammengeballten Schwarm auf, sodass er nur noch als eine Vielheit von Einzelnen erkennbar ist.

Dieses „Changieren zwischen Nicht-Verschwimmen und Verschwimmen erzeugt daher immer auch schon den Horror des Rauschens“¹⁴⁴ einer diffusen Vielzahl. Die Mischung aus „einer unruhigen und lärmenden Bewegung“¹⁴⁵ und dem „Eindruck des Uniformen und Blockhaft-Kompakten“¹⁴⁶ führt zu einer Schwierigkeit in der Wahrnehmung. Die Gegensätzlichkeit der Eindrücke lassen nur undeutliche Schlüsse auf den tatsächlichen Zustand des Phänomens zu und verweist so auch auf „eine Grenze des Bestimmbaren, von der an eine Wahrnehmung des Schwarms unmöglich wird – was bleibt, ist Störung.“¹⁴⁷ Der undifferenzierte Lärm begleitet den Tierschwarm, breitet sich mit ihm aus und übertüncht bzw. verunmöglicht alle andere Kommunikation. Besonders die Vögel zerstören, zunächst noch unabsichtlich, die Nachrichtenkanäle, und demonstrieren dabei auch eine typische Eigenschaft des Schwarms, die dessen Unzerstörbarkeit evoziert – das Ausfallen eines einzelnen Bestandteils des Schwarms hat keine Auswirkung auf das große Ganze, es wird einfach ersetzt¹⁴⁸: „Kleinere Vogelarten, die sich um ein Fünf- bis Fünfzehnfaches vergrößert haben, reißen, sobald sie sich auf einen Telefondraht setzten, diesen durch, was zwar unter ihnen einige Opfer fordert, den Lauf der Geschehnisse aber nicht aufhält.“ (DUH 25) Diese eher ungeplante Sabotage weicht, als sich die Tiere über die 'Grenzen' des Praters hinaus vermehren, gezielten Attacken auf Nachrichtendienste und wird begleitet vom Lärm der Tiermeute, die langsam aber stetig die Welt überzieht:

Eine Schlagzeile über weltweite Schneefälle und das Vordringen riesiger Eismassen von den Polen her geht als letzte um die Erde. Dann wird systematisch eine Nachrichtenagentur um die andere stillgelegt. Bellen, Wiehern, Krächzen, Pfauchen und Trampeln sind die allgegenwärtigen Geräusche, die nun niemand, aber auch wirklich niemand mehr überhören kann. (DUH 26)

¹⁴⁴ Vehlken, Sebastian: Schwärme, Zootechnologien. S. 240.

¹⁴⁵ Munk, Martina: Ungeheuerliche Massen. S. 42.

¹⁴⁶ Ebda.

¹⁴⁷ Vehlken, Sebastian: Schwärme, Zootechnologien. S. 240.

¹⁴⁸ Vgl. Horn, Eva: Die Ungestalt des Feindes: Nomaden Schwärme. S. 675.

Die imitierende Dynamik des Schwarms führt zur Eskalation: ein lokales Problem führt zur Herrschaft der Tiere in einem globalen Rahmen und zeigt so die bedrohliche Seite des selbstorganisierten Feindes. Der Tierschwarm bei Frischmuth breitet sich immer weiter aus und ein Ende ist, da die Logik seiner Vermehrung nicht erkennbar ist, nicht abzusehen:

Die Tiere breiten sich aus. Anfangs sind nur das gesamte Stadtgebiet von Wien und das Bundesland Niederösterreich gefährdet. Aber viele Tiere wollen weiter in die Welt hinaus. Wenn es noch ein paar Tage schneit, wird ihnen auch das Land Österreich zu klein werden. Wohin diese Entwicklung führt, ist nicht abzusehen. (DUH 25, 26)

Durch ihre imitierende Dynamik sind selbstorganisierte Systeme zugleich sehr stabil und absolut unvorhersehbar:

Selbstorganisierte Systeme sind [...] einerseits Utopien der perfekten Selbststabilisierung und so [...] einer ‚vollkommenen‘ Intelligenz und andererseits Schreckensszenarien einer hyperkomplexen Unkontrollierbarkeit. Selbstorganisierte Systeme sind in ihrem Wesen „out of control“—und damit gleichermaßen Verkörperungen unserer schlimmsten Ängste wie unserer kühnsten Träume. Der Feind als Schwarm ist die Angst vor dem Verlust von Kontrolle und Beherrschbarkeit der Systeme, in denen wir [...] leben.¹⁴⁹

Frischmuths Text parodiert die Zuversicht, die sich an eine höhergestellte Macht hält, auch wenn es keine gibt und illustriert so die Erkenntnis, dass das Prinzip der 'unsichtbaren Hand' nur eine Krücke der Ökonomie und anderer Systeme ist, um die Augen vor der Unkontrollierbarkeit selbstregulierter Formen verschließen zu können und ihnen so ihre Unheimlichkeit zu nehmen. Die unbekannte Hand zeigt wie sich ein System trotzdem verselbstständigt. Indem sie eine Metapher der Ökonomie auf das Horrorszenario eines selbstorganisierten – emergenten – Systems, das der scheinbar so effizienten, souverän-organisierten 'menschlichen' Gesellschaft zu Leibe rückt, überträgt, macht sie deren Gefahr deutlich. Die „unvorhersehbaren Schwarm-Logiken des Finanzmarkts und des Konsumverhaltens“¹⁵⁰ werden im Tierschwarm exemplifiziert, deren Unübersichtlichkeit kein rationaler Plan einer 'unsichtbaren Hand' zu Grunde liegt und denen Verselbständigung und Unkontrollierbarkeit inhärent sind: „Schwärme erscheinen. [...] Schwärme werfen die Frage nach den Gesetzen und

¹⁴⁹ Horn, Eva: Die Ungestalt des Feindes: Nomaden Schwärme. S. 675.

¹⁵⁰ Horn, Eva: Einleitung. In: E. H., Lucas Marco Gisi (Hrsg.): Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. S. 7.

Voraussetzungen eines Erscheinens auf, das gerade nicht gesetzmäßig vorhersehbar ist.“¹⁵¹

4.2 Ann Cotten: *Der Geist*

Ann Cottens Erzählung *Der Geist* erschien 2010 in ihrer Textsammlung *Florida-Räume*. Der Band vereint, indem er sich als Auswahl für einen Literaturwettbewerb präsentiert, sehr unterschiedliche Texte, die aber, wie die vorangestellte 'Ausschreibung' erklärt, ein gemeinsames Ziel haben:

Ihre intimsten Gedanken mit riskanten sprachlichen Mitteln preisgeben, Ruhm und Ehre dafür erhalten? Das klingt unwahrscheinlicher als der Mensch, der sich in den Lüften als Pilot verdingen soll. Das Unwahrscheinliche ist unser Metier. Ihres, unbekannterweise: Verzweiflung, Überlegung und Fleiß. Zusammen geben wir den Menschen mehr als die Boeing: die Selbsterkenntnis.¹⁵²

Auch *Der Geist* erzählt, ganz wie gewünscht, von dem Versuch der Selbsterkenntnis eines per Definition unsicheren Wesens, einem Gespenst, einem Geist, der ständig versucht sich seiner Existenz zu versichern – zu einem Körper zu gelangen - und dabei in einem Schwebезustand zwischen Sein und Nicht-Sein, zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, durch die Welt stolpert, ein Vorstellungsgespräch hinter sich bringt, einen Geisterjäger beschwört und vor ihm flüchtet und schließlich von Werbefachleuten gefangen und als Werbefigur missbraucht wird.

Aus dem Volksglauben stammend¹⁵³, sind Gespenster auch beliebtes Thema der Literatur und erlangen einiges an Bekanntheit, allen voran der Geist des Vaters in Shakespeares *Hamlet* (1603), aber auch in Walpoles *The Castle of Otranto* oder Kleists *Das Bettelweib von Locarno* (1810) stehen umtriebige Geister im Mittelpunkt und Heine schildert in *Die Harzreise* (1824), wie Oscar Wilde in *The Canterville Ghost* (1886), satirisch eine Geistererscheinung. Gespenster sind Figuren aus dem Dazwischen, weder tot noch lebendig, weder ganz sichtbar noch ständig unsichtbar, in deren (Un-)Gestalt „das Reich der Toten auf die Welt der

¹⁵¹ Horn, Eva: Das Leben ein Schwarm. Emergenz und Evolution in moderner Science Fiction. S. 104.

¹⁵² Cotten, Anne: *Florida-Räume*. Berlin.: Suhrkamp 2010. n.p. [S. 7]

¹⁵³ Vgl. Wilpert, Gero von: *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv-Form-Entwicklung*. Stuttgart: Alfred Kröner 1994. S. 8, 9.

Lebenden“¹⁵⁴ übergreift. Das Gespenst ist ein „Totengeist, Wiedergänger, Revenant, also umgehender Geist eines Verstorbenen“¹⁵⁵, der aber nicht nur der Schatten seines lebenden Selbst ist, sondern durchaus eine „zielstrebige Individualität und einen Willen“¹⁵⁶ besitzt, also ein zu eigenständigen Entscheidungen fähiges Wesen ist. Sie suchen die Lebenden heim, aus den verschiedensten Gründen, meist aber wegen im Leben unerledigter Dinge, aus Rache, Schuld (des Toten, oder der Nachwelt gegenüber dem Toten) oder auch wegen ungeklärten Vermögensverhältnissen und Erbschaften.¹⁵⁷

Die Bedrohlichkeit des Gespensts entsteht aus dessen Mangel an Körper, aus seiner Unsichtbarkeit, die ihm den Anschein von Allgegenwärtigkeit und Unzerstörbaren gibt: „Die haarsträubendsten Gespenstergeschichten beziehen ihren Schrecken aus einem Paradoxon: Je ungreifbarer und unsichtbarer die Bedrohung ist, desto größer ist die Angst.“¹⁵⁸ Mit dieser Macht des Unsichtbaren unterscheidet sich der Geist fundamental von anderen phantastischen Horrorkreaturen, deren „synästhetisch konzertierende Aktion – in ihre überwältigenden Körperlichkeit, mit Gewimmel, Gestank, oder klebriger Konsistenz – nicht als das Übersinnliche, sondern als ein 'Mehrsinnliches' zur Geltung“¹⁵⁹ kommt. Das Gespenst aber bedient sich der „unsinnlichen Kraft des Unsichtbaren, des Diffusen und Ungenauen.“¹⁶⁰

Das Gespenst existiert in einer Zwischenposition, was die auf ihn Treffenden, zumindest in der traditionellen Geistergeschichte, das Schaudern lehrt. Es ist die (eben nicht personifizierte) absolute Uneindeutigkeit – dementsprechend ist auch Mitternacht, die Geisterstunde, die traditionelle Zeit der Gespenster: „An der Schnittstelle zweier Tage, deren einer noch nicht zu Ende ist und deren anderer noch nicht begonnen hat, erhält das Gespenst seinen Einsatz. In einer ausdehnungslosen Nichtzeit zwischen Nicht-mehr und Noch-nicht beginnt das Ahnen und Fürchten, nimmt das Ungewisse seinen Ausgang.“¹⁶¹

Der Geist ist mit seinen Aufgaben wie „düstere Prophezeiungen auszusprechen,

¹⁵⁴ Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. S. 48.

¹⁵⁵ Wilpert, Gero von: Die deutsche Gespenstergeschichte. S. 9.

¹⁵⁶ Wilpert, Gero von: Die deutsche Gespenstergeschichte. S. 8.

¹⁵⁷ Vgl. Ebda. S. 11, 12.

¹⁵⁸ Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. S. 81.

¹⁵⁹ Ebda. S. 83.

¹⁶⁰ Ebda.

¹⁶¹ Ebda. S. 77.

solche einzulösen, vor Verhängnissen zu warnen oder einen der Gerichtsbarkeit Entkommenen seiner Strafe zuzuführen“¹⁶² auch ein typischer Vertreter jenes Horrors, der sich nicht in exponierten Situationen entfaltet, sondern der in den Alltag einbricht und nur durch diesen Kontrast seine grauenhafte Wirkung entfalten kann:

Der Überraschungseffekt der eigentlichen Gespenstergeschichte dagegen beruht auf dem die Naturgesetze durchbrechenden, urplötzlichen, unerwarteten und grauerregenden Einbruch des Unheimlichen in diese reale und realistisch geschilderte Alltagswelt, in der es unerwartet um die Ecke lauert und urplötzlich vor einem steht. Die Gespenstergeschichte ist nicht in einer mythischen oder märchenhaften Welt, sondern nur im Alltag zuhause und kann nur dort ihren Schrecken voll entfalten.¹⁶³

Während die Gespenster des Volksglaubens und der Literatur lange kettenrasselnde, stöhnende Poltergeister in blutbefleckten Bettlaken waren, sind sie heute „eigentümlich schemenhaft, unkörperlich, botschaftslos und stumm.“¹⁶⁴ Es sind Wesen, die sich ihrer Selbst nicht sicher sind und dieser Mangel an Identität, und somit Zuordenbarkeit, ist für den mit dem Gespenst konfrontierten, schreckenerregend, da seine eigene Identität durch den Zusammenstoß selbst in Zweifel gezogen wird. Aus diesem Zweifel ergibt sich auch das Angstmoment in Fiktionen, in denen Geister nicht als solche erkennbar sind, wie es etwa Filme wie *The Sixth Sense* (1999), *The Others* (2001), oder auch schon Herk Harveys *Carnival of Souls* (1962), in denen die Geister von Toten unerkant in der Welt der Lebenden umgehen, zeigen.

Bei Cotten ist der Geist ebenso Bild für die unsichere Subjektkonstitution in der modernen Gesellschaft. Allerdings ist ihr Geist notwendigerweise körperlos und nicht-definiert, es ist sein Wesenszustand, der von der ihn umgebenden, von ökonomischen Systemen dominierten, Welt, die von ihm einen festen Körper und stabiles Selbst erwartet, bedroht wird. Zwar spürt der Geist immer wieder den Drang zum Sein, oder manchmal auch zum Nicht-Sein, aber schlussendlich schreckt er von dem einen genauso zurück, wie vor dem anderen. Der Geist versucht zugleich zu werden, und zu verschwinden. Er hat zwei Seelen in seiner Brust, die gegeneinander arbeiten: „Hier reibe ich mich an den Gegenständen auf, um zu werden, dort schlüpfe ich in sie und durch sie hindurch. Die zwei Triebe

¹⁶² Ebda. S. 80.

¹⁶³ Wilpert, Gero von: Die deutsche Gespenstergeschichte. S. 34.

¹⁶⁴ Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. S. 75.

haben mich so zugerichtet, wie ich vor Ihnen stehe.“¹⁶⁵ (DG 183)

Er verharrt in einem Halbzustand, zumal es, wie die InitiatorIn des Wettbewerbs in ihrem Kommentar zur Erzählung bemerkt, auch nicht das Ziel eines Geistes sein kann, eine lückenlose Identität aufzubauen. Gerade die Existenz im Dazwischen macht das Gespenst aus:

Nun könnte man vermuten, er muss möglichst konsequent, möglichst lückenlos vorgeben, zu sein. In Wirklichkeit sieht man bei Blößen nichts, es ist also egal, ob darunter etwas ist. [...] Die Blößen, die der Geist sich gibt, sind Lücken, die er überschreitet, und dienen seiner größeren Materialisation. Die Gefahr in ihnen ist die Gefahr des Erfolgs, zeigt also den Erfolg. (DG 181)

Auch bewegt sich der Geist, so der Kommentar weiter, (zumindest zu Beginn) unbemerkt unter Menschen und man müsse sich so die Frage stellen, inwieweit er sich eigentlich von den Lebenden unterscheidet: „Unterscheidet er sich durch mehr als die Umkehrung der Vorzeichen von den körperlichen Gespenstern, unter denen er sich bewegt? Oder anders, ist die Umkehrung selbst wieder umkehrbar oder nicht?“ (DG 181)

Um zu einem Vorstellungsgespräch zu gehen, versucht sie, der Geist ist (in diesem Moment) eine Frau, allerdings eine Gestalt zu bilden: Sie schminkt sich, zieht sich Kleider an und versucht so ihre Körpergrenze zu definieren, sich abzugrenzen von der Welt, aber es gelingt ihr nicht ganz, sie bleibt „halbgebildet“ (DG 184). In einer Fußnote kommentiert der/die InitiatorIn die 'Gestaltwerdung' in einer Mischung von Rührung und Unbehagen:

Ungemeine Rührung. Der Moment, in dem der bis dahin unsichtbare Protagonist seiner Geschichte sich in Worte kleidet, kleidet ihn. Gleich zweimal? Die Abstraktion bröckelt und konsolidiert sich. Durch die Beschreibung seiner Kleidung wird der Protagonist auch zum ersten Mal nackt. Etwas stimmt nicht mit diesem Körper. Es hemmt mich, weiterzulesen, bis hierher scheint zu genügen. Ist es eine Scham, die ich nicht brechen will? Hier ist der Nabel der Meerjungfrau, hier kann ich den, der damit beschäftigt ist, sich zu beschreiben, packen. (DG 183, 184)

Durch das Ankleiden, bekommt der Geist Gestalt, was seinem Wesen aber widerspricht. Sein Dasein als „Abstraktion“ nimmt ein Ende, er „konsolidiert“, wird fest, nimmt Gestalt an, was seinem Dasein als Geist entgegenwirkt. Der Körper, den er sich baut, ist kein 'echter' Körper, sondern nur der Anschein eines

¹⁶⁵ Hier und im Folgenden zitiert nach: Cotten, Ann: Der Geist. In: Florida-Räume. Berlin: Suhrkamp 2010. S. 181-202.

Körpers, eine Fälschung, die das Leben imitiert und so Beklommenheit auslöst.

Die Gestalt, die der Geist durch die Kleider erlangt, wird mit der Definition seines Wertes am Arbeitsmarkt parallelisiert. Indem er arbeitet und Geld dafür bekommt, wird er für die moderne Arbeitswelt zum fassbaren, berechenbaren Faktor, zum Körper. Allerdings ist es ein Körper, dessen Gestalt nicht vom Geist, sondern vom Arbeitgeber bestimmt wird:

Ich habe noch nie gearbeitet, noch nie Lohn für meine Taten empfangen. Wie ich sehe, ist hier alles recht genau bestimmt. Sie sagen mir ausführlich, was ich machen soll, und auf mehrere Kommastellen, wie viel ich dafür bekomme. Das zieht mich an. In welcher Hinsicht sagen Sie es mir denn? Ich verstehe es besser aus der Richtung der Sachen, glaube ich, weil ich ja selbst nicht so recht existiere und mich oft festhalte an den Gegenständen. Oder sagen Sie mir, wie ich mich beim Arbeiten haben soll, um Ihnen zu gefallen? Sind Sie denn dabei, wenn ich arbeite, oder sehen Sie sich nur das Resultat an? Verzeihung, ich rede so viel, um anwesend zu bleiben, ich fange an zu verschwinden, sobald ich aufhöre zu reden. (DG 188, 189)

Der Geist selbst versucht sich einen (selbstbestimmten) Körper über das Sprechen zu bauen, er wird zum Textkörper, was auch das Ziel des Textes ist, wie die Vorbemerkung wissen will: „Das Motiv dieses Schreibens ist verständlicher als das der anderen Schriften, die uns zukamen. Natürlich, ein Geist versucht, Formulierung um Formulierung, einen Körper zu erwirken.“ (DG 181)

Der Wille des Geistes zu 'Sein' ist auch durchaus vorhanden, allerdings kostet es den Geist große Mühe und er scheitert auch immer wieder an seinem eigenen, geisterhaften, stummen Wesen: „Von Natur oder Instinkt ist meine erste Sorge, unerkannt zu bleiben. Mein Wunsch, zu werden, geht gegen meine Natur. Als Text überwinde ich das schüchterne Material, das mir anstelle des Fleisches gegeben wurde. Als Text unterscheide ich mich unerträglich von meiner Umgebung.“ (DG 199) Geister, im Allgemeinen, sprechen „höchst selten und nur im Notfall oder unter Zwang“¹⁶⁶, und auch Cottens Geist wird von seinen Ausbrüchen erschöpft: „Och Sie. Ich möchte gerne besser sprechen können. Nicht immer alle Kraft brauchen, um einen Satz zu sagen.“ (DG 190) Aber dennoch ist das Sprechen der Weg zum Erscheinen, dazu etwas zu sein:

Es fällt mir immer noch leichter, zu sein, als nicht zu sein. Ich muss mich sehr zusammenreißen. Wie der Inhalt eines Spiegels. Wie ein Satz. Meine Grammatik ist auch nicht gerade solide. Ich will oft schnell etwas sagen, ungeduldig im Drang, zu erscheinen, [...] ich bin zu hastig. Also scheitere ich wieder am

¹⁶⁶ Wilpert, Gero von: Die deutsche Gespenstergeschichte. S. 14.

Erscheinen. (DG 189)

Das Vorstellungsgespräch ist ihm zuwider, obwohl es ihm ermöglicht sich seiner Existenz sicher zu sein – die Zeit, die während des Gesprächs vergeht, bestätigt seine Existenz: „Zeit zeigt sich immer jemandem. Also bin ich, ich muss mich bloß vollends materialisieren.“ (DG 195) – allerdings findet diese Materialisation durch Worte nicht zu seinen Bedingungen statt, sondern nach denen der Arbeitgeberin, die etwas ganz bestimmtes, im Vorhinein Feststehendes, hören will, was den Geist, wenn er, um die Stelle zu bekommen, das von ihm Erwartete sagen würde, zwar zu etwas machen würde, aber zu etwas, das er selbst nicht ist. Die Macht sich selbst zu definieren will er nicht abgeben: „Ich bin ein Gespenst, kein Opfer. Ich bin so kapriziös, als hätte ich unendliche Macht, das ist in der unendlichen Ohnmacht ebenso möglich. Ob man nichts mehr zu gewinnen oder nichts mehr zu verlieren hat, ist kaum zu unterscheiden.“ (DG 190)

Die Methoden seines Gegenüber regen den Widerstand des Geistes, er fühlt sich von ihren „primitiven und hundsgemeinen Spielchen“ (DG 186), eine Art psychologischer 'Kriegsführung', wie „genervt in Ihrer Mappe blättern, mit dem Kugelschreiber spielen oder an Ihrer Bluse zupfen“ (DG 186) bedroht und provoziert:

Wen suchen Sie, frage ich, und Sie erwidern mir, dass Sie vielleicht mich suchen, das würden wir ja sehen. Die Art, wie Sie das sagen, ist mir widerwärtig. Es ist, als rührten Sie, unecht schmunzelnd - Sie wären gern zynisch, sind aber bloß stumpf -, im Fettöpfchen Ihrer Macht herum, welches meine Wunde ist. Ich nenne Sie Opportunistin, von Geburt an. (184)

Die Begegnung des Geists und der potentiellen Arbeitgeberin fußt auf eine hierarchische Situation, die durch die Weigerung des Geistes sich dem System anzupassen – sichtbar zu werden – in sich zusammenbricht, auch deshalb, da der Geist die Sichtbarkeit durch seine eigenen Worte, jener des Untergebenen in einem Arbeitsverhältnis, bevorzugt: „Durch mein Wort war das zarte Erniedrigungs- oder Eindringlingsverhältnis meiner Unbekanntheit, das doch recht rüttelfest schien, mit einem Mal in Trümmer zerfallen. Die Trümmer der sofortigen Konsequenz.“ (185)

Der Geist wird schnell als nicht geeignet abgewiesen, wie er selbst bemerkt eignet sich „die Stelle [...] auch nicht für mich“ (DG 185). Er ist kein Wesen, das sich festlegt, das Gestalt und Position einnimmt. Sein Erscheinen in einer Welt, die eben dies bezweckt, geht nicht weiter als ein Vorstellungsgespräch:

„Vorstellungsgespräche sind, vermute ich, meine Spezialität. Ich bin ein ganz und gar intellektuelles Wesen, ein Wesen zur Probe. [...] Sie werden froh sein, wenn der Spuk vorbei ist, so übel ist mein Spuk immerhin. Hjah. Für Sie ist Zeit Geld, für mich irgendwie auch, denn ich lebe von Zeit, von Ihrer Zeit, hjah.“ (DG 185)

So sich der Körperwerdung durch den Arbeitsmarkt entziehend, spaziert das Gespenst durch die Stadt zuerst auf der Suche, dann auf der Flucht vor einem Geisterjäger, den es selbst heraufbeschworen hat um zumindest Probeweise 'etwas' zu sein: „Will ich entkommen, oder will ich erscheinen? Bin nicht sicher. Deswegen erfand ich den in alle Formen schlüpfenden Geisterjäger, den ich locken kann, um meine Kunst im Sein zu erproben.“ (DG 191) Nach diesem Zwischenspiel kommt der Geist schließlich bei den „Werbern“ an, einer Werbeagentur „in einer gusseisernen Wohnsiedlung des späten neunzehnten Jahrhunderts mit verschnörkelten schwarzen Eingangstoren und einer gepflasterten Privatgasse voll aromatischer Gaslaternen.“ (DG 201, 202)

Die Werber stellen den typischen Homo oeconomicus, einem „Verhaltensmodell eines ausschließlich zweckrational handelnden Menschen nach den ökon. Prinzipien der individuellen Nutzenmaximierung [...] unter der Maxime der Marktrationalität“¹⁶⁷, dar, dessen Anstrengungen sich nicht auf das Wohl der Allgemeinheit, der Gesellschaft richtet, sondern nur auf ihr eigenes Fortkommen - dass ihre Handlungen auch Auswirkungen auf die Gemeinschaft haben, bemerken sie nicht einmal. Auch Cotten bemüht den Insektenstaat als Bild für die menschliche Gemeinschaft, allerdings ist die Gemeinschaft der Werber kein gutmütig-harmloser Bienenstaat, sondern ein von Natur aus rücksichtsloser Wespenschwarm:

Sie ähneln den Wespen, leben im Verband, als Abhängige, als Glieder eines Staats, der wie ein Organismus funktioniert, erkrankt, untergeht. Die Reparatur bedeutet den Verschleiß der einzelnen Glieder. Räume werden abgesondert, unter Quarantäne gestellt, dem Tod geopfert, um das Ganze zu retten. Im Gegensatz zu den Bienen lieben die Werber nicht das Ganze, sie hassen es. Doch so, wie sie sind, können sie nicht ohne es bestehen. [...] Daher ihre berühmte zielunsichere Aggression. Sie wissen: Auch entkommen wollen sie nicht mehr. Sie könnten nicht fortfahren, zu sein, was sie nicht sind, wenn ihr Unglücksstaat nicht wäre. Sollten sie das alles aufgeben? Der Wespe ist leider noch ein zäher Funken Ökonomie im Leib, der in der tiefsten Trunkenheit noch verbietet, alles

¹⁶⁷ Schultze, Rainer-Olaf: Homo oeconomicus. In: Dieter Nohlen (Hrsg.): Lexikon der Politik. Bd. 7: Politische Begriffe. (Digitale Bibliothek Bd. 79). Berlin: Directmedia 2003. S. 8631.

aufzugeben. Während die Biene im Vertrauen mit ihrem Stachel lebt, der sie zusammen mit dem Feind tötet, geht der Stachel der Werber rein nach außen, sie haben noch nie darüber nachgedacht. Die Angst hat also keinen Ort und trampelt auf ihnen herum. Sie tun so, als hätten sie nie darüber nachgedacht. (DG 201)

Der Geist sucht die Nähe der Werber, er „kann nicht anders, als mich ihnen anzuschmiegen“ (DG 200). Er fühlt sich den Werbesprüchen, die sie, losgelöst von ihrem eigentlichen Kontext, auf die Fenster geklebt haben, zugehörig, zumal auch sie, wie der Geist selbst, nur durch Sprache existieren: „Ich fühle mich verwandt dem Zwischenzustand der Sprüche, hier, wo sie gar nicht mehr sind, aber auch nicht begraben. Milde verharre ich im Schritt durch die Glasscheibe und sehe sie von der Seite an, wo sie keinen Körper haben.“ (DG 202)

Das Gespenst fällt, im wahrsten Sinne des Wortes, der Vermarktung des Subjekts, die sich durch die Zunehmende Bestimmung des Einzelnen durch die (globalen) Märkte und die sich dadurch ändernde Lebenswelt, ergibt, zum Opfer. Die Werber haben sich sein unsicheres Selbst zu Nutzen gemacht und ihm eine Identität aufgedrängt, ihn zu einer Werbefigur gemacht:

Heute früh haben die Werber mich gefangen. So nah sind wir uns nun gekommen. Sie haben mich zum Inder gemacht. Ich trage einen Turban, rede tuffig. Ich bin das Maskottchen für eine Kommunikation. Ich trete mit meinen Sprüchen in Fernsehspots auf und werde auf Plakaten und Streichholzschachteln abgebildet. Man speist mich mit Wodka, um meine Erscheinung konstant zu halten. (DG 202)

Das halbgebildete, melancholische Gespenst Cottens, das sich nicht entscheiden kann, ob es sein will, oder nicht, hat in der Welt des Homo oeconomicus, den es auszeichnet, dass er „sich mit unendlich hoher Geschwindigkeit an sich ändernde äußere Rahmenbedingungen“¹⁶⁸ anpassen kann, nur als sein Gefangener Platz. Das Gespenst „ist, und es ist zugleich nicht, und niemals ist es das, was man erwartete oder gar entlarven zu können glaubte.“¹⁶⁹ Dieser Zustand, der in der „Verweigerung einer ikonographischen Festlegung“¹⁷⁰ begründet liegt, wird von den Werbern um ihres eigenen Vorteils willen vereindeutigt, das Gespenst seines Wesens, der Uneindeutigkeit, beraubt: „So macht Geld einen wackeligen Zustand dem Boden gleich.“¹⁷¹

¹⁶⁸ Schultze, Rainer-Olaf: Homo oeconomicus. In: Dieter Nohlen (Hrsg.): Lexikon der Politik. Bd. 7. S. 8631.

¹⁶⁹ Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. S. 81.

¹⁷⁰ Ebda.

¹⁷¹ Cotten, Anne: Florida-Räume. S. 287.

5 GESCHLECHTERVERHÄLTNISSE – HORROR IM GEFOLGE DES FEMINISMUS

Die Frauenbewegung erlebte in Westeuropa und den USA Ende der 60er Jahre, in Verbindung mit den Studentenbewegungen, neuen Auftrieb.¹⁷² Auch in Österreich entstanden, wenn auch in sehr abgeschwächter Form, feministische Bewegungen und Gruppen, die im deutschsprachigen Sprachraum unter dem Slogan der 'Neuen Frauenbewegung' zusammengefasst wurden und die sich neben den Forderungen der ersten Welle des Feminismus wie „gesetzliche Gleichstellung, Wahlrecht, Recht auf Bildung etc.“¹⁷³ neue Ziele setzten. Besonders traditionelle Geschlechterrollen wurden infrage gestellt, was dazu führte, dass Themen wie die patriarchale Struktur der Gesellschaft, Mutterschaft oder die Rolle der Frau bei „Haus- und Familienarbeit“¹⁷⁴ in das Zentrum des Interesses rückten.¹⁷⁵ Die Frauenbewegung sah/sieht die „Unterordnung und Unterdrückung [...] als schichtübergreifendes Phänomen gegen alle Frauen, deren Wurzeln nicht im Kapitalismus, sondern im patriarchalischen System liegen.“¹⁷⁶ Generell richteten sich die AktivistInnen gegen die „jahrhundertlange Fremdbestimmung durch den Mann“¹⁷⁷. Die Suche nach der eigenen (weiblichen) Identität und Selbstbestimmung der Frau waren zentrale Themen,¹⁷⁸ woraus sich die Frage nach dem Zusammenhang von Mutterschaft und Weiblichkeit bzw. der Rolle der Mutter in der (patriarchalen) Gesellschaft ergab.

In den späten 60er und frühen 70er Jahren wurde Mutterschaft vor allem als

¹⁷² Vgl. Killy, Walther (Hrsg.): Literaturlexikon: Sachlexikon. (Digitale Bibliothek, Bd. 13) Berlin: Directmedia 1998. S. 24337.

¹⁷³ Vöclka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur-Gesellschaft-Politik. Graz, Wien, Köln: Styria 2000. S. 338.

¹⁷⁴ Novotny, Martina: Die Revolution frisst ihre Eltern. 1968 in Österreich: Kunst, Revolution und Mythenbildung. Marburg: Tectum 2008. S. 16.

¹⁷⁵ Vgl. Vöclka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur-Gesellschaft-Politik. S. 339, 340.

¹⁷⁶ Darnedde, Renate: Mutterschatten - Schattenmütter: Muttergestalten und Mutter-Tochter-Beziehungen in deutschsprachiger Prosa. Frankfurt a.M., Berlin, Bern [u.a.]: Peter Lang 1994. S. 9.

¹⁷⁷ Cornejo, Renata: Das Dilemma des weiblichen Ich. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart. Wien: Praesens 2006. S. 13.

¹⁷⁸ Vgl. ebda. S. 13.

biologistisch begründetes Mittel der patriarchalen Unterdrückung der Frau und ihrer Zuordnung zur privaten Sphäre von Haushalt und Kindererziehung gesehen und daher weitgehend als 'anti-feministisch' abgelehnt.¹⁷⁹ Als besonders kontrovers erwies sich die in Österreich zwischen 1968 und 1974 geführte Debatte zur sogenannten 'Abtreibungsfrage' rundum die Fristenlösung, die erstmals die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf Mutterschaft, den weiblichen Körper und Sexualität lenkte: „In der Auseinandersetzung um die Fristenlösung wurde zum ersten Mal das Tabuthema Körper politisch formuliert. Untrennbar verbunden mit der Abtreibungsdebatte waren Diskussionen um die Sexualität der Frau [...]“¹⁸⁰ Ende der 70er / Anfang der 80er Jahre wich diese negative Wahrnehmung von Mutterschaft im Feminismus der (ebenfalls biologistischen) Vorstellung von Mutterschaft als Machtinstrument: „Man beginnt, die Gebärfähigkeit der Frau nicht mehr ausschließlich als biologisches Schicksal, vom Patriarchat verachtete, sondern auch als Bedrohung der Vorherrschaft der Männer zu erkennen.“¹⁸¹ Allerdings machte die (männlich dominierte) Wissenschaft gleichzeitig auch Fortschritte im Bereich der künstlichen Reproduktionstechnologien, die die Rolle der Frau in der Reproduktion, so der Tenor in feministischen Bewegungen, erheblich einschränkte, was dieser neuen Auffassung von der potentiellen Macht von Mutterschaft die Grundlage wieder entzog.¹⁸²

Die menschliche Reproduktion wurde mit dem erstarkenden Feminismus von Horrorfiktionen immer häufiger als Ursprung des Grauens ins Auge gefasst. Horror wird mehr und mehr zum Horror der Reproduktion – sowohl 'real' durch Debatten rundum Abtreibung und Missbildungen durch Medikamente¹⁸³ etc., als auch als Zeichen für die Unterdrückung durch patriarchale Systeme - Mutterschaft wird zusehends als Monstrosität begriffen. Das Motiv der monströsen Geburt erlebt ab den 60er Jahren geradezu eine Hochphase, wobei v.a. Polanskis

¹⁷⁹ Vgl. Feichtner, Alexandra: Frau Mutter Monster. Mutterschaft und Weiblichkeit im Zeitalter der Gen- und Reproduktionstechnologien betrachtet im Kontext feministischer [sic!] Theorie und am Beispiel von Alien Resurrection. Dipl.-Arb. Wien 2002. S. 27.

¹⁸⁰ Novotny, Martina: Die Revolution frisst ihre Eltern. S. 72.

¹⁸¹ Feichtner, Alexandra: Frau Mutter Monster. S. 27.

¹⁸² Vgl. Feichtner, Alexandra: Frau Mutter Monster. S. 27.

¹⁸³ Anm.: Etwa die Missbildungen von Babys die durch den Wirkstoff Thalidomid (im deutschen Sprachraum unter dem Namen Contergan verkauft) entstanden und die 'Monster' in den Tagesberichterstattung allgegenwärtig machten: „The tabloids took the place of actual sideshows, with cover photos of NEW THALIDOMIDE MONSTERS [...]“ Zitiert nach: Skal, David J.: The Monster Show. A Cultural History of Horror. New York: Faber and Faber 2001. S. 290.

Rosemary's Baby (1968) als Katalysator diente. Diese Fiktionen lieferten so die Begleitbilder zu den technisch/medizinisch/ethischen Debatten um künstliche Befruchtung und der Rolle der Mutter in der Gesellschaft:

After Rosemary had her baby, virtually all births in the popular media would be monstrous or demonic; normal childbearing was virtually banished. This was not a totally new development; the germ of the tendency can be observed as far back as Mary Shelley's reverie on asexual procreation [...]. In the post-Pill age, „normal“ childbirth ceased to exist, at least in our collective dream-life. Reproduction crossed over into the realm of Gothic science fiction. Women would become pregnant by demons or computers, tinkered with by genetic engineers. Pregnancy was an act of war, a violent invasion by the enemy. These fearful images were rarely part of the debate over reproduction technology and abortion rights, but they provided a persistent subtext worth examination. Suddenly, in the sixties, the womb was the new graveyard from which the horror mavens would take their raw materials for the new put-together monsters.¹⁸⁴

Generell lassen sich ab den 60er Jahren im Horror verstärkt feministische Diskurse beobachten. Nicht nur werden Frauen als Heldinnen von Horrorktionen entdeckt (z.B.: *Barbarella* (1968) oder die *Alien*-Reihe (1979-1997)), sondern auch Schemata der klassischen Horrorliteratur, wie etwa jene der verfolgten Unschuld, die Frau als Opfer des Bösen im allgemeinen, die Opposition von femme fatale und femme fragile etc., werden aufgenommen und umgedeutet. Die unausgewogenen Geschlechterverhältnisse werden vermehrt als monströs wahrgenommen – das Grauensvoll-Unheimliche ist in der Alltagsrealität angekommen, wo die „Realität gesellschaftlicher Herrschaftsbeziehungen Züge des Unheimlichen und Grotesken“¹⁸⁵ bekommt: „Es geht nun um das destruktive Potential - den Horror - einer Benachteiligung, die beispielsweise in Form radikal unterschiedlicher gesellschaftlicher Partizipation erkennbar wird: in der Zuordnung der Frau zur privaten und des Mannes zur öffentlichen Sphäre.“¹⁸⁶

Besonders in Bezug auf den (frühen) Horror(-film) legen TheoretikerInnen zusehends ihr Augenmerk auf die Funktion der Frau im Horror, wobei der Fokus auf dem „male gaze“, dem männlichen Blick auf die Frau im (Horror-)Film, liegt, der die Frau zum Opfer und zum Objekt macht,¹⁸⁷ wie es Laura Mulvey in *Visual*

¹⁸⁴ Skal, David J.: *The Monster Show. A Cultural History of Horror*. New York: Faber and Faber 2001. S. 294.

¹⁸⁵ Miess, Julie: *Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen*. S. 40.

¹⁸⁶ Ebda. S. 39.

¹⁸⁷ Anm.: Einer der berühmt-berüchtigtsten Filme, die den männlichen Blick auf das Opfer Frau zum Thema haben, ist *Peeping Tom* (1960, R: Michel Powell), in dem ein psychopathischer Mörder (Karl-Heinz Böhm) auf sein Mordinstrument eine Kamera montiert, um die Frauen, die er ermordet, im Moment ihres Todes filmen zu können.

Pleasure and Narrative Cinema (1975) ausführt. Sie betont die 'Unterdrückung', die Entsubjektivierung und Objekt-Werdung der Frau durch den männlichen Blick (sowohl des Zuschauers, als auch der männlichen Charaktere), der der Frau keinen Platz für ihre eigene Identität lässt - „she exists only to be looked at.“¹⁸⁸

Während die Frau, laut Mulvey, im Horrornarrativ weder Identität noch Ort hat, weist Linda Williams zehn Jahre später in ihrem Essay *When the Woman Looks* (1984), einer Entgegnung auf Mulvey, der Zuschauerin und ihrer „visuelle[n] (Schau-)Lust“¹⁸⁹ einen Platz zu: jenen des Monsters. Sie konstruiert sowohl Monster als auch Frauen als „negative Identitäten“, als Objekte des männlichen Blickes. Indem die Zuschauerin „das Monster im Film anblicke, erkenne sie eine Ähnlichkeit zwischen der Position der ‚freakishness‘ und Differenz des Monsters und ihrer eigenen Stellung innerhalb der patriarchalen Strukturen des Sehens. Frauen und Monster sind in Williams Sichtweise beide 'negative Identitäten' und können sich auf dieser Ebene auch begegnen.“¹⁹⁰

Im Monster, das eine Macht außerhalb der patriarchalen Gesellschaft verkörpert, erkenne die Frau auch die Möglichkeit von Macht außerhalb patriarchaler Strukturen. Horrorfiktionen nehmen so sowohl die Bedrohung der 'Machtergreifung' durch die Frauen (auch im Zuge der Neuen Frauenbewegung) auf, als auch den Versuch des patriarchalen Systems sich dieser Bedrohung zu erwehren. Das Monster, dessen Perspektive auf die Gesellschaft von außerhalb die Frau teilt, wird von den Vertretern des Patriarchats, gewöhnlich den Helden der Fiktion, gejagt, da es nicht nur ihr Leben bedroht, sondern auch die Möglichkeit einer anderen Macht darstellt und somit ihre Stellung in der Gesellschaft bedroht. Indem die Frau die Macht des Monsters erkennt und als ihre potentiell eigene erfährt, bedroht sie das System: „[...] the woman's look at the monster offers at least a potentially subversive recognition of the power and potency of a non-phallic sexuality. Precisely because this look is so threatening to male power, it is violently punished.“¹⁹¹

Diese 'Monsterwerdung' der (emanzipierten) Frau durch das Auf- und Ausbrechen

¹⁸⁸ Williams, Linda: *When the Woman Looks*. In: Mark Jancovich (Hrsg.): *Horror, The Film Reader*. London, New York: Routledge 2002. S. 61.

¹⁸⁹ Köhne, Julia B.: *Monströse Kategorien. Feministische Filmtheorie und Gender im neueren Horrorfilm*. In: *Mitteilungen des Filmarchiv Austria* 35 (2006), S. 47.

¹⁹⁰ Ebda.

¹⁹¹ Williams, Linda: *When the Woman Looks*. S. 65.

aus tradierten Rollenmustern beschreiben auch Schriftstellerinnen im Gespräch mit Ingrid Laurien in Bezug auf die Rolle der Frau und Autorin in der Gesellschaft – bezeichnenderweise wird auch hier das Bild des Monsters für Frauen außerhalb eines männlich dominierten Systems bemüht: „Wenn die alten Rollendefinitionen ins Wanken geraten sind, erscheint die nicht mehr Definierbare als unheimlich: *Die Frau als 'Monster', wenn sie schreibt*. [...] (Heike Doutiné). *Man steht für die meisten Männer plötzlich da wie ein Monster* (Brigitte Schwaiger).“¹⁹²

Artmann und Jelinek nehmen in ihren Erzählungen *Frankenstein in Sussex* (1969) und *Die Bienenkönige* (1978) die gesellschaftspolitischen Diskurse rundum die Neue Frauenbewegung auf. Das Monster, als Abbild und Ausdruck immer neuer Ängste, gibt, gerade durch die konventionalisierte Musterhaftigkeit der Strukturen des Horrors, Aufschluss über gesellschaftliche, kulturelle und politische Phänomene und Entwicklungen¹⁹³ - besonders auch im Hinblick auf Geschlechterbeziehungen und Feminismus. Themen wie Geschlechterrollen, weibliche Identität und Sexualität, Mutterschaft etc. werden aufgenommen und in die Schablonen des Horrors integriert, wodurch sie sowohl die Anachronismen der stereotypen Geschlechterrollen des Horrors thematisieren, als auch die den herrschenden hierarchischen Geschlechterbeziehungen inhärente Gewalt sichtbar machen.

4.1 H.C. Artmann: *Frankenstein in Sussex*

Frankenstein in Sussex, veröffentlicht 1969, stellt den dritten Teil einer Trilogie von Horror - „Kurzromane[n]“¹⁹⁴ Artmanns dar. Zusammen mit *Drakula Drakula* (1966) und *Tök ph'rong süleŋ* (1967) ist *Frankenstein* eine der Geschichten, in denen sich Artmann mit Figuren des Horrors auseinandersetzt und sich zusätzlich „eines literarischen Arsenal von Märchen, Legende, Romanze, Schauerroman,

¹⁹² Laurien, Ingrid: „Man steht für die meisten Männer plötzlich da wie ein Monster“. Schriftstellerinnen im Literaturbetrieb. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Literaturbetrieb in der Bundesrepublik Deutschland. Ein kritisches Handbuch. München: Edition text+kritik 1981. S. 348, 349. (Hervorhebungen im Text)

¹⁹³ Vgl. Miess, Julie: Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen. S. 54.

¹⁹⁴ Beutner, Eduard: „Das Monster schwamm einen ausgezeichneten Stil“ - Trivialmythen bei H.C. Artmann am Beispiel „Frankenstein in Sussex“. In: Josef Donnenberg (Hrsg.): Pose, Possen und Poesie. Zum Werk Hans Carl Artmanns. Stuttgart: Akad. Verl. Hans-Dieter Heinz 1981. S. 103.

gefiltert durch filmische Bearbeitungen einschlägiger Stoffe des 19. Jh.“¹⁹⁵ bedient. In Verbindung mit Anspielungen auf Science Fiction, Nonsense-Literatur und Detektivgeschichten etc. erzeugt Artmann seine eigenen Versionen von Vampiren, Werwölfen und, wie der Titel vermuten lässt, Franksteins Monster.

Frankenstein in Sussex schildert, wie Franksteins Monster das Mädchen Alice (aus Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*) durch sein unterirdisches Haus jagt. Dort eilen ihr zunächst (erfolglos) die Gentleman-Retter Wilbur von Frankenstein und John Hamilton Bancroft und dann (erfolgreich) Frau Holle zu Hilfe, die sich zuerst allerdings mit Mary Shelley auseinandersetzen muss, die sich auf die Seite des Monsters schlägt. Viele dieser Charaktere beziehen sich auf Muster der (Horror-)Trivialliteratur, wie etwa jenes der verfolgten Unschuld etc., sind dementsprechend stereotyp und entwickeln sich nicht. Sie sind „vorfixiert, statisch, schablonenhaft gezeichnet“¹⁹⁶.

Artmann verwendet Trivialmythen wie das frankensteinsche Monster als (mitunter durchaus positiv besetzte) Versatzstücke aus Horrorktionen, deren Traditionen und Funktionsweisen Artmann sehr gut kennt und in spielerischer Reminiszenz reaktiviert. Obwohl diese Geschichten auf den ersten Blick künstlich und absurd wirken, lassen sich auch in diesen artifiziellen Erzählungen Einflüsse gesellschaftlicher Debatten finden, die Artmann in die tradierten Handlungsabläufe einbaut. Gesellschaftskritik findet bei Artmann allerdings nicht im Sinne einer engagierten Literatur, wie sie die 60er und 70er Jahre hervorbrachten, statt. Er praktizierte keinen „aggressive social criticism“¹⁹⁷ und bringt doch zeitgenössische Problemstellungen, wie jene, mit denen sich die Neue Frauenbewegung ab Ende der 60er Jahre auseinandersetzte, über die Schemata der Horrorerzählungen zur Sprache. Artmann verfolgt in seinen Erzählungen keine 'revolutionären Absichten', sondern nimmt aktuelle Diskussionen und neue Strömungen des Alltagsdiskurses auf und verschachtelt sie mit den 'alten' Mustern der Horrorktion. Urs Widmer ortet gerade in dieser Artifizialität die politische Dimension der artmannschen Texte: „Die Hartnäckigkeit, mit der er auf dem

¹⁹⁵ Brandstetter, Gabriele / Thomsen, Christian W.: Die holden Jungfrauen, urigen Monstren und reisenden Gentleman des Hans Carl Artmann: Zur Phantastik in seinem Werk. In: Jens Malte Fischer, Christian W. Thomsen (Hrsg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980. S. 335.

¹⁹⁶ Beutner, Eduard: „Das Monster schwamm einen ausgezeichneten Stil“ - Trivialmythen bei H.C. Artmann am Beispiel „Frankenstein in Sussex“. S. 103.

¹⁹⁷ Schuster, Marc-Oliver: H.C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity. Würzburg: Königshausen&Neumann 2010. S. 232.

Anderen beharrt, hat eine politische Dimension, für die die orthodoxe Linke [...] wenig Gespür gezeigt hat. Da mußte, bis vor kurzem wenigstens, ein Gutteil der sozialen Reizthemen *benannt* sein, um Gnade zu finden. So kurzsichtige Demonstrationen des richtigen Bewußtseins haben Artmann nie interessiert.“¹⁹⁸

Ähnlich äußert sich auch Jörg Drews ausgehend von einem Zitat aus Roland Barthes' *Lust am Text* über das Verhältnis von Artmanns Texten zur Politik:

'Der Text ist (sollte sein) jene ungenierte Person, die Vater Politik ihren Hintern zeigt': In diesem vordergründigen Sinn von Politik, der da heißt, daß die Probleme von heute und die applizierbaren Lösungen von morgen früh im Text zu erscheinen hätten, zeigen Artmanns Dichtungen der Politik den Hintern. Doch die politische Dimension ist bei Artmann - notfalls ist das ohne Rücksicht darauf festzuhalten, wie er selbst darüber denkt - durchaus vorhanden, nur muß man um ein paar Ecken denken [...]¹⁹⁹

Auf der anderen Seite wird Artmann die Künstlichkeit seiner Texte zum Vorwurf gemacht, so konstatiert etwa Elfriede Gerstl in einem Aufsatz zu Artmann und der Rhetorik des Schlagers in einem Sonderheft der Zeitschrift *Wespennest* zum Thema *Beispiele zeitgenössischer Frauendarstellung in der Literatur* (1981) eine hinter Komik und Skurrilität versteckte Frauenfeindlichkeit, und wirft Artmann überdies „Reflexionsscheu“ vor, also gerade jene indirekte Art in der Verhandlung gesellschaftlicher Themen, die Widmer und Drews als Qualitätsmerkmal festhalten:

Vergleichbar ist auch eine Sicht, die die weibliche Schönheit verdinglicht, vergleichbar die infantile Haltung gegenüber imaginierten und wirklichen Rivalen, überhaupt die Reflexionsscheu und die hinter viel Brimborium und Gestik schlecht versteckte Enge des Erfahrungshorizonts. Was denkt der Großmeister denn Unkonventionelles. [...] in Artmanns Texten [ist] die Banalität und patriarchalische Brutalität [...] von den komplizierten poetischen Techniken und Mustern verdeckt [...]²⁰⁰

Jedoch scheint in der (allerdings männlich dominierten) Forschung die Auffassung vorzuherrschen, dass Artmann gerade durch die offensichtliche, überbetonte Artifizialität veraltete Strukturen von (Horror-)fiktionen aufbricht und, wie

¹⁹⁸ Widmer, Urs: H.C. Artmann zum sechzigsten Geburtstag. In: Gerhard Fuchs; Rüdiger Wischenbart (Hrsg.): H.C. Artmann. (Dossier; Bd. 3). Graz, Wien: Droschl 1992. S. 194. (Hervorhebung im Text)

Anm.: Ähnlich argumentiert auch Wendelin Schmidt-Dengler in *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945-1990*. Salzburg, Wien: Residenz 1995. S. 134.

¹⁹⁹ Drews, Jörg: Der churfürstliche Sylbenstecher. Sechs Annäherungen an H.C. Artmanns Prosa. (Süddeutsche Zeitung, 21./22. Juni 1980) In: Gerhard Fuchs; Rüdiger Wischenbart (Hrsg.): H.C. Artmann. (Dossier, Bd. 3). Graz, Wien: Droschl 1992. S. 179.

²⁰⁰ Gerstl, Elfriede: Frauenlob bei Artmann und im Schlagertext. In: *Wespennest*. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder. (Sonderheft: Beispiele zeitgenössischer Frauendarstellung in der Literatur. Hrsg. Von Elfriede Czurda und Elfriede Gerstl.) Nr. 44 (1981). S. 5.

Winfried Freud in Bezug auf *Drakula Drakula* feststellt, ihnen so auch kritisch gegenüber steht:

Gerade in solch parodistischer Klischeeakkumulation tritt die triviale Horrormechanik unverhüllt hervor. Artmann benutzt den herkömmlichen Schauerroman wie ein Rezeptbuch für die Erzeugung von Nervenkitzel und Gänsehaut und zeigt auf diesem Wege die zu Schematismen verkommenen Strukturen auf.²⁰¹

Diese Künstlichkeit hat Artmann in *Frankenstein in Sussex* auf die Spitze getrieben. Mehr noch als in *Drakula Drakula* und *Tök ph'rong süleŋ* hat Artmann den Eindruck des „ursprünglich empfundenen Grauens in eine Spielwelt eskamotiert, [...] eine Kunstwelt, in der alles möglich und alles komisch ist“²⁰². Artmann selbst grenzt sich aber sowohl vom 'echten Horror', als auch von dem ihm oft unterstellten Hang zum Makabren ab: „Dieser Horror hat für mich immer etwas Unappetitliches, vom Magen aus graust mir, mir ist zum Kotzen. Mein Horror ist der Durchgangshorror, der romantische, das verstehen die Leute aber nicht und sagen ah, sehr makaber. Ich bin überhaupt nicht makaber. Ich wühl' doch da nicht herum.“²⁰³ Die Faszination des Horrors besteht für Artmann nicht in Gemetzel und Gewaltorgien, sondern in der Uneindeutigkeit des Unheimlichen: „Was mich zum Horror hinzieht, ist das Geheimnis, das Dämmrige, dieser Dämmerzustand zwischen hell und dunkel. Das Unerwartete, das nicht zu Erwartende, das dann eintrifft oder was vielleicht nicht eintrifft, das ist das, das mich am Horror reizt [...]“²⁰⁴

5.1.1 Monströse Autorschaft: Mary Shelley meets Frankenstein.

Mit der Figur von Mary Wollstonecraft Shelley nimmt Artmann gleich mehrere Themen der Neuen Frauenbewegung in *Frankenstein in Sussex* auf: die Reduktion der Frau auf die private Sphäre von Haushalt und Kindererziehung, die Problematisierung der Mutterschaft und die Marginalisierung der weiblichen

²⁰¹ Freund, Winfried: Der entzauberte Vampir. Zur parodistischen Rezeption des Grafen Dracula bei Hans Carl Artmann und Herbert Rosendorfer. In: Gerhard Köpf (Hrsg.): Rezeptionspragmatik. Beiträge zur Praxis des Lebens. München: W. Fink 1981. S. 138.

²⁰² Brandstetter, Gabriele / Thomsen, Christian W.: Die holden Jungfrauen, urigen Monstren und reisenden Gentleman des Hans Carl Artmann: Zur Phantastik in seinem Werk. S. 340.

²⁰³ Artmann, H.C. / Hofmann, Kurt: H.C. Artmann. ich bin abenteurer und nicht dichter. Aus Gesprächen mit Kurt Hofmann. Mit 33 Fotos und CD. Wien, München: Amalthea 2001. S. 181.

²⁰⁴ Ebda. S. 180.

Kunstproduktion.

Geschlechterrollen wurden allerdings auch schon in den viktorianischen Gothic Novels in Frage gestellt, wobei das neue Selbstverständnis der Frauen auch damals schon als Bedrohung des patriarchalen Systems begriffen wurde:

Another plague of the Victorian era that is depicted and discussed in Gothic literature is the redefinition of gender roles and sexual relations. [...] The New Woman was an outspoken, independent, and thoroughly modern woman, whose 'masculine' behaviors made her something of a monster. [S]he had abandoned the role prescribed by Victorian gender ideology, that of the 'angel of the house,' guardian for the private sphere, she was educated and sexual [...].²⁰⁵

Auch bei Artmann ist die weibliche Autorschaft Mary Shelleys, als Ausbrechen aus den vorgegebenen Rollenmustern, der Ursprung der Monstrosität - sowohl jener des Monsters als auch ihrer eigenen. Indem Mary Wollstonecraft Shelley, die Autorin und 'Mutter' des Monsters, als Charakter in der Erzählung auftritt und auch deutlich als Erzeugerin, als Schöpferin des Monsters genannt wird – sie selbst nennt es „das geschöpf meiner phantasie“²⁰⁶ (FiS 397) – wird nicht nur das Produkt, sondern auch der weibliche Schöpfungsvorgang, die weibliche Imagination selbst, monströs.

Der Stellenwert weiblicher Kunstproduktion ist ein Thema, das in der *Frankenstein*-Forschung von Beginn an diskutiert wurde, denn obwohl selten ein Text das Horror-Genre so geprägt hat wie *Frankenstein*²⁰⁷, wurde Mary Shelleys Autorschaft, auch noch in den 1960er Jahren, als sich die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Roman verstärkte, marginalisiert.²⁰⁸ Anstatt sich mit der Autorschaft Shelleys zu beschäftigen, wurde häufig die These vertreten „that she was not so much an author in her own right as a transparent medium through which passed the ideas of those around her“²⁰⁹, *Frankenstein* also nicht das genuine Produkt von Mary Shelleys eigener Imagination sei, sondern dass die sie umgebenden Männer, Percy B. Shelley, Polidori, Byron, etc. einen ebenso großen, wenn nicht größeren, Anteil an der

²⁰⁵ Grounidou, Maria: Mountains, Castles, Superstitions: Images of Austria in British and American Gothic Fiction. S. 53.

²⁰⁶ Hier und im Folgenden zitiert nach: Artmann, H.C.: *Frankenstein in Sussex*. In: H.C. Artmann. *Gesammelte Prosa II*. Hrsg. von Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz 1997. S. 391-407.

²⁰⁷ Vgl. Miess, Julie: *Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen*. S. 35.

²⁰⁸ Vgl. ebda. S. 69.

²⁰⁹ Moers, Ellen: *Female Gothic*. In: Fred Botting, Dale Townshend (Hrsg.): *Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Volume I. London: Routledge 2004. S. 127.

Genese von *Frankenstein* gehabt hätten. Die weibliche Autorschaft und „Imaginationshoheit“²¹⁰ insbesondere von Horrorfiktionen, wurden von Zeitgenossen als monströs, als 'unnatürlich' und 'unweiblich' begriffen.

Die Vorstellung von der Gefährlichkeit der weiblichen Imagination ist in der bis Anfang des 19. Jahrhunderts verbreiteten Annahme, dass Missbildungen von Kindern auf Phantasien der Mutter während der Empfängnis und Schwangerschaft zurückzuführen seien, begründet.²¹¹ Diese Vorstellung negierte die Verantwortung des Vaters für das 'Monster' und betonte die Monstrosität weiblicher Vorstellungskraft: „The monster thus erased paternity and proclaimed the dangerous power of the female imagination.“²¹² Die Verbindung von weiblicher Imaginationshoheit, monströser Schöpfung und Autorschaft führte dazu, dass Mary Shelley zunehmend als 'Mutter' eines monströsen Textes, der die Mutterschaft an sich, in Gestalt des Monsters, problematisiert, gelesen wurde.²¹³ Shelley wird so zur 'Mutter' sowohl eines monströsen Wesens, als auch zur 'Mutter' eines durch die weibliche Imaginationshoheit monströs gewordenen Textes - „my hideous progeny“²¹⁴, wie Mary Shelley selbst ihren Text in der *Frankenstein* Ausgabe von 1831 bezeichnet.

In *Frankenstein in Sussex* werden diese Ebenen von Monstrosität in Gestalt des Monsters und seiner monströsen Erzeugerin Mary Shelley, sowie der Auffassung von Mutterschaft und weiblicher Autorschaft als Monstrosität aufgenommen. Hinzu kommen Themen, die auch in der Frauenbewegung diskutiert wurden, wie die Zuordnung der Frau zur privaten Sphäre des Haushalts (vs. öffentlichen Sphäre des Mannes) oder weibliche Identitätsbildung.

Artmanns Mary stellt von Beginn an ihren „Eigentumsanspruch als 'Mutter' in ihrer Parteinahme für das Monster“²¹⁵ klar und verteidigt dessen 'Anspruch' auf Alice vor Frau Holle. Mary ist nicht bereit, die Existenz des von ihrer Phantasie, ihrer Imaginationshoheit erschaffenen Monsters aufs Spiel zu setzen und auch sie selbst erweist sich in ihrer Parteinahme für das Monster als zunehmend monströs,

²¹⁰ Vgl. Miess, Julie: *Neue Monster. Postmoderne Horroretexte und ihre Autorinnen*. S. 69.

²¹¹ Vgl. Huet, Marie-Hélène: *Monstrous Imagination*. Cambridge (Mass.), London: Harvard UP 1993. S. 1.

²¹² Ebda.

²¹³ Vgl. Ebda. S. 158-160.

²¹⁴ Shelley, Mary: *Frankenstein or The Modern Prometheus*. Author's Introduction. Hertfordshire: Wordsworth 1999. S. 5.

²¹⁵ Schuster, Marc-Oliver: „bei allem, was weiß ist“: Intertextuelle Komplexität und implizite Ästhetik in H. C. Artmanns *Frankenstein in Sussex*. S. 201.

sowohl in übertragenem, als auch wörtlichen Sinn. Obwohl Mary zunächst mit etwas naiver Verwunderung auf die Bösartigkeit des Monsters reagiert („Meinen sie wirklich, daß das geschöpf meiner phantasie dem des herrn Carroll böses will?“ (FiS 397)), ignoriert sie trotzdem die Bedrohung, die von dem Monster ausgeht. Bei Artmann hat das Monster jede Unschuld oder Naivität, die es in Shelleys Roman zumindest zu Beginn noch zeigt, längst verloren. Hundertfünfzig Jahre (vgl. FiS 406) nach seiner Erschaffung hat das Monster nur noch ein Ziel: endlich dem, schon bei Shelley von Frankenstein geforderten, weiblichen Monster habhaft zu werden. Angesichts seiner auf das Mädchen Alice gerichtete Zielstrebigkeit schlägt die anfängliche Verwunderung Marys über die Bösartigkeit des Monsters bald in Verteidigung und Rechtfertigung um:

„Dem werde ich die suppe versalzen!“ sagte frau Holle, welche die erregende scene auf der mattscheibe des fernsehgerätes verfolgte. „Muß das sein?“ fragte Mary Wollstonecraft Shelley, der man eine sichtbare verstimmung vom gesicht ablesen konnte. [...] Eine weile schwieg Mary Shelley. Dann aber sagte sie „Als ob ein böser mann etwa keine gefühle haben dürfte...“ (FiS 399)

Immer ungehaltener, böser, beinahe tierisch reagiert Mary auf die Interventionen Frau Holles: „Mary Wollstonecraft S. suchte ihr zorniges knurren zu vertuschen und antwortete auf eine diesbezügliche frage mit: 'S wird wohl langsam zeit für unseren lunch, meinen sie nicht auch, madam?'“ (FiS 402) Der S-Fehler, den Mary hier zur Schau stellt, ist Ausdruck emotionaler Erregung, den sie zeigt, wenn sie „ihr inneres übermannte“ (FiS 399). Zusammen mit ihrer äußeren Erscheinung – sie ist mit „einer langen, hochgeschlossenen grauen seidenrobe bekleidet, sie trug eine siebenmal um den hals geschlungene echte perlenkette“ (FiS 399) – deutet der Sprachfehler darauf hin, „that she is limited in her creativity and sexuality. [...] Mary [...] is impeded by an ideological system that is too restrictive and unimaginative“²¹⁶. Dieses System, das die Imaginationshoheit der weiblichen Autorin behindert, bekämpft Mary, indem sie sich auf die Seite des Monsters schlägt. Sie findet, wie Linda Williams es im Hinblick auf den Horrorfilm postuliert, ihren Platz neben jenem des Monsters, wird selbst monströs. Indem sie sich vom „batist ihres stickrahmens“ löst, sagt sie sich auch von ihrer Position im Haushalt Frau Holles als „gesellschafterin“ (FiS 405), von der Zuordnung der Frau zur 'privaten Sphäre' des Haushalts los, und wendet sich der 'öffentlichen' (männlichen) Sphäre der Autorschaft zu, was ebenfalls einen

²¹⁶ Schuster, Marc-Oliver: H.C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity. S. 33.

Schritt in Richtung der Monsterwerdung Marys darstellt: „Mary Wollstonecraft Shelley, die, wie möchte es auch anders sein, natürlich für das Geschöpf ihres nokturnen Geistes Partei ergriff, wurde unruhig. Ihre Augen begannen böse zu funkeln, ihr Atem ging heftiger, sie murrte etwas in den Rachen ihres Stickleihens.“ (FiS 405)

Ein anderes Signal für den Versuch Marys sich aus der Sphäre der Hausfrau, des Hauses des Ehemanns zu befreien, ist der ständige Wechsel des Nachnamens Marys. Wird sie zunächst als Mary Wollstonecraft Shelley eingeführt, wechselt Artmann im Zuge der Erzählung zwischen den Namen, bis sie am Ende immer mehr zu Wollstonecraft wird, der Mädchenname von Mary Shelleys Mutter, Mary Wollstonecraft, die eine bedeutende Frauenrechtlerin war.²¹⁷ Besonders in der Verbindung mit dem Monster wird Shelley immer mehr reduziert. So wird Mary im Versuch Frau Holle mit Luch vom Monster abzulenken, zu „Mary Wollstonecraft S.“ (FiS 402), was auch an eine Verkürzung des triebhaften Freudschen 'Es' erinnert und den Namen des Ehemanns Shelley sozusagen auf den Trieb reduziert. Frau Holle hingegen, als Verkörperung der geschäftigen „Hausfrau“ (FiS 405), versucht dieser 'Emanzipation' Marys vom Namen ihres Mannes entgegenzuwirken. Nicht nur sperrt sie Mary im Bad ein, das neben der Küche der am weiblichsten konnotierte (und am wenigsten öffentliche) Raum des Hauses ist, der häufig mit der Pflege weiblicher Schönheit und Reinlichkeit bzw. Reinheit assoziiert wird, sondern sie bezeichnet sie auch als „diese Shelley“ (FiS 405), sogar ganz ohne Vornamen, der, wie auch ihr 'Mädchenname', als Ausdruck von Marys weiblicher Identität dient.

Von Frau Holle ins Badezimmer eingesperrt, findet sich „[...] die überraschte Gesellschafterin [...] gefangen zwischen Lotionen und duftenden Seifen!“ (FiS 405). Allerdings lässt sich Artmanns Mary von Frau Holle nicht aufhalten. Sich von Symbolen der repressiven Gesellschaft befreiend, entledigt sich Mary der Perlenketten und des hochgeschlossenen Kleides und entkommt durch den Abfluss, mit dem Ziel dem Monster endlich „eine Braut“ (FiS 406), Alice, zu verschaffen. Mary

[...] sprang, nachdem sie sich blitzschnell entkleidet hatte, nackt in die trockene

²¹⁷ Vgl. Wollstonecraft, Mary: *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects*. (1792)

wanne. [...] Sie hielt die luft an, machte sich extrem dünn und schlüpfte in das schleimige abflußrohr der badewanne, [...]. Das abflußrohr gab einen vulgären schmatzlaut von sich, als Mary Wollstonecraft Shelley darin verschwand, allein die seifen und lotionen im badezimmer dufteten wie je zuvor. (FiS 406)

So die häusliche Sphäre der „seifen und lotionen“ verlassend, trifft sie, unten angekommen, jedoch auf das Monster, das nicht Alice, sondern Mary ergreift, die durch ihr Beharren auf ihre Autorschaft, ihre konstanten Versuche aus der privaten Sphäre des Haushaltes und die Parteinahme für das Monster selbst monströs geworden ist, also dem Monster entspricht und zu dessen 'rechtmäßigen' Braut wird:

Und da Mary Wollstonecraft - nur Wollstonecraft, denn mit Shelley hatte sie in dieser ihrer sinneslage nicht im mindesten mehr zu schaffen - aus dem rauschenden gewoge des stalaktitenhimmelüberdachten flusses prustend auftauchte, wurde sie plötzlich von zwei gewaltigen riesenhänden ergriffen und an einen barbarisch schnaubenden brustkorb gepreßt. [...] Das wörtchen 'weib' war das einzige, welches vernehmbar das brausen der fluten durchdrang – laut wie ein gewitter, donnernd, triumphant. (FiS 407)

Mary hat im Moment des Zusammentreffens mit dem Monster jede Verbindung mit Shelley aufgegeben, sie ist „nur Wollstonecraft“. In der Behauptung ihres Platzes als Frau, als Autorin – ohne Shelley – stellt sie sich aber auch ins Abseits. Sie befindet sich am selben (symbolischen und tatsächlichen) Ort wie das Monster, welches Mary auch als seinesgleichen, als seine rechtmäßige Braut, annimmt. Auch der Erzähler deutet auf die Rechtmäßigkeit, auf die Ordnung dieser Verbindung hin: „Und welcher wohlmeinende mensch würde ihm, dem einsamen, diese wahrhaft legitime, diese so lange entbehrte braut mißgönnt haben?“ (FiS 407)

Die Monstrosität Marys ergibt sich so aus ihrer Weigerung sich auf die 'privaten Sphären' der Frau zu beschränken, auf die Badezimmerwelt der Seifen und Lotionen. Sie versucht aus den für sie als Frau vorgesehenen Rollen auszubrechen und wird so zum Monster. Mary löst sich aber auch von der Vorstellung der männlichen Imaginationshoheit, und nimmt sich das Recht, ihr 'Geschöpf' zu verteidigen. Indem sie das Monster in Schutz nimmt, nimmt sie auch ihre eigene Position als Autorin in Schutz, was Artmann mit dem Spiel mit den Nachnamen deutlich macht. Als Frau und Autorin steht sie jedoch doppelt im Abseits, wird doppelt monströs: Wie Frankensteins Monster zum Monster wird, weil

Frankenstein die Mutterschaft negiert, wird Mary zum Monster, indem sie die Vaterschaft ihres Romans verneint, indem sie auf ihre Imaginationshoheit besteht. Artmann legt sich allerdings nicht fest, ob die Monsterwerdung Marys negativ, da sie ihre 'Menschlichkeit' verliert, oder positiv, da sie einen Ort für sich beansprucht, ist. Marys Monstrosität ist genauso zwiespältig wie ihre Reaktion auf die Umarmung des Monsters. Die „unter schwer zu definierenden schauern zuckende Mary Wollstonecraft“ (FiS 407) schwankt zwischen Lust an und Furcht vor ihrer neuen Position.

5.1.2 „Fare well, Fare well, thou maiden fair“ - Auflösung von Geschlechterrollen: Knight in shining Armor und Damsel in Distress

Die verfolgte Unschuld und der Ritter in schimmernder Rüstung sind klassische Figuren des Horrors, besonders häufig in den englischen Gothic Novels des 18. und 19. Jahrhunderts anzutreffen, wie etwa in Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794) oder Matthew Lewis' *The Monk* (1796). Dort ist die 'Damsel in Distress', eine (zumindest zu Beginn) unschuldige und tugendhafte Jungfrau²¹⁸, Intrigen, unglücklichen Wendungen und Verfolgung ausgesetzt. Ihr 'Gegenstück' ist der 'Knight in Shining Armor', der immer dann auftaucht, wenn die Jungfrau in Gefahr ist und sie gegen das Böse verteidigt – eine Konstellation, die häufig in Marriage-Plots²¹⁹ mündet. Immer vorhanden ist dabei eine (mehr oder weniger) unterschwellige sexuelle Bedrohung der Unschuld durch eine mächtige Männergestalt, vor der sie vom Helden gerettet wird: „Within an imprisoning structure, a protagonist, typically a young woman [...], is compelled to seek out the center of a mystery, while vague and usually sexual threats to her person from some powerful male figure hover on the periphery of their consciousness.“²²⁰

Artmann nimmt das Bild der verfolgten Unschuld in *Frankenstein in Sussex* in Gestalt der, vom Monster durch das labyrinthische unterirdische Haus verfolgten, Alice auf. In Referenz zur Funktionsweise des Plots der Gothic Novel

²¹⁸ Vgl. Beutner, Eduard: „Das Monster schwamm einen ausgezeichneten Stil“ - Trivialmythen bei H.C. Artmann am Beispiel „Frankenstein in Sussex“. S. 102.

²¹⁹ Vgl. Clery, E.J.: Like a Heroine. In: Fred Botting, Dale Townshend (Hrsg.): Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Volume II. London, New York: Routledge 2004. S. 142.

²²⁰ Kahane, Claire: Gothic Mirrors and Feminine Identity. In: Fred Botting, Dale Townshend (Hrsg.): Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Volume 1. London, New York: Routledge 2004. S. 278.

schabloniert und trivialisiert er aber sowohl Alice auch als das Monster. Beide zeigen „eine Tendenz zur Vereinfachung und Depsychologisierung.“²²¹

Bei Lewis Carroll ist Alice nicht so sehr ein untadeliges Mädchen, sondern zeigt Züge von „Gedächtnisschwäche, Eitelkeit, Melancholie oder Sadismus“²²². Das Bild von Carrolls Alice ist zutiefst zwiespältig, was dem Konzept der Damsel in Distress, das Artmann durch die Figurenkonstellation evoziert, entgegenwirkt.

Diese Ambiguität von Carrolls Romanen spricht auch Joyce Carol Oates in einem Essay über das Groteske und Horror an, den sie erstmals im Zuge ihrer Anthologie *Haunted: Tales of the Grotesque* (1994) veröffentlichte. Sie bezeichnet Lewis Carrolls *Alice's Adventures Through the Looking-Glass* als ein „seemingly benign [but] generally disturbing book“²²³, da es die Grenzen von real und nicht-real, von gutartig und böseartig, von monströs und unschuldig verschwimmen lässt. Auch sieht Oates im Ende von *Through the Looking Glass*, das Alice mit der Aussicht konfrontiert, als Suppe, als kannibalistisches Objekt, zu enden, ein Motiv, das der Ursprung aller Horrorfiktionen sei. Der Kannibalismus, auf den auch Artmann zu Beginn von *Frankenstein in Sussex* mit dem Sturz von Alice in die Schwanensuppe anspielt, sei, so Oates, das letzte Unaussprechliche und Unvorstellbare, das nicht ignoriert werden kann, das daher immer Angst erzeugt und dem Alice auch durch das Erwachen aus ihrem Traum nicht entkommen kann:

Alice escapes the nightmare prospect of being eaten by waking from her dream [...] But what solace, if the memory retains the unspeakable, and the unspeakable can't be reduced to a dream? Mankind's place in the food chain – is this the unspeakable knowledge, the ultimate taboo, that generates the art of the grotesque? - or all art, culture, civilization?²²⁴

Die Zwiespältigkeit von Carrolls Alice wird bei Artmanns völlig neutralisiert. Alice besitzt nicht nur keine schlechten, sie besitzt überhaupt keine Charaktereigenschaften. Die Ambiguität, die Carrolls Alice kennzeichnet, wird verflacht und vereindeutigt, damit sie in das Schema der verfolgten Unschuld passt – durch die Referenz auf Carroll und seine zwiespältige Figur wird aber

²²¹ Schuster, Marc-Oliver: „bei allem, was weiß ist“: Intertextuelle Komplexität und implizite Ästhetik in H. C. Artmanns *Frankenstein in Sussex*. S. 194.

²²² Ebda.

²²³ Oates, Joyce Carol: Reflections on the Grotesque. In: Christoph Grunenberg (Hrsg.): *Gothic: Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*. The Institute of Contemporary Art, Boston April 24 – July 6 1997. Cambridge (Mass.), London: MIT press 1997. S. 36. (Hervorhebung im Text)

²²⁴ Ebda. S. 35.

auch das Wissen Artmanns über der Eindimensionalität des Schemas deutlich. Diese Verabsolutierung des Mädchens zeigt sich bereits in ihrer Kleidung - „Artmann [...] akzentuiert mit Alices modischer Ansehnlichkeit eine charakterliche.“²²⁵: „Als sie [Alice, Anm. J.L.] aber wieder auf den trockenen dielen einer stube stand, merkte sie zu ihrer großen überraschung, daß sie an den schulterblättern ein paar wunderschöne weiße schwanenflügel bekommen hatte [...]. Das nahm sich zu ihrem rosa seidenkleidchen freilich allerliebste aus.“ (FiS 393)

Verstärkt wird die Rolle Alices als verfolgte Unschuld auch dadurch, dass das Monster Alice „Grete“ nennt (z.B. „winzige Grete“ (FiS 397), „lockige Grete“ (FiS 398)) und damit zwar zum einen auf das Märchen *Hänsel und Gretel*, in dem das Mädchen Gretel sich und ihren Bruder rettet, also gerade das Gegenteil einer Damsel in Distress darstellt, hinweist. Zum anderen erinnert sie aber auch an Gretchen aus Goethes *Faust* als Inbegriff „weiblicher Unschuld und Klugheit“²²⁶, wodurch Alice und das Monster mit Gretchen und Faust parallelisiert werden. Allerdings sind die Absichten des Monsters bei Artmann nicht mit jenen Fausts vergleichbar, seine Absichten sind „mehr von der 'niederen' sensualistischen Sorte“.²²⁷

Das Monster wird analog zu Alice ebenfalls 'verflacht'. Bei Shelley war es noch eine verzweifelte Kreatur auf der Suche nach Zuneigung und Zugehörigkeit, bei Artmann ist es auch deshalb monströs, weil seine Suche nach einer Frau vollständig sexualisiert wird, es kommt zu einer „Charakter-Verflachung ins Primitiv-Bedrohliche“²²⁸. Alice ist nur zufällig das begehrte Objekt, dem Monster ist egal, wie es zu seinem 'Recht' kommt:

'Komme du sogleich aus der luft herunter und gehorche meinen anweisungen!' Alice jedoch, zu keiner artikulierten antwort fähig, klammerte sich ausruhend an die gläsernen glieder eines kronleuchters und große tränen traten in ihre schönen augen. 'Nun, wird es bald oder soll ich dir eine von diesen ausgerupften orgelpfeifen an den kopf werfen. Mir ist es ganz gleich, ob ich dich jetzt mit oder ohne gesicht kriege!' (FiS 399)

Durch die Vereindeutung der Charaktere werden, wie es für den Plot der Gothic

²²⁵ Schuster, Marc-Oliver: „bei allem, was weiß ist“: Intertextuelle Komplexität und implizite Ästhetik in H. C. Artmanns *Frankenstein in Sussex*. S. 189.

²²⁶ Ebda. S. 190.

²²⁷ Ebda.

²²⁸ Ebda. S. 200.

Novel üblich ist, auch die Opposition zwischen Gut und Böse, Alice und dem Monster verstärkt: „Auf der Basis dieser Opposition aktualisiert das jagende Monster das Motiv der Verfolgung weiblicher Unschuld“²²⁹, dessen Artmann sich u.a. auch schon in *Drakula Drakula* bedient hatte. Artmanns Alice ist unschuldiger und das Monster böser als ihre Originale, was auch Frau Holle dazu veranlasst, der Jungfrau in Nöten zu Hilfe zu eilen: „Dem werde ich die suppe versalzen! [...] Ja, bei allem, was weiß ist, das muß sein! [...] denn Alice ist brav und unschuldig, das monster aber böse und von grund auf verdorben.“ (FiS 399)

Das Begehren des Monsters ist bei Artmann wie bei Shelley der zentrale Konflikt. Die bei Shelley, wie in den Gothic Novels im Allgemeinen, eher im Untergrund schwelende Sexualität als immer latent vorhandene Bedrohung der Damsel, wird von Artmann zum einen in ihren Andeutungen aufgenommen, zum andern aber verdeutlicht und mit sexualsymbolischer Metaphorik (z.B. führt der Eingang zum Haus durch einen „engen wie tiefen schacht“ (FiS 398) oder auch die „orgelpfeifen“ (FiS 399)²³⁰) aufgeladen. Zu Beginn geht es über Andeutungen des Monsters nicht hinaus: „'Na, dann setzte ich mich eben hin und du, winzige Grete, nimmst auf meinem schoße platz!' sagte das tückische monster, denn es trug nicht nur verlangen nach musik in seinem künstlichen sinn“ (FiS 397), mündet aber bald in einem eindeutigen Angriff des Monsters auf Alices Tugend, dessen sie sich, ganz dem Muster der verfolgten Unschuld folgend, zu entziehen weiß. Auch Alice, wie Mary, erschauert beim Zugriff des Monsters, was allerdings nicht denselben zweideutigen Effekt wie bei Mary hat – Artmann stilisiert seine Alice „zum absoluten Reinen, wozu auch Asexualität gehört.“²³¹:

Plötzlich aber schrie die kleine organistin entsetzt auf. Es war ihr, als hätte sie eine kalte, schleimige natter zwischen den bloßen schenkeln berührt. Ein unaussprechliches grauen hatte sie gepackt, ihr langes blondes haar richtete sich steil empor, das spiel ihrer finger war völlig paralysiert, ihr hellblaues flügel paar begann vor schauder knisternd zu vibrieren, ihr ganzer körper schien von eisigen schlägen bearbeitet zu sein. [...] „Ich werde mit dir das tun, was ich, der welt seis geklagt, seit hundertundvierzig jahren tun will und dennoch nie getan habe! Du spiel nur brav die orgel weiter und kümmerge dich nicht so sehr um das, was jetzt geschehen wird.“ Aber das abscheuliche monster hatte sich bei Alice verrechnet, denn mit einem markerschütternden schrei, den ihr ein höllisches grausen eingab, schwirrte sie kraft ihrer schwanenflügeln hoch und gelangte so fürs erste aus der reichweite des nun zu toben beginnenden ungeheuers, welches brüllend mit

²²⁹ Schuster, Marc-Oliver: „bei allem, was weiß ist“: Intertextuelle Komplexität und implizite Ästhetik in H. C. Artmanns *Frankenstein in Sussex*. S. 188.

²³⁰ Vgl. ebda.

²³¹ Ebda.

geöffnetem hosenlatz durch das orgelzimmer wuchtete. (FiS 398)

Das Problem der Sexualität des artmannschen Monsters liegt nicht rein in ihrem Vorhandensein, sondern in ihrem Ziel.²³² Alice wird als das dem Monster absolut Gegensätzliche konzipiert, was sie zu einem unangebrachten 'Partner in Crime' macht, sie gehört quasi zu einer anderen Spezies, wohingegen Mary dem Monster in seiner Monstrosität entspricht und so das angemessene Opfer ist. Die verfolgte Unschuld ist im Kontext der erstarkenden Frauenbewegung ein obsoletes Frauenmuster, vielmehr ist es die Frau, die selbst die Initiative ergreift und für ihre Rechte eintritt, auch wenn sie dafür mitunter mit ihrer eigenen Monstrosität bezahlt. Die Damsel in Distress ist in diesem Kontext keine 'vollwertige' Frau, sondern ein kindlich-unmenschliches, unerreichbares, anachronistisches Wesen: „Bancroft und die winzige Alice erreichten sicher das atomuboot und verschwanden mit frau Holle in dessen stählernen eingeweiden. Flott aber feierlich entfernte sich das uboot, und wie sehr sich das ungeheuer auch abmühte, das monster schwamm einen ausgezeichneten stil, es half nichts.. Fare well, fare well, thou maiden fair!“ (FiS 407)

Sind die Helden der Horrorfiktionen normalerweise die sprichwörtlichen 'knights in shining armor', werden sie bei Artmann mindestens so reduziert wie die verfolgte Unschuld. Überbleibsel von Heldentum zeigen sich zwar noch in den Absichten von Wilbur und Bancroft, aber der anachronistische Charakter des Kampfes gegen das Ungeheuer und der Rettung der Jungfrau wird auch bei den männlichen Rollen schnell deutlich. Beide versuchen sich zwar an den ihnen zugewiesenen Parts, scheitern aber oder können die Jagd auf das Monster nicht mit ihrem Gewissen vereinbaren, „wobei sich Artmann über ihre Schablonenhaftigkeit mokiert, indem er die sie charakterisierenden Epitheta gleichlautend mehrmals wiederholt [...]“.²³³

Zunächst machen sich die beiden Gentlemen, wie es ihre Rolle verlangt, beherzt und uneigennützig auf, um Alice zu retten: John Hamilton Bancroft, ein „gutaussehender gentleman in jägerrock und kniehosen, unabhängig und wagemutig“ (FiS 394) taucht am Schornstein des Monsters auf, bald gefolgt von

²³² Vgl. Schuster, Marc-Oliver: „bei allem, was weiß ist“: Intertextuelle Komplexität und implizite Ästhetik in H. C. Artmanns *Frankenstein in Sussex*. S. 211.

²³³ Beutner, Eduard: „Das Monster schwamm einen ausgezeichneten Stil“ - Trivialmythen bei H.C. Artmann am Beispiel „Frankenstein in Sussex“. S. 103.

Wilbur von Frankenstein, ein „etwas zotteliger typ, ein gammler oder übergebliebener hippie, eher aber letzteres [...] man hätte ihn ohne weiteres mit Frank Zappa verwechseln können.“ (FiS 396) Neben den sich immer wiederholenden Beifügungen zu den Namen wird die überholte Musterhaftigkeit der Charaktere auch durch ihre antiquierte, sich auf Muster von Trivialromanen beziehende Sprache deutlich gemacht:

'Was war das eben?' fragte der junge gentleman, welcher abrupt sein ohr von der schornsteinöffnung zurückriß und ziemlich spontan bleich wurde. 'Möglicherweise oder sogar mit völliger sicherheit ein junges menschenkind in höchster not!' antwortete der gammler oder übergebliebene hippie [...]. 'Dann aber en avant!' rief der junge gentleman [...] (FiS 398).

Beide Figuren scheitern jedoch. John Hamilton Bancroft, der klassische englische Gentleman, ein „ausgezeichneter und gut trainierter cricketamateur“ (FiS 404), versucht sich das Monster durch „geschickte wendungen und fechterische finten“ (FiS 404) mit einem „aufklappbaren Jagdsitz“ (FiS 404) vom Leib zu halten, was ihm nicht gelingt, worauf er mit Alice die Flucht ergreift. Wilbur von Frankenstein, der Hippie, setzt sich schon vor dem Zusammentreffen mit dem Monster unter Berufung auf seine pazifistische Einstellung ab:

'Ich bin ein mann des friedens', sagte der gammler oder hippie, welcher wahrscheinlich einer der letzten seiner gattung war, 'und befinde mich sozusagen in einem ganz und gar beschissenen gewissenskonflikt. Nicht daß ich feig wäre, aber gehe ich jetzt mit ihnen eine etage tiefer, so muß ich mich mit irgend einem menschen, den ich mein leben lang noch nicht gesehen habe, herumschlagen. Und das finde ich albern...' (FiS 401, 402)

Stattdessen wendet er sich an die Staatsgewalt. Bei der Polizei aber wird er aufgrund seines Nachnamens, der auf eine Verwandtschaft mit Victor Frankenstein und so indirekt auch mit dem Monster hinweist, nicht ernst genommen,²³⁴. Seiner Glaubwürdigkeit noch weniger zuträglich ist allerdings sein Vorname, der sich auf die sehr erfolgreiche Horrorfilmparodie *Abbott and Costello meet Frankenstein*²³⁵ (1948) bezieht, in der Wilbur und Chick, die 'Helden', in Dick-und-Doof-Manier gegen Dracula und dessen Helfer,

²³⁴ Anm.: Die Erwiderung des Polizeibeamten bezieht sich auf einen Herzchirurgen, dem 1967 mit der ersten Herztransplantation eine Sensation gelang – er vergleicht Wilbur sozusagen mit einem moderner Dr. Frankenstein: „Und ich heiße doktor Christiaan Barnard..', unterbrach ihn der polizeibeamte, '.. und habe verdammte lust, ihr lausiges herz in den brustkasten eines ausgewachsenen gorillas zu verpflanzen..“ (FiS 404)

²³⁵ *Abbott and Costello meet Frankenstein*. Regie: Charles T. Barton, USA 1948. (Buch: Robert Lees, Darsteller: Bud Abbott, Lou Costello, Lon Chaney jr., Glenn Strange (als Monster), Bela Lugosi, Vincent Price)

Frankensteins Monster und einen Werwolf kämpfen.

Artmann übernimmt²³⁶ nicht nur den Namen Wilbur und die Konstellation der zwei zusammenarbeitenden 'Gentlemen', sondern spielt auch sonst auf den Film an, etwa mit der Erwähnung des „Sésame, ouvre-toi des frankensteinischen monsters“ (FiS 403), und auch Wilbur bezeichnet den Kellerraum, in dem sich das Monster aufhält, wie Ali Babas Räuberhöhle, um ihn zu öffnen: „Open Sesame! Open Sesame!“²³⁷

Vor allem aber ist im Film, wie in Artmanns Erzählung, die Figur des Helden völlig außer Kraft gesetzt. So wie Chick und Wilbur im Film völlig ahnungslos von einem Monster zum nächsten taumeln, ohne zu deren Vernichtung irgendwie beizutragen, gelingt es Wilbur von Frankenstein und Bancroft in der Erzählung nicht, etwas gegen das Monster auszurichten. Erst Frau Holle, die deus-ex-machina-artig in das Geschehen eingreift, gelingt es, sowohl Alice als auch Bancroft zu retten. Das 'Versagen' der Retter macht das Unzeitgemäße des Rollenklischees deutlich. Nicht nur die Damsel in Distress, sondern auch der Knight in Shining Armor ist zu einem anachronistischen Geschlechterklischee verkommen, mit dem Selbstverständnis der Frau verändert sich auch jenes des Mannes in der Horrorezählung.

Dabei drehen sich die Geschlechterverhältnisse in *Frankenstein in Sussex* aber nicht etwa um, im Sinne einer Machtergreifung der Frauen, sondern entwickeln sich in völlig andere Richtungen: Mary schlägt sich auf die Seite des Monsters (und wird nicht etwa zur Retterin von Alice) und die Helden verlassen sich lieber auf eine höhere Macht, in Gestalt der Polizei bzw. von Frau Holle - Frau Holle ist zwar eine weibliche Figur und schreitet schließlich ein, aber sie ist (auch im Kontext des Horror-/Schauerromans) eine völlig außerhalb stehende (was schon durch ihr Beobachten der Geschehnisse im Fernseher deutlich wird), magisch-göttliche Gestalt aus einer anderen Erzähltradition und kann somit nicht als neue Frauenrolle des Horrors gesehen werden.

²³⁶ Anm.: Artmann kannte den Film möglicherweise durch Friedrich Polakovics, der ihn im Anhang zu seiner *Frankenstein* Übersetzung erwähnt, die in derselben Reihe wie Artmanns *Dracula* Übersetzung, der *Bibliothek des Hauses Usher* des Insel Verlags, erschien. Vgl.: Shelley, Mary W.: *Frankenstein oder Der neue Prometheus*. Mit einem Nachwort von Hermann Ebeling. Aus dem Englischen von Friedrich Polakovics. München, Wien: Hanser 1970. S. 348.

²³⁷ *Abbott and Costello meet Frankenstein*. Regie: Charles T. Barton, USA 1948. Min. 47.17.

5.2 Elfriede Jelinek - *Die Bienenkönige*

In Elfriede Jelineks *Die Bienenkönige* wird die feministische Debatte der 70er Jahre um Mutterschaft, die Position der Frau in der Gesellschaft und patriarchale Macht, in ein postapokalyptisches Science-Fiction Horror-Szenario verlagert. Zunächst als Hörspiel²³⁸ von SDR/RIAS 1976 produziert (gedruckt 1982), erschien 1978 im Sammelband *Die siebente Reise. 14 utopische Erzählungen*, eine Version des Hörspiels als Erzählung. Jelinek geht in ihrem Zukunftsmodell, das „von den seltsamen Ereignissen in der unfrohen Frauenwelt von Terrana 2“²³⁹ (DB 18) erzählt, von einer globalen Energiekatastrophe aus, die alles Leben auf der Erde, mit Ausnahme einer unterirdischen Wissenschaftskolonie, zerstört hat. Die (durchwegs männlichen) Wissenschaftler 'vergesellschaften' daraufhin die überlebenden Frauen; die noch fruchtbaren werden zu Gebärmaschinen, sogenannten „Mutas“ (DB 19), die durch die Katastrophe unfruchtbar gewordenen zu Lustobjekten, „Hetis, nach dem Vorbild der antiken Hetären“ (DB 19). Nachdem die Wissenschaftler einige 'Probleme' beseitigt haben (u.a. entwickeln sie ein Verfahren zur Verlangsamung der Zellalterung und werden so nahezu unsterblich (vgl. DB 26)), gehen sie dazu über, ihre Söhne (die Mutas gebären keine Töchter) einem eugenischen Auswahlverfahren zu unterziehen, das deren absolute Mittelmäßigkeit, und somit den Machterhalt der 'Väter' gewährleisten soll. Der 'Bienenstaat', wie die Wissenschaftler die Kolonie in Anlehnung an die Arbeitsteilung im Bienenstock nennen, besteht so eine Weile, bis es, ausgelöst durch die Geburt einer Tochter, zum Aufstand der Hetis und der Söhne kommt, die alle Väter und Mutas töten, und mit den Kindern an die Erdoberfläche zurückkehren.

Dieses Szenario eines totalitären, von Mad Scientists beherrschten 'Staates' bindet zeitgenössische feministische Diskurse, wie die Gewalt eines totalitären, patriarchalen Systems, die Frage nach der 'Natürlichkeit' von Mutterschaft oder

²³⁸ Jelinek, Elfriede: *Die Bienenkönige*. Science-Fiction Hörspiel. Sprecher: Rolf Becker, Hans-Peter Bögel, Kirsten Dene, Peter Fricke, Cornelia Froboess, Hannelore Hoger, Max Kirste, Eva Maria Klatt, Marianne Lochert, Hannes Messmer, Joachim Nottke, Wiebke Paritz, Matthias Ponnier, Christa Rossenbach, Walter Andreas Schwarz, Helmut Wöstmann und Manfred Zapatka. Komposition: Gottfried Hüngsberg; Regie: Hartmut Kirste. Produktion: SDR/RIAS 1976.

²³⁹ Hier und im Weiteren zitiert nach: Jelinek, Elfriede: *Die Bienenkönige*. In: Helga Geyer-Ryan (Hrsg.): *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte? Acht Hörspiele von Elfriede Jelinek, Ursula Krechel, Friederike Mayröcker, Inge Müller, Erica Pedretti, Ruth Rehmann und Gabriele Wohmann*. München: DTV 1982. S. 7-48.

der repressiven Kraft der bürgerlichen Kleinfamilie, in eine klassische Horrorhandlung ein. Jelinek zeigt nicht wie Artmann überkommene Geschlechterverhältnisse über/in Horrorfiktionen auf, sondern führt Strukturen des Horrors als 'logische' Konsequenz für herrschende Geschlechterdiskurse vor.

Der Traum vom ewigen und künstlich erzeugten Leben und die damit verbundene Ausschaltung bzw. Reduktion der Bedeutung der Mutterschaft, den auch die Wissenschaftler in *Die Bienenkönige* verfolgen, beschreibt Brittnacher in seiner *Ästhetik des Horrors* als häufiges Motiv der Horrorliteratur, das den männlichen Versuch zeigt, sich dieser 'letzten weiblichen Domäne' zu bemächtigen und vor allem die Entstehung des (männlichen) Lebens von der weiblichen, 'unreinen Natur' zu trennen:

Der alchimistische Traum von der Lebenszeugung ist das virile Phantasma einer männerbündischen Gemeinschaft, die sich aus einer durch Weiblichkeit und Gebären bestimmten Welt erlösen will. Ob es sich dabei um das Motiv der Jungfernzeugung handelt oder um die Suche nach dem Stein der Weisen, der ewige Jugend verleihen soll – immer ist es der Wunsch die männliche Identität vor den Anfechtungen einer weiblichen Natur zu schützen und dieser Männlichkeit durch die Verlängerung des eigenen Lebens die gebührende Unendlichkeit zu verleihen.²⁴⁰

Diese Art der Fortpflanzung, die die Bienenkönige nicht nur in Einzelfällen, sondern industriell betreiben, zeigt den „Alptraum einer nur noch durch künstliche Techniken beherrschten Welt, in der maschinelle und menschliche Reproduktionen zusammenwirken“²⁴¹.

Die Figur des Mad Scientists, der den Geburtsvorgang entnaturalisiert und zu einem technischen, wissenschaftlichen Vorgang macht, ist ein sehr häufiges Horrormotiv und repräsentiert auch die Zuschreibung des Mannes zur Sphäre des 'Geistes', im Gegensatz zur 'Natürlichkeit' der Frau: Die „Jungfernzeugung“, also die Erschaffung von Leben ohne weibliches Zutun, ist das Resultat der „verständigen Mischung der Essenzen und der kundigen Handhabung chemischer Apparaturen – sie sind nicht verunreinigt von weiblicher Natur.“²⁴²

Dieser Mythos von der 'Natürlichkeit' der Frau, also der Lösung der Frau und ihrer sozialen Position von geschichtlichen Prozessen, ist, wie der Mythos Familie oder jener der Mutterschaft, einer der Mythen, auf die, so Jelinek in Bezug auf Roland

²⁴⁰ Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors*. S. 282.

²⁴¹ Geier, Manfred: *FAKE. Leben in künstlichen Welten. Mythos-Literatur-Wissenschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999. S. 211.

²⁴² Ebda.

Barthes, die Gesellschaftsordnung aufbaut. Es sind die Argumentationsmuster dieser Mythen, die in *Die Bienenkönige* als Alibi für die Handlungen der Wissenschaftler dienen und aus denen sie die Überzeugung von ihrer Überlegenheit gegenüber Mutas, Hetis und Sklavensöhne ziehen. Hinzu kommt der Schrecken einer auf die Spitze getriebenen ökonomischen Bedingtheit zwischenmenschlicher Beziehungen, der die 'Gemeinschaft' des Bienenstaates bestimmt.

Jelineks Kritik ist so nicht nur eine feministische, sondern gleichzeitig immer auch eine Kritik am kapitalistischen System. Ihre Figuren werden „[...] von zwei Machtstrukturen determiniert – von der Geschlechterdifferenz und der Klassengesellschaft, d.h. die herrschende Ordnung ergibt sich bei Jelinek aus der Verknüpfung vom Patriarchat und Kapitalismus.“²⁴³ In der Industrialisierung²⁴⁴ der Frau in *Die Bienenkönige* wird beides auf die Spitze getrieben. In einem Interview betont Jelinek (auch in Bezug auf *Die Bienenkönige*) den Zusammenhang von patriarchalem System, Reproduktion und Kapitalismus:

Wenn auf Grund der Umweltzerstörung keine Kinder mehr geboren werden, dann hört die Komplizenschaft mit den Frauen auf. [...] Wenn immer weniger Kinder zur Welt kommen, dann wird nach kapitalistischen Regeln das Gebären von Kindern aufgewertet sein, weil die Männer plötzlich Angst haben müssen, daß es nach ihnen nicht mehr weitergeht. Das Patriarchat kann den Gedanken seiner Vergänglichkeit nicht ertragen.²⁴⁵

Die Bienenkönige zieht aus der 'Aufwertung', von der Jelinek spricht, aber eine grausame Konsequenz. Sie bedeutet den Vätern – den Wissenschaftlern –, die nach ökonomischen Regeln handeln, nichts anderes als die vollständige Nutzensauswertung des weiblichen Körpers (und ihrer Nachkommen). Diese Haltung erzeugt sowohl aus dem Widerspruch von Überhöhung und Reduzierung der Mutterschaft, als auch aus den deutlichen Anleihen an der Rolle der Mutter,²⁴⁶ Schockmomente. Auch in *Die Bienenkönige* wird die ad absurdum geführte Kleinfamilie zur Keimzelle des Faschismus mit dem Vater als gewaltausübende

²⁴³ Cornejo, Renata: Das Dilemma des weiblichen Ich. S. 35.

²⁴⁴ Vgl. Fliedl, Konstanze: Mothers, Art and Artificial Mothers: On an Image of Women in Elfriede Jelinek. Translation by Robert Gillett. In: Arthur Williams, Stuart Parks (Hrsg.): The Individual, Identity and Innovation. Signals from Contemporary Literature and the New Germany. Bern, Berlin, Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang 1994. S. 122.

²⁴⁵ Presber, Gabriele: Frauenleben, Frauenpolitik. Rückschläge und Utopien. Gespräche mit Elfriede Jelinek, Eva Poluda-Korte, Johanna Stumpf, Branka Wehowski, Regine Hildebrandt, Petra Kelly. Tübingen: konkursbuchverlag 1992. S. 26.

²⁴⁶ Vgl. Fliedl, Konstanze: Mothers, Art and Artificial Mothers: On an Image of Women in Elfriede Jelinek. S. 122.

Kraft (allerdings, wie immer bei Jelinek, mit der tatkräftigen Unterstützung der Mutter).

Grundsätzlich wird die Familie den 70er Jahren zunehmend Schauplatz und Ursprung des (populärkulturellen) Horrors. Andrew Tudor stellt diese Entwicklung auch für den Film fest, und führt dies auf ein allgemeines, aber verdrängtes Unbehagen gegenüber der Institution Familie zurück:

[...] horror movies in the seventies and eighties have often used the family as both source of and target for their typical threats, a practice that raises the possibility of a distinctively family-based conception of horror-movie disorder. [...]. The trend towards family-oriented horror is part of a larger pattern discernible in recent horror movies and reflecting what might be thought of as the increasing *proximity* (physical, psychic and social) of the fictional threat. [...] this indisputable emphasis on the family does [...] lead to the conclusion that repressed insecurities about the institution are being returned to us in the guise of popular culture.²⁴⁷

Die Gewalt, die sich in der Familie, und besonders zwischen den Geschlechtern, abspielt, die aber nicht sichtbar ist, da sie vom Mythos Familie verschleiert ist, ist der Horror, den Jelinek in *Die Bienenkönige* nach außen projiziert. Die Schreckensbeziehung zwischen den Geschlechtern und in der hierarchisch gegliederten, patriarchalen Gesellschaft wird in der Dystopie eines totalitären, vom 'Vernunftwesen' Wissenschaftler beherrschten Staates als Horrorvision konkretisiert.

5.2.1 Vater-Mutter-Kind: Der Mythos Familie im Bienenstaat

Die Bienenkönige ist auch eine 'Hochrechnung' des bürgerlichen Horrorszenarios Familie in die Zukunft. Familie ist in den Texten Jelineks nie Ort von emotionaler Geborgenheit, sondern immer Platz von Gewalt und Unterdrückung, der Punkt, an dem hierarchische Systeme der Macht entstehen und sich als 'Keimzelle des Staates' auf die Gesellschaft als Ganzes ausbreiten - Familie ist „stets ein Ort des Schreckens“²⁴⁸. Wo der Schrecken der familiären Struktur und ihrer Rechtfertigungstraditionen hinführen, wird in *Die Bienenkönige* durch die

²⁴⁷ Tudor, Andrew: *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford, Cambridge (Mass.): Blackwell 1989. S. 127, 128. (Hervorhebung im Text)

²⁴⁸ Spanlang, Elisabeth: *Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk*. Wien: VWGÖ 1992. S. 246.

Verlegung in ein Zukunftsszenario ausgestellt. Liebe, Verantwortung, Eltern Glück und Mutterliebe sind zwar noch in Sprachmustern vorhanden, haben aber keine Bedeutung mehr. Sie sind nur noch das Zitat eines Gefühls, das durch die Brutalität des patriarchalen Systems verschleiert wird.

Die Infragestellung der Familie als bürgerliche Institution war in den 1970er Jahren auch einer der zentralen Punkte der Studenten- und v.a. der Frauenbewegung, die durch Slogans wie 'das Private ist politisch' die Familie politisierten und zur (öffentlichen) Diskussion stellten. Kritik entstand auf Seiten des Feminismus vor allem ob des „unterdrückerischen Zwangscharakters und [...] verschleiern den 'Intimisierung' von Gewaltverhältnissen“²⁴⁹ in den patriarchal organisierten Familien. Die Kleinfamilie wurde zu einer bürgerlichen Institution, in der „angeblich individuelle Freiheit und Privatheit zu Hause sind, als [...] Bereich männlicher Kontrolle und extremer weiblicher Entfremdung“²⁵⁰ entlarvt. Und obwohl in der breiten Gesellschaft nach wie vor am „überkommenen patriarchalen Mythos der 'Versorgerehe' festgehalten“²⁵¹ wurde, setzte nach und nach ein Wandel ein, der das Familienleben veränderte und den traditionell-konservativen Wert der Kern-Familie zur Debatte stellte. Allerdings folgte auf diese Phase des Liberalismus bereits Ende der 70er Jahre und im Verlauf der 80er Jahre ein neuer konservativer Schub, der patriarchale Familienrollen erneut forcierte.²⁵²

Die 'versteckte', ignorierte und tabuisierte Gewalt in den Familien nimmt Jelinek in *Die Bienenkönige* auf und kehrt sie quasi nach außen, macht sie als Konstruktionsprinzip der ganzen Gesellschaft sichtbar – patriarchale Gewalt findet sowohl in privater als auch öffentlicher Sphäre statt, die in Jelineks Hörspiel zu einer verschmelzen: Die Gesellschaft der Bienenkönige, wie sich die Wissenschaftler selbst nennen, besteht, wie die traditionell-bürgerliche Kleinfamilie der 70er Jahre, aus Vätern, die an der Spitze der Hierarchie stehen, die alles kontrollieren und zu ihrem Vorteil und ihrer Bequemlichkeit einrichten,

²⁴⁹ Kreisky, Eva: „Paradise Lost“: Das patriarchale Familienmodell in der Krise? Wie mit Familie (Geschlechter-)Politik gemacht wurde/wird. Wie frauenorientierte Familienpolitik zu konzeptualisieren wäre. S. 15. http://evakreisky.at/onetexte/familie_kreisky.pdf (Zuletzt eingesehen am 11.11., 15:48)

²⁵⁰ Beck, Evelyn Torotn; Martin, Bidy: Westdeutsche Frauenliteratur der siebziger Jahre. In: Paul Michael Lützeler, Egon Schwarz (Hrsg.): Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965. Königstein: Athenäum 1980. S. 140.

²⁵¹ Kreisky, Eva: „Paradise Lost“: Das patriarchale Familienmodell in der Krise? S. 14.

²⁵² Vgl. ebda. S. 16.

aus Frauen, die in extremer Weise auf die von den Vätern für sie vorgesehenen Rollen von Mutterschaft und Lustobjekt reduziert werden und aus Söhnen, deren Leben wortwörtlich (bis hin zu eugenischen Auswahlverfahren) einzig und allein von den Vätern bestimmt werden. Der Mythos der Familie, der ihren Mitgliedern Geborgenheit und Zuneigung verspricht, wird durch die Horrorvisionen von Zwangsprostitution und -befruchtung, Eugenik und Sklaverei als Ort des Schreckens entlarvt.

Diese 'Familiengeschichte' reiht sich damit in eine Reihe von Texten ein, in denen Jelinek sich mit der Destruktion von Mythen, im Sinne von Roland Barthes *Mythen des Alltags* (1957, dt. 1964), beschäftigt. Es ist der Versuch, wie sie in ihrem Essay *Die endlose Unschuldigkeit* (1970) erklärt, „die alte müstifikation: natur statt geschichte“²⁵³ sichtbar zu machen, „indem sie die bürgerlichen Wahrheiten als 'Pseudonatur', als Verkehrung 'der' Natur aufzudecken versucht.“²⁵⁴ Mythen, bei Jelinek vor allem „der Mythos der Arbeit, der Mythos der Geschlechter v.a. der Frau, der Mythos der Natur und der Sexualität, der Mythos von der Familie, der menschlichen Gemeinschaft und Humanität“²⁵⁵, sind Instrumente der Macht, die versuchen, die herrschenden Verhältnisse zu erhalten, indem sie von der Geschichte und sozialen Umständen bestimmte Sachverhalte, also veränderbare Zustände, als natürlich, von der Natur gegeben und somit unveränderbar, darstellen.²⁵⁶

Jelinek bezieht sich in ihrem Essay unter anderem auf den von Barthes beschriebenen Mythos von der großen Familie der Menschen, der, so Barthes, versucht, alle Menschen, ungeachtet ihrer sozialen/historischen Umstände, auf einen gemeinsamen Kern zurückzuführen und daraus eine *conditio humana* abzuleiten.²⁵⁷ Es ist dieser Mythos von der Gleichheit aller Menschen, der, so Jelinek, „einem guten teil unsres humanismus sein nötiges alibi“²⁵⁸ liefert und Unterschiede negiert: „wir sind im grunde alle gleich auch wenn wir verschieden aussehen und auf verschiedene plätze gestellt sind (wo wir aber jeder unseren

²⁵³ Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit*. In: *Die endlose Unschuldigkeit: Prosa – Hörspiel – Essay*. Schwifting: Schwiftinger Galerie 1980. S. 74.

²⁵⁴ Fischer, Heike: *Materialistische Theoreme in ausgewählten Werken Elfriede Jelineks*. Aachen: Shaker 1997. S. 127.

²⁵⁵ Fischer, Heike: *Materialistische Theoreme in ausgewählten Werken Elfriede Jelineks*. S. 128.

²⁵⁶ Vgl. ebda.

²⁵⁷ Vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964. S. 16-19.

²⁵⁸ Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit*. S. 73.

mann stehen müssen. da gibt es nichts. außer strafe).“²⁵⁹

Aber gerade diese Argumentation, die den Einzelnen unabhängig von Herkunft, Geschlecht oder sozialer Schicht konstruieren will, versucht Jelinek in vielen ihrer Texten aufzubrechen und so den Menschen als von sozialen Faktoren bestimmtes Wesen deutlich zu machen und, da auch diese Faktoren aus geschichtlichen Prozesse hervorgegangen sind, nicht 'natürlich' gegeben sind, ihre Veränderlichkeit aufzuzeigen.

Dieser Mythos der großen menschlichen Familie, die dem Menschen das Gefühl vermittelt, einen Platz in der Gesellschaft zu haben, „teil einer undeutlichen undefinierten aber genau strukturalisierten und beherrschten großfamilie“²⁶⁰ zu sein, wird im Mythos der bürgerlichen Kleinfamilie fortgesetzt. Jelinek sieht den Mythos „des 'friedlichen zusammenlebens' der familie in einem friedlichen ungestörten bürgerlichen universum mit einem beschützenden 'strengen aber gerechten' vater im vordergrund (nicht einmal im hintergrund!)“²⁶¹ als geschichtliches Konstrukt, das die patriarchale Macht als unveränderlichen Zustand zu etablieren versucht. Jelinek weist so auf die Hierarchien und Machtverhältnisse, die die Kleinfamilie genauso bestimmen wie die Gesellschaft im Großen und Ganzen, hin, und löst sie vom Mythos der Familie als Ort der Liebe und Geborgenheit:

Es scheint ganz natürlich, daß sich die Mitglieder einer Familie lieben, respektieren und sie daher zusammenhalten; unnatürlich wäre das Gegenteil. Verschleiert wird dabei, [...] daß die einzelnen Angehörigen dieser Großfamilie auf verschiedenen Stufen einer Hierarchie stehen, also keine Gemeinschaft gleichberechtigter Partner bilden können, was Jelinek am Motiv der mißhandelten Kinder in allen ihren Familienporträts plakativ aufzeigt [...]“²⁶²

Besonders die Frau sieht Jelinek (und die Frauenbewegung) aufgrund ihrer jahrhundertelangen Reduzierung auf die Familie von den Strukturen dieser (Familien-)Mythen betroffen. Dementsprechend setzte die feministische Kritik der 70er Jahre häufig bei der „Entmythisierung des Familienlebens“²⁶³ ein, welches für die „Geschichtslosigkeit der Frauen und ihre Unterdrückung“²⁶⁴

²⁵⁹ Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. S. 73.

²⁶⁰ Ebda. S. 52.

²⁶¹ Ebda. S. 63.

²⁶² Brunnen, Maria E.: Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek. Neuried: Ars Una 1997. S. 100.

²⁶³ Beck, Evelyn Torotn; Martin, Biddy: Westdeutsche Frauenliteratur der siebziger Jahre. S. 136.

²⁶⁴ Ebda.

verantwortlich gemacht wurde. Barbara Duden etwa vertritt die These, dass „die Durchsetzung der bürgerlichen Gesellschaft [...] eine bis in die Psyche hineinreichende Unterdrückung der Frau mit sich gebracht“²⁶⁵ hat. Es handelt sich, so Duden, „um eine psychische Zurichtung der Frauen als einer Person ohne Ich“²⁶⁶.

Diese Gewalt, die in der Aufrechterhaltung des Mythos Familie steckt und verschleiert wird, wird in *Die Bienenkönige* durch das SF-Horrorszenario quasi externalisiert. Die Gewalt, die in der 'Gegenwart' in den Kleinfamilien versteckt ist, herrscht in der 'Zukunft' in der ganzen Gesellschaft, wodurch der Mythos Familie pervertiert und dekonstruiert wird. Die Familie wird, im wahrsten Sinne des Wortes, zur 'Keimzelle', zum Strukturprinzip des Staates. Die durchwegs männlichen Wissenschaftler „verwerten“ nach der Katastrophe ihre Frauen nach dem Muster der 'Zuständigkeit' der Frau in der bürgerlichen Kleinfamilie, die Männer haben die totale Kontrolle – die Herrschaft der Väter im wörtlichen Sinn – das absolute Patriarchat. Die 'Familie' ist, so Jelinek in *Die endlose Unschuldigkeit*, ein „herr-knecht verhältnis zwischen mann&frau der eine tut die arbeit der andre eignet sie sich an“²⁶⁷. Dieses Herr-Knecht Verhältnis, das auf die Gesellschaftsordnung des totalitären 'Bienenstaats' übertragen wird, wird von den Wissenschaftlern pseudomoralisch über ihre wissenschaftliche Überlegenheit begründet: „Wir, die wir übergeblieben sind, tragen jedoch die gesamte Technologie in unsren Hirnen mit uns herum, es ist deshalb besser, daß, wenn überhaupt jemand überlebt, wir es sind, die überleben.“ (DB 15)

Bestätigt werden sie in dieser Auffassung durch die Entdeckung der (beinahe) Unsterblichkeit durch „Enzymsteuerung“ (DB 26). Durch diese Technik gelingt es ihnen endgültig, ihre Macht, die Macht des Patriarchats, zu verfestigen, zu verewigen: Die Entdeckung der Unsterblichkeit „bedeutet die Verewigung von etwas, das mehr als verewigenswert wäre. [...] Es bedeutet die Verewigung des einzigen, das zu verewigen sich lohnt: unsrer Körper sowie unsrer Gehirne.“ (DB 26) Die Herrschaft der Bienenkönige scheint nun unumstößlich; ihre Macht, die sich sowohl auf eine intellektuelle 'Überlegenheit' (bzw. den alleinigen Zugang zu

²⁶⁵ Duden, Barbara: Das schöne Eigentum. Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Kursbuch 47 (1977), S. 125.

²⁶⁶ Ebda.

²⁶⁷ Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit*. S. 75.

Wissen) als auch auf eine physische wie psychologische Gewalt-, Unterwerfungs- und Mordmaschinerie begründet, scheint keine Möglichkeit zum Aufstand zu lassen: „Zu dieser Zeit schien die Macht der Könige auf ewige Zeiten gefestigt. Ebenso die Grundlagen ihrer Herrschaft. Ihre geistige Überlegenheit war gleichzeitig ihre Autorität. Auch ihr durchkalkuliertes Eliminationssystem von Menschen war gleichzeitig ihre Autorität. Sie besaßen die absolute intellektuelle und technologische Macht.“ (DB 36)

Die intellektuelle Macht erhalten die Bienenkönige vor allem dadurch, dass sie ihr Wissen nicht für den ganzen Staat zugänglich machen: Der Logik des Patriarchats folgend, werden Frauen, vor allem aber die Hetis, da die Mutas sich sowieso in einem ständigen künstlichen „Dämmer Schlaf“ (DB 25) befinden, von Wissen, vom Diskurs ausgeschlossen. Die Väter halten bewusst jede Information von den Hetis fern, denn Wissen ist Macht und Macht ist nicht 'weiblich':

211 M[ann] 3: Was noch gehoben werden muß: Ihre Weiblichkeit!

212 M 2: Daher müssen wir Informationen, die diese Weiblichkeit nicht betreffen, von ihnen absolut fernhalten.

214 M 3: Ja. Denn die Weiblichkeit, sie geht verloren, wenn man nicht genügend auf sie achtet. (DB 22)

Diese 'Überlegenheit', die durch das Ausgrenzen von Frauen von Wissen und aus dem öffentlichen Diskurs entsteht, war auch für die Frauenbewegung von großer Bedeutung. Die „Erkenntnis, daß die Verweigerung des Zugangs zu und die Kontrolle über öffentlichen Diskurs eine der wesentlichsten Unterdrückungsformen ist“²⁶⁸, war zentral und machte in der Folge weibliches Schreiben als Beteiligung am Diskurs und die Weigerung sich auf Haus und Familie zu beschränken umso wichtiger. Wissen, das nur einzelnen zugänglich ist, ist aber auch im Horror ein Strukturprinzip: Der Mad Scientist ist eine Figur, die mit ihrem Spezialwissen Böses schafft.

Auch im Bienenstaat ist Wissen einzig und allein den Vätern vorbehalten, den Wissenschaftlern, „deren Wissen wuchs und wuchs.“ (DB 36) Nur durch ihr überlegenes Wissen und dadurch, dass sie es anderen vorenthalten, gelingt ihnen die „Vergesellschaftung“ (DB 21) von Frauen und Söhnen. Die Söhne, als potentielle Bedrohung der Herrschaft der Väter, werden ebenfalls von Information ferngehalten:

²⁶⁸ Beck, Evelyn Torotn; Martin, Biddy: Westdeutsche Frauenliteratur der siebziger Jahre. S. 140.

309 M 3: Es muß für alles eine natürliche und vernünftige Grenze geben.
310 M 1: Ohne Grenze keine Grenzüberschreitung.
311 M 2: Die wir verhindern müssen, mit allen Mitteln.
312 M 1: Durch absoluten Informationsstop.
313 M 4: Sie sollen nur wissen, was sie wissen sollen, sonst nichts. (DB 28)

Einer der Söhne, der im Hörspiel als „Kommentator“ (DB 19) fungiert, spielt auf diesen Ausschluss von Wissen an. Er sei „einer der es weiß, was nicht bedeutet, daß ich zu dieser Zeit schon ein Wissender gewesen wäre.“ (DB 19) Das Wissen wird so als wesentlicher Unterschied in der sozialen Position markiert: vom unwissenden Sklaven zum wissenden Freien. Auch die Rebellion gegen die Bienenkönige, die von den Hetis angestiftet wird, basiert auf dem (plötzlichen und unverhofften) Zugang zu Wissen. Die Hetis erfahren von der Geburt einer Tochter (den Wissenschaftlern gelingt es, durch eine versehentliche Niedrigdosierung der Beruhigungsmittel, eine Tochter zu erzeugen), sehen darin ihre eigene Existenz bedroht und entschließen sich, gemeinsam mit den Söhnen, Väter und Mütter zu töten. Um die Söhne zu überzeugen, konfrontieren die Hetis sie mit dem Wissen über ihre limitierte Existenz als Organersatzteillager und Arbeitssklaven:

Die Sklaven hielten sich, auf Grund der geschickten Todespropaganda der Könige, für unentbehrlich [...]. Das Wissen ihrer völligen Austauschbarkeit war ein schwerer Schlag. Ich, der ich immer geglaubt hatte, ich wäre unersetzlich und unsterblich, erfuhr plötzlich von meinem unausweichlichen Ende. [...] Ich verstand, daß ich das absolute Nichts war. Plötzlich wollte ich ein Etwas werden. [...] Je mehr ich die Ursachen und Zusammenhänge begriff, desto mehr klammerte ich mich an meine Existenz. Je mehr ich verstand, desto weiter wollte ich leben. (DB 44)

Die Ermordung der Bienenkönige stellt die Befreiung nicht nur von einem totalitären Staatsapparat, sondern in der Folge auch vom Patriarchat als dessen Strukturprinzip, die Lösung von seinen Argumentationsmustern und seiner Wirkungsdomäne, der Kleinfamilie in Gestalt von Müttern und Vätern, und das Aufbegehren gegen die Rollenzuweisung der Frau in der Gesellschaft, das „Frauensicksal“, dar. Die Hetis und Söhne sind ganz auf sich selbst zurückgeworfen.

605 F[rau] 4: Sie sind tot.
606 S[ohn] 3: Wir haben keine Herren, keine Mütter und keine Väter mehr.
607 F 5: Wir haben immer noch uns selber. [...]
612 F 4: Was sich hier erfüllt, sind keine typischen Frauensicksale
613 F5 + F 6: Das Frauensicksal haben wir hinter uns gelassen. Wir haben uns über mehrere Frauensicksale hinweggesetzt. (HDB 45)

Neben der Informationssperre soll auch die genaue Evaluierung der geistigen Fähigkeiten der Söhne deren Aufbegehren verhindern. Deshalb werden sie mithilfe eines Testverfahren nach ihrer Intelligenz aussortiert, um das absolute Mittelmaß zu erreichen: Nicht zu klug um den Vätern gefährlich zu werden, nicht zu dumm, um die 'einfachen' Arbeiten nicht verrichten zu können. Der Rest wird getötet und als Organspender benutzt – ein ökonomisch ausgereiftes System, wie der Bericht eines Forschungsreisenden von einem anderen Planeten (der die Erzählstimme im Hörspiel ersetzt) in der Erzählversion lakonisch bemerkt:

Es scheint, als wollten sie das absolute Mittelmaß unter ihren Söhnen heranzüchten. Arbeitstiere. Operatoren für die Computer, die Gebärmaschinen, die Brutkästen. Handlanger für manuelle Tätigkeiten, die bei dieser Gattung schon immer, wie ihre Geschichte lehrt, in äußerst niedrigem Ansehen gestanden hatten. [...] Das wissenschaftlich exakt ermittelte Mittelmaß wurde als Arbeiter eingeschult, der Rest (zu dumm oder zu intelligent, je nachdem) sogleich liquidiert, um als lebende Organbanken und Hormonspender ihre Herrchen ständig mit Frischnieren, -lebern, -gliedmaßen und ähnlichem zu versorgen. Gute Idee. Kaum Materialverlust, kein Ausschuß, kein Ramsch, hohe Gewebeverträglichkeit (Verwandtschaft!) etc. [...] Menschen hatten sie ja genug.²⁶⁹

Menschen sind im Bienenstaat, sofern sie nicht Könige sind, reines 'Material', gesichts- und identitätslose Arbeiter. Sie werden nur so lange am Leben gelassen, wie sie effizient sind, ihre Arbeit verrichten und so der 'Gesellschaft', den Bienenkönigen, dem Patriarchat, nutzen. Die Beziehungen zwischen den Mitgliedern sind nicht von den die Familie theoretisch prägenden Gefühlen wie Zuneigung oder Respekt bestimmt, sondern von den ökonomischen Regeln einer möglichst umfassenden Verwertung, die den Nutzen der Herrschenden zum Ziel haben. Diese Ökonomisierung der Gesellschaft macht auch vor den Körpern ihrer Mitglieder nicht halt. Sie alle sind dazu da um den Staat, die Gesellschaft – 'zum Wohl aller' – aufrechtzuerhalten. Sie sind reine Körper, ihre Denkfähigkeit spielt keine Rolle: Die Mütter gebären, die Organe der Söhne werden verwertet und die Hetis 'erfrischen' die angestrengten Hirne der Bienenkönige:

188 M 1: Die einen zu unserer Vervielfältigung, die andren zu unsrer Zerstreuung.

189 M 3 + M 4: Jedem das Seine, uns aber alles. [...]

²⁶⁹ Jelinek, Elfriede: Die Bienenkönige. In: Roman Ritter, Hermann Peter Piwitt (Hrsg.): Die siebente Reise. 14 utopische Erzählungen. München: AutorenEdition Bertelsmann 1978. S. 152.

196 M 3: Sie sollen uns ihre Körper zur Verfügung stellen, um uns wiederum das Denken leichter zu machen, um unsre Arbeitskraft wieder aufzufrischen.
197 M 4: So tut jeder seine Pflicht, wohin er gestellt ist.
198 M 3: Der eine im Kleinen, der andre im Großen. (DB 21)

Die Versklavung der Söhne rechtfertigen die Bienenkönige mit ihrer Pflicht als 'Väter'. Ihre Vorstellung von Vaterschaft ist die vollkommenen Beherrschung der Söhne und der Verwertung des 'Material Mensch' zu ihrem eigenen Nutzen. Söhne sind dazu da, ihren Vätern das Leben angenehm zu machen und der Gesellschaft zu dienen. Die 'Gesellschaft', die einen Nutzen daraus zieht, sind aber natürlich die Väter selbst – 'Vater Staat' im wahrsten Sinne des Wortes: „355 M 1 + M 3: Eine Aufgabe als Vater ist es nicht nur, Söhne zu zeugen, eine Aufgabe als Vater ist es auch, diese Söhne nutzbringend zu verwerten, ihre Gedanken nutzbringend zu beeinflussen und sie im Tod noch für die Allgemeinheit nutzbar zu machen. Die Allgemeinheit sind wir, die Könige. (DB 30)

Von 'Vaterliebe' und 'Mutterglück' wird zwar zynischerweise gesprochen, aber bereits vor der Katastrophe ist es höchst zweifelhaft, ob diese Gefühle überhaupt existieren, sie sind zu inhaltsleeren Schlagwörtern verkommen. Die Wissenschaftler aber legen Wert darauf, mit diesen Gefühlen ausgestattet zu sein, betonen auch das „Mutterglück“ (DB 39), das sie den Mutas verschaffen – es sind diese vorgeschobenen, überhöhten, mystifizierten 'Gefühle', die Jelinek als Verschleierung der (ökonomischen) Strukturprinzipien der Gesellschaft sieht.

5.2.2 „eine Abart Mütter“²⁷⁰ - Horror und Reproduktion

Parallel zur Neuen Frauenbewegung wurde mit immer neuen technischen Erfindungen rundum die menschliche Reproduktion, Entwicklungen auf dem Feld der Gentechnik und der Debatte zur Abtreibung, Mutterschaft gleich an zwei Fronten zur Diskussion gestellt. Denn neben politisch/technischen Diskussionen wie der Fristenlösung²⁷¹ oder Möglichkeiten der Genmanipulation, rückt innerhalb

²⁷⁰ Jelinek, Elfriede: Die Bienenkönige. In: Roman Ritter, Hermann Peter Piwitt (Hrsg.): Die siebente Reise. 14 utopische Erzählungen. S. 148.

²⁷¹ Anm.: In der Erzählversion von *Die Bienenkönige* stoßen die Mutas ihre Kinder nach drei Monaten ab, also gerade noch innerhalb der gesetzlichen Frist für Abtreibungen. Im Hörspiel passiert dies bereits nach zwei Monaten, der Bezug zu den Parolen der Anti-Abtreibungsbewegung ist dennoch überdeutlich: „154 M 3: Wir sind die Schützer des Lebens. /

der Frauenbewegung zunehmend die Mutterschaft selbst ins Zentrum der Kritik: die „Frauenfrage 'muttiert', sie wird zur Mutterfrage.“²⁷² Radikalere Teile der Frauenbewegung lehnen Mutterschaft generell ab, da sie in der Reduzierung der Frau auf die Mutterrolle einen patriarchalen Gewaltakt sehen – „Die Verhinderung weiblicher Kreativität und Selbstverwirklichung mittels Kindersegen – im feministischen Jargon einer von vielen 'Anschlägen des Patriarchats auf die Autonomie der Frau'.“²⁷³

In Verbindung mit der Behinderung der weiblichen Autonomie wird Mutterschaft auch als Angriff auf das 'Ich' der Frau gesehen. Hinter der selbstlosen Hingabe zu Mann und Kindern, wie es das traditionelle Bild von der Selbstaufgabe der Mutter vorführt, steckt, so die Argumentation, der patriarchale Wunsch nach der Ich-Losigkeit der Frau. Durch die Problematisierung bzw. Ablehnung der Mutterschaft soll auch das 'Ich' der Frau betont werden. Anstatt aber die Mutter auch als Frau zu sehen, und so auch der Mutter Identität zuzugestehen, führten diese Überlegungen zu einem Auseinanderfallen von Mütterlichkeit und Weiblichkeit.²⁷⁴ „Ich gebäre nicht. Ich begehre dich.“²⁷⁵ wie es in *Krankheit oder Moderne Frauen* heißt – „motherhood and feminine identity become antagonistic concepts“²⁷⁶:

This conclusion [...] arises conversely from the fact that the increasing functionalization of the woman as mother has led at the same time to the fragmentation of 'motherliness' and its separation from 'womanliness' [...]. There is a tradition of fantasies concerning the asexual mother, who is contrasted with the dangerously sensual woman.²⁷⁷

In *Die Bienenkönige* wird die Dichotomisierung der Frau in Lustobjekt und „Gebärmaschinen“²⁷⁸ auf die Spitze getrieben. Beiden Gruppen, sowohl den Hetis

155 M 4: Wir sind die Verfechter des Lebensschutzes. / 156 M 3: Wir sind die Schützer der Embryos, der kleinen und besonders schwachen.“ (DB 20) Umso zynischer werden diese Aussagen, wenn man bedenkt, dass die Wissenschaftler einen Gutteil der Kinder, die sie schützen wollen, später töten werden.

²⁷² Kreisky, Eva: „Paradise Lost“: Das patriarchale Familienmodell in der Krise? S. 37.

²⁷³ Spanlang, Elisabeth: Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk. S. 254.

²⁷⁴ Vgl. Fliedl, Konstanze: Mothers, Art and Artificial Mothers: On an Image of Women in Elfriede Jelinek. S. 121.

²⁷⁵ Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder Moderne Frauen*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Regine Friedrich. Köln: Prometh 1987. S. 21.

²⁷⁶ Fliedl, Konstanze: Mothers, Art and Artificial Mothers: On an Image of Women in Elfriede Jelinek. S. 126.

²⁷⁷ Ebda. S. 121, 122.

²⁷⁸ Jelinek, Elfriede: *Die Bienenkönige*. In: Roman Ritter, Hermann Peter Piwitt (Hrsg.): *Die siebente Reise. 14 utopische Erzählungen*. S. 152.

Anm.: 'Gebärmaschine' war in den 70er Jahren durchaus auch ein Schlagwort der

als auch den Mutas, wird die Denkfähigkeit und die Notwendigkeit dazu abgesprochen. Die Existenzberechtigung der Frau in *Die Bienenkönige* ist ihr Körper, der den Vätern zu Diensten zu stehen hat. Die Mutas, die ständig „Zweimonatskinder“ (DB 18) gebären, da sie die Kinder nicht austragen können, sind durch die Experimente der Bienenkönige quasi zu „Unterleibern“ (vgl. DB 32) geworden.

166 M 3: Es war eine einzigartige Idee, sie in Bienenwaben einzugießen! [...]

168 M 1: Sie in acht kleinen, aber leistungsfähigen Intensivstationen festzuhalten, sauber, hygienisch, ruhig, ständig unter Sedativa gehalten, alle physiologisch erfaßbaren Werte erfaßt und kontrolliert.

170 M 3: Und überwacht.

171 M 4: Schonendste Befruchtungs- und Gebärvorgänge, alle drei Monate wieder. [...]

177 M 1: Ihre Gedanken sind fast auf Null, ihre Körper fast auf 99. (DB 20, 21)

Trotz des grausamen und erniedrigenden Umgangs mit den Mutas, halten die Bienenkönige den Muttermythos hoch und wiederholen dessen Klischee vom „Mutterglück“ (DB 39). Mutterschaft wird so zugleich überhöht und erniedrigt, und dadurch entmachtet – ein Widerspruch, der einen Gutteil der Schockmomente ausmacht. Die Körper der Mütter-Mutanten („Muta“ ist schließlich nicht nur eine dialektale Form von 'Mutter', sondern durchaus auch kurz für 'Mutant') werden in *Die Bienenkönige* aber zunehmend unnötig, da die Wissenschaftler immer mehr Wege finden, das 'Ausbrüten' im Mutterkörper zu umgehen. Die Leistung der Mutter (bzw. ihres Körpers) wird zur Leistung der Wissenschaft, zur Leistung der Männer.

143 M 3: ...kostbarster Besitz. Das Kostbarste sind aber die Mütter. Sie gebären und gebären.

144 M 1: Frauenkörper sind mir ein unangenehmer, Mutterkörper jedoch ein angenehmer Anblick. [...]

147 M 3: Und hinein in die Brutkästen, welche eine gelungene Verbindung zwischen Natur und Technik darstellen.

148 M 4: Um die Technik der künstlichen Gebärmutter ist kein Geheimnis mehr [...]

150 M 1: Es ist mutterschonend, aber leistungsintensiv.

151 M 2: Es ist unsre Leistung, vor allem, wenn man bedenkt, wie wenig unsre medizinische Abteilung für derlei eingerichtet war. (DB 19)

Frauen, die bisher aufgrund ihrer Fähigkeit Kinder zu gebären unumgänglich für

Abtreibungsbefürworter für die gesellschaftliche Reduzierung der Frau auf die Mutterrolle. Vgl. etwa den Demo-Slogan der österreich. AUF (Aktion unabhängiger Frauen): „Wir wollen nicht dienen als Gebärmaschinen“ Vgl. Geber, Eva: Aufbruch aus dem finsternen Mittelalter. Eine emotionelle Spurensuche. In: Bärbel Danneberg, Fritz Keller, Aly Machalicky, Julius Mende (Hrsg.): Die 68er – eine Generation und ihr Erbe. Wien: Döcker 1998. S. 239.

den Erhalt des Patriarchats waren, werden durch neue Reproduktionstechnologien ersetzbar, Frauen werden als Gebärerinnen unnötig. Jelinek 1992 dazu in einem Interview:

Die Frau, die bisher auf das Gebären von Kindern fixiert, beschränkt war, was einerseits ideologisch vergötzt, andererseits verachtet wird, ist überflüssig geworden. Man wird nur [...] die verschmolzenen Zellen entnehmen und die Frau abschaffen. [...] Die mütterliche Macht wird verachtet, das hat schon die Bachmann gesehen. Das schlimmste dabei ist, daß die Mutter vergötzt und gleichzeitig entmachtet wird.²⁷⁹

Diese gleichzeitige Überhöhung und Verachtung der Mutterschaft, wie sie auch im Bienenstaat herrscht, folgt auch dem Mythos von der Naturgegebenheit der Frau als Mutter und verschleiern dabei, dass Mutterschaft, wie jede andere soziale Rolle, historisch geprägt ist. Muttergefühle werden verabsolutiert, sie sind, so die Argumentation, die schönsten und natürlichsten Gefühle einer Frau, die aber nicht so sehr auf eine Leistung der Frau, sondern auf ihre 'geheimnisvolle Natur' zurückzuführen sind: „248 M 3: Lauter schlagende Mutterherzen schlagen hier, direkt unter lauter glücklichen Mutteraugen. [...] / 251 M 3 + M 4: (*Summen*) Es muß doch ein Geheimnis um die Mutterschaft sein. / 252 M 4: Es muß ein Wunderbares sein.“ (DB 24)

Dementsprechend ist auch keine kognitive Leistung mit dem Gebären verbunden. Der 'Geist' ist ausgeschaltet. Die Tätigkeiten, zu denen es 'Verstand' braucht, werden von den Wissenschaftlern übernommen, den Rest macht die 'Natur'. „Die Wissenschaft ist reiner Geist. Die Frau ist reine Natur“ (DB 35), wie einer der Wissenschaftler feststellt. Die sedierten Mutas denken nicht, gebären aber trotzdem:

257 M 2: Hier können wir beobachten, daß das Gebären von Nachkommen eine Tätigkeit ist, bei der das Gehirn keinerlei Anteil übernehmen muß.

258 M 4: Das Gehirn ist eingeschlafert, trotzdem flutscht und rutscht es.

259 M 1: Oben ist Stille, unten Betrieb. (DB 24)

Mütter werden so zwar verklärt, als „Königinnen“ der Gesellschaft hochstilisiert, gleichzeitig aber wird ihnen die Verantwortung für ihr Handeln abgesprochen, da sie ja nur 'natürlich', intuitiv handeln.²⁸⁰ Die Mutterschaft der Mutas ist tatsächlich keine Leistung, sie sind völlig auf ihre Gebärmutter, auf ihre „Unterleiber“ (DB 43) reduziert. Die Leistung liegt bei den Bienenkönigen, die die Mütter zwar

²⁷⁹ Presber, Gabriele: Frauenleben, Frauenpolitik. Rückschläge und Utopien. S. 26, 27.

²⁸⁰ Vgl. Fliedl, Konstanze: Mothers, Art and Artificial Mothers: On an Image of Women in Elfriede Jelinek. S. 117.

(auch als ihren eigenen Ursprung) erklären, sie als „Königinnen“ titulieren, aber gleichzeitig auch völlig entmündigen – eine „Pseudofeudalisierung“²⁸¹, die keine wirkliche Macht beinhaltet und auf den Mythos Mutter rekurriert:

204 M 1 + M 4: Mütter sind gleichzeitig Mütter und Königinnen in einem.

205 M 3: Sie sind die wahren Herrinnen.

206 M 1: Was wären wir ohne die Mütter? Mutterlos! (DB 22)

Durch die ständige Wiederholung der Mutterklischees wird aber auch ein Satireeffekt erzeugt, der die Scheinheiligkeit der Überhöhung der Mutter und ihre Mythologisierung zeigt: „[...] Jelinek's montage of *kitsch* phrases [...] points up the extent to which talk of 'motherliness' is always tainted by the contexts for which it has been appropriated in the past.“²⁸²

Besonders problematisch verhalten sich die Mutas angesichts der Tochtergeburt. Aus ihrem Sedativ-Dämmerschlaf erwacht, richten sie sich nämlich nicht gegen die Bienenkönige, sondern sind ihnen als Ursprung ihres 'Mutterglücks' dankbar. Anstatt sich gegen das Patriarchat aufzulehnen, werden sie zu seinen Komplizen und reproduzieren absurderweise selbst das Klischee vom Mutterglück, das sie, durch die künstlichen Gebärmutter und die dauerhafte Betäubung, gar nicht erleben können. Sie bestätigen dadurch die Argumentation des Patriarchats, dessen Opfer sie sind:

496 F[rau] 1 – F 3: Wir danken euch, Bienenkönige!

497 F 2: Es ist ein großes Glück, das wir in uns spüren, das Mutterglück. [...]

511 F 1 – F 3: Bisher hat das Glück in uns geschlummert, wir konnten es nicht aussprechen, nun sprechen wir es aus: vielen Dank, Bienenkönige!

512 F 2: Das Muttergefühl ist das beste Gefühl von allen Gefühlen.

513 M 3: Auch das Vatergefühl ist schön. (DB 39)

(Durcheinandersingen)

Diese Komplizenschaft der Frau mit dem Patriarchat ist durchaus typisch für Jelinek und hat ihr auch von Seiten des Feminismus, der eher zur „Glorifizierung des weiblichen Geschlechts neigte“²⁸³ viel Kritik eingebracht: Der Frau wird bei Jelinek „keine Schuld genommen an den Mißständen, die sie erleidet, sie wird

²⁸¹ Vgl. Vorlesung „Österreichische Autorinnen“ von Konstanze Fliedl im Wintersemester 2011 an der Univ. Wien.

²⁸² Fliedl, Konstanze: Mothers, Art and Artificial Mothers: On an Image of Women in Elfriede Jelinek. S. 122.

²⁸³ Kozak, Beata: Die Banalität des Weiblichen. Frauen im Werk von Elfriede Jelinek. In: Matthias Harder (Hrsg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg: Königshausen&Neumann 2001. S. 134.

häufig als blöde und berechnend dargestellt.“²⁸⁴

Und obwohl die Mutas, nicht mehr betäubt, anfangen zu „denken und ihre eingerosteten Gehirne zu bewegen, als ob sie am Spieß steckten“ (DB 38), sind sie weit davon entfernt, sich gegen die herrschenden Zustände aufzulehnen – ihre Existenz ist 'komfortabel' und gesichert und diese wollen sie nicht aufgeben, wie eine Heti feststellt: „Solange es keine weiteren fruchtbaren Wesen in der Kolonie gibt, ist ihr Weiterleben gesichert.“ (DB 43)

Die Hetis jedoch müssen wegen der Tochtergeburt, die den Bienenkönigen „neue Körper weiblichen Geschlechts [...] zum Privatgebrauch“ (DB 23) bieten würde, um ihre Existenz fürchten, und ergreifen die Gelegenheit zum Aufstand. Sie erkennen, dass sie bzw. ihre Körper, da sie nicht zu ihrem 'natürlichen' Gebrauch der Fortpflanzung verwendet werden können, für die Bienenkönige keinen Nutzen mehr haben sobald die neuen Hetis alt genug sind. Ihre Position im Bienenstaat wird mit der Tochtergeburt unsicher, was sie zum Aufbegehren veranlasst.

Die Verbindung von künstlicher Reproduktion und sexuell ausbeutbaren Sklaven hat im Horror durchaus Tradition: „In der Idee der Zeugung künstlichen Lebens schwingt fast immer auch das männerbündische Verlangen nach der Produktion dienstbarer erotischer Helotinnen mit [...]“²⁸⁵ So ist die Tochtergeburt, wie die Hetis richtig erkennen, für die Wissenschaftler vor allem deshalb wichtig, um neue Hetis zu erzeugen:

431 M 1: Wenn man die Mädchen nicht zur Fortpflanzung braucht, schließlich sind wir beinahe unsterblich, dann kann man die Mädchen noch immer zum Vergnügen gebrauchen.

432 M 3: Wir könnten eine Auswahl nach körperlichen Qualitäten vornehmen.

433 M 1: Die Zeiten sind vorbei, in denen Frauen keine Aufgaben übernehmen durften.

434 M 3: Nun könnten sie die Aufgabe unsrer Zerstreuung übernehmen. (DB 35)

Die Hetis werden sich der patriarchalen Strukturen, der Reduzierung der Frau auf Mutterschaft und dem Mythos von ihrer Natürlichkeit mit dem Erlangen ihrer Denkfähigkeit nach und nach bewusst. Die Denkfähigkeit, die sie durch die Enzymsteuerung zusammen mit ihrer Unsterblichkeit erlangt haben, begreifen sie als Emanzipation vom Patriarchat, ohne das Wissen und gegen den Willen der

²⁸⁴ Kozak, Beata: Die Banalität des Weiblichen. Frauen im Werk von Elfriede Jelinek. S. 134.

²⁸⁵ Brittnacher, Hans Richard: Biomonster, oder: Das Unglück zu leben. In: Roland Borgards, Christine Holm, Günter Oesterle (Hrsg.): Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners. Würzburg: Königshausen&Neumann 2009. S. 164.

Bienenkönige:

528 F 4: Sie wissen noch nicht, daß sie uns mit der Unsterblichkeit gleichzeitig auch unsre Denkfähigkeit gegeben haben.

529 F 5: Nicht zurückgegeben! Gegeben!

530 F 4: Schon vor der Katastrophe hatten sie uns geschickt vom Denken abgehalten. Nun haben wir von alleine damit begonnen. (DB 41)

Auch erkennen sie die Entmachtung der Mütter, denen jeder Anteil an der Tochtergeburt, die die Väter als Erfolg ihrer überlegenen Technologie bejubeln, abgesprochen wird. Auch die Dichotomie von 'Natur' und 'Geist' begreifen sie als Instrument des Patriarchats, „richtige Frauen“ denken nicht, sie gebären:

550 F 6: In ihrer neuen Tochter feiern sie sich selber und ihr Wissen. [...]

554 F 6: Sollte es möglich sein, daß Denkenkönnen dem Glück, Kinder gebären zu können, gleichkommt? [...]

569 F 4: Sie wollten richtige Frauen, jetzt bekommen sie denkende Wesen statt dessen.

Der Aufstand der Hetis richtet sich nicht nur gegen ihre Unterdrücker, die Bienenkönige, sondern gegen den ganzen patriarchalen Staatsapparat. Den Mutas, die sie als Komplizinnen des Patriarchats entlarven, kommt die vielbeschworene Frauensolidarität nicht zu Hilfe – die Ausrottung des Patriarchats kann nur gelingen, wenn seine Denkstrukturen, auch in den Köpfen der Frauen, ausgelöscht werden: „600 F 5: Sie sind Frauen wie wir. / 601 F 4: Aber sie denken mit den Köpfen der Könige. Der Kopf muss sterben, wenn man etwas töten will.“ (DB 43)

6 WISSENSCHAFT UND HORROR: DIE MAD SCIENCE DER BIENENKÖNIGE

Mit der Gestalt des gewissenlosen, sich über moralisch-ethische Grenzen hinwegsetzenden Mad Scientists verwendet Jelinek auch eine klassische Figur des 'neuen Horrors'. Die Monstrosität des wahnsinnigen Wissenschaftlers ist, im Gegensatz zu Monstern, Werwölfen und Ähnlichem, nicht in der 'urgründigen' Gewalt, sondern in der Skrupellosigkeit seines Verstandes begründet: „Der räsonierende Wissenschaftler wird zum neuen Protagonisten des Horrors, dessen kalkulierte Bosheit nicht weniger schrecklich ist als die Roheit [sic!] stupider Monstren.“²⁸⁶ In Victor Frankenstein bereits in seinen Grundzügen angelegt, sind

²⁸⁶ Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. S. 269.

(größten-)wahnsinnige Wissenschaftler in Horrorfiktionen allgegenwärtig, von H.G. Wells' *The Island of Dr. Moreau* (1896) zu Fritz Langs *Metropolis* (1927) oder Huxleys *Brave New World* (1932) – zu dem *Die Bienenkönige* auch andere Parallelen etwa in Bezug zur Technisierung der Fortpflanzung und Eugenik aufweisen – über Kubricks *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964) bis hin zu *Alien: The Resurrection* (1997).

Der Mad Scientist, wie auch Wissenschaft und ihre Erzeugnisse im Allgemeinen, als Bedrohung ist für das Horrorgenre ebenso konstituierend „as is a belief in the malevolent inclinations of ghosts, ghouls, vampires and zombies.“²⁸⁷. Ob sie künstliches Leben erschaffen, Tiere zu Menschen machen, Atombomben bauen oder Menschen mit Aliens kreuzen: die Mad Scientists verletzen mit ihren Experimenten, unter dem Deckmantel der Aufklärung und dem (natur-)wissenschaftlichen Fortschritt, Grenzen, sowohl der Moral als auch der Religion – sie erheben sich selbst zu Leben erschaffenden oder manipulierenden Göttern.²⁸⁸

Vor allem Frauen erweisen sich, ganz der Horror-Tradition entsprechend, als beliebte Versuchsobjekte²⁸⁹, und auch, wie erwähnt, die menschliche Fortpflanzung ist immer wieder Gegenstand der Mad Science: „A dominant iconography emerged: the crazed doctor, obsessed with impossible, overreaching theories and / or aesthetic standards, bends over the woman he has strapped to an operating table. 'And now, my dear...' his litany usually begins.“²⁹⁰

Neben einem ethisch nicht vertretbaren, maßlosen wissenschaftlichen Forscherdrang, sind für die Mad Scientists auch häufig Weltbeherrschungsphantasien Antrieb für ihre Versuche. Der verrückte Wissenschaftler rechtfertigt seine Experimente mit einer extrem rationalistischen Argumentation, die sich nur auf den 'Nutzen', nicht aber das Opfer, das der wissenschaftliche 'Fortschritt' fordert, konzentriert, und soziale wie moralische Tabus über Bord wirft. Ethische Grenzen, die von Außenstehenden häufig gefordert werden, stellen für den wahnsinnigen Forscher meist nur kleingeistige, gesellschaftliche Restriktionen seines genialen Geistes dar.

²⁸⁷ Tudor, Andrew: *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. S. 133.

²⁸⁸ Vgl. Hurst, Matthias: *Im Spannungsfeld der Aufklärung. Von Schillers „Geisterseher“ zur TV-Serie „The X-Files“: Rationalismus und Irrationalismus in Literatur, Film und Fernsehen 1789-1999*. Heidelberg: C. Winter 2001. S. 292.

²⁸⁹ Anm.: Mad Scientists sind fast durchgängig Männer. Eine seltene Ausnahme stellt aber z.B. die Wissenschaftlerin in Christa Wolfs *Selbstversuch. Traktat zu einem Protokoll*. (1973) dar.

²⁹⁰ Skal, David J.: *The Monster Show. A Cultural History of Horror*. S. 321.

Die Betonung der Vernunft, ohne die Grenzen der Rationalisierbarkeit zu beachten, führt die Mad Scientists in Gebiete des Wissens, in denen „die Grenzen zwischen Mensch und Gott, zwischen Wissenschaft und Magie und zwischen Vernunft und Irrsinn“²⁹¹ verschwimmen.

(Reale) technische Neuerungen dienten bei der Konzeption der Mad Scientists, neben dem Rückgriff auf altes, voraufklärerisches Wissen des 'Volksglaubens', von jeher als Inspiration. Nicht nur das alte, quasi magische, Wissen, ist für das Nicht-Wissenschaftliche Publikum unverständlich und wird daher als bedrohlich wahrgenommen (wie etwa die Erschaffung eines Homunculus in Hanns Heinz Ewers *Alraune* (1911)), sondern auch neue, v.a. technologische Entdeckungen und Erfindungen, sind Quell des Argwohns: „Es ist nicht nur das noch nicht ganz ungültige *alte* Wissen, das in spekulativer Literatur wiederkehrt, sondern auch die noch nicht allgemein akzeptierte *neue* Episteme.“²⁹² Mit dem unbekannten Wissen, werden, wie Renate Lachmann ausführt, auch jene, die Zugang zu diesem Wissen haben „dämonisiert und remagisiert“²⁹³. Wissenschaftler haben Zugang zu Wissen, das anderen verschlossen bleibt. Sie sind „mit geheimer Macht ausgestattete Initiierte“²⁹⁴, die, wenn sie diese Macht missbrauchen, zu Mad Scientists werden.

Besonders 'unsichtbare' Phänomene lösen Unbehagen aus – was man nicht sehen kann, kann man nur schwer kontrollieren und ist daher potentiell gefährlich, wie beispielsweise der moralische Niedergang des Wissenschaftlers Griffin in H.G. Wells *The Invisible Man* (1897) zeigt. Anfang des 20. Jahrhunderts beflügelten besonders auch neue, 'unsichtbare' Technologien wie Elektrizität und Röntgenstrahlen die Phantasie – und den Horror: Kaum eine Horrorkomposition kommt ohne die lebenserweckenden Energien der Elektrizität aus, wie es etwa Fritz Lang in *Metropolis* (1927) in Prof. Rotwangs Maria-Maschine zeigt²⁹⁵. Elektrizität wird aber auch als gefährliche, zerstörerische Kraft wahrgenommen, Anfang des 20. Jahrhunderts bald abgelöst von der Radioaktivität:

²⁹¹ Hurst, Matthias: Im Spannungsfeld der Aufklärung. S. 359.

²⁹² Ruthner, Clemens: Am Rande. S. 233.

²⁹³ Lachmann, Renate: Exkurs: Anmerkungen zur Phantastik. In: Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger [u.a.] (Hrsg.): Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1995. S. 228.

²⁹⁴ Ebda.

²⁹⁵ Vgl. Frayling, Christopher: Mad, Bad and Dangerous? The Scientist and the Cinema. London: Reaktion Books 2005. S. 66, 67.

[...] by the turn of the century electricity [...] was rumored to be capable of annihilating a whole city from a distance. [...] Moreover, just as electricity, the “magic” force of the nineteenth century, was being demystified, another source of power, radioactivity, more strange than any before, was being publicized. [...] Everything that was popularly known about radioactivity seemed mysterious, uncanny, and closely related to the whole alchemist tradition.²⁹⁶

Im Umkreis des 1. Weltkriegs wurden Wissenschaftler auch erstmals mit Kriegsmaschinerie in Verbindung gebracht, ein Bündnis, das im Kalten Krieg seinen Höhepunkt finden sollte. Luftflotten, Senfgas, neue Sprengstoffe und U-Boote eröffneten neue Dimensionen der Kriegsführung.²⁹⁷ Es wurde deutlich, dass wissenschaftliche Erkenntnisse auch militärisches Potential besitzen können und führte zu Spekulationen, was passieren würde, wenn diese Technologien in falsche Hände geraten sollten - „It became apparent that the power of science could be used for mass evil as well as for good [...]“²⁹⁸

Was Anfang des Jahrhunderts seinen Ausgang nahm, wurde Mitte des 20. Jahrhunderts mit dem Zweiten Weltkrieg, dem Abwurf der Atombombe und dem darauf folgenden Kalten Krieg zu einem den Alltag bestimmenden Thema, was auch dem Motiv des verrückten Wissenschaftlers neuen Auftrieb gab. Besonders der Atombombenabwurf auf Hiroshima und Nagasaki, machte die Wissenschaftler in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit zu Komplizen des Krieges:

But the dropping of the atomic bomb on Hiroshima and on Nagasaki implicated scientists, in the popular mind, in a conspiracy of such moral enormity that they have never wholly extricated themselves. [...] To many contemporary observers it did indeed seem that power-crazed physicists capable of destroying humanity were walking the earth, respected, courted, and jealously guarded by their governments as a national defense weapon.²⁹⁹

Die Visionen der Mad Scientist Tradition, wie Genmanipulation, Bomben, die die ganze Welt vernichten etc. werden im Verlauf des 20. Jahrhunderts tatsächlich Realität, was den Mad Scientist zusätzlich wahrscheinlich wirken lässt und so noch bedrohlicher macht. Visionen vom Mad Scientist als Weltzerstörer und/oder -Beherrscher, oder als Wissenschaftler der versucht Gott als Schöpfer zu übertrumpfen indem er Leben erzeugt, verlängert oder manipuliert, werden

²⁹⁶ Haynes, Roslynn D.: From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature. Baltimore, London: Johns Hopkins UP 1994. S. 189.

²⁹⁷ Vgl. ebda. S. 188-190.

²⁹⁸ Ebda. S. 191.

²⁹⁹ Ebda.

angesichts der wissenschaftlichen Entwicklungen zu 'realistischen' Zukunftsszenarien: „These characters were to prove no less prophetic than the atom-smashing destroyers; they are the fictional precursors of today's researchers into genetic engineering, in vitro fertilization, and ecological manipulation.“³⁰⁰

Nach dem 2. Weltkrieg bestimmt nicht mehr der einzelgängerische, verrückte Experimentator, der meist Einzelnen gefährlich wird, das Bild des Mad Scientists, sondern der emotions- und verantwortungslose Technokrat, der mit seinen Erfindungen die ganze Menschheit bedroht. Im Kalten Krieg werden Wissenschaftler zu öffentlichen Figuren, deren rationalistische Argumentationen und Verweigerung von Verantwortung für Ergebnisse ihrer Forschung zu Beunruhigung führt. Die allgegenwärtige Drohung der gegenseitigen Auslöschung, machte es notwendig immer neue, bessere Technologien zu entwickeln, um die Drohung aufrecht und 'realistisch' zu halten, um das sogenannte MAD- Prinzip (mutually assured destruction) zu bewahren³⁰¹ - „Der Kalte Krieg war über seine gesamte Dauer in Hightech-Konflikt [...]. Technischer Rückstand wurde immer als Sicherheitsrisiko interpretiert.“³⁰² Wissenschaft (und Geheimdienste) werden in die Verantwortung genommen, um immer mehr Wissen, das gegen den Feind verwendet werden kann, zu akkumulieren: „Der Rüstungswettlauf war im Wesentlichen ein Wissenswettlauf. [...] Die eigentlichen Kalten Krieger waren deshalb keine Männer in Uniform, sondern Zivilisten: Geheimdienstler und Wissenschaftler. Experten für Waffentechnologie, Experten für Krisenszenarien, Experten für den Feind [...].“³⁰³

Aus diesem Wissenswettstreit, entsteht ein dominantes Bild eines Typs Wissenschaftler, dessen skrupellose Forschung das Überleben der Menschheit als Ganzes (oder zumindest in großen Teilen) bedroht. Das Wettrüsten und sich gegenseitige Übertrumpfen der Blöcke mit neuen Technologien, ständige Weltuntergangsszenarien, und Atom(-waffen)politik machten Wissenschaftler, wie Herman Kahn, Wernher von Braun oder Edward Teller, zu öffentlichen Figuren.

³⁰⁰ Haynes, Roslynn D.: From Faust to Strangelove. S. 192.

³⁰¹ Bischof, Günter: Eine historiographische Einführung: Die Ära des Kalten Krieges und Österreich. In: Erwin A. Schmidl (Hrsg.): Österreich im frühen Kalten Krieg 1945-1958. Spione, Partisanen, Kriegspläne. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2000. S. 36.

³⁰² Stöver, Bernd: Der Kalte Krieg 1947-1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters. München: C.H. Beck 2007. S. 178.

³⁰³ Horn, Eva: Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion. Frankfurt a.M.: Fischer 2007. S. 313.

Horrorfiktionen nehmen dieses Klima der Paranoia auf und zeigen Wissenschaft und den (Mad) Scientist als Bild und Ursache für den drohenden Weltuntergang.

Auch dem Horrorgenre kam die ständige latente Bedrohung des Kalten Kriegs zugute. Die neuen Technologien, besonders atomare Waffensysteme, deren Auswirkungen, selbst für die Wissenschaft, schwer einschätzbar waren/sind, schüren die Angst und somit die Popularität des Horrors. So lässt sich etwa die auffällige Häufung außerirdischer Invasionen in amerikanischen Horror/SF-Filme der 50er Jahre, wie *The Thing* (1951), *The Quatermass Xperiment* (1955) oder *Invasion of the Body Snatchers* (1956) als Reaktion auf die amerikanische Angst vor der kommunistischen Unterwanderung der Gesellschaft lesen: „[...] it is pretty clear that these invaders are really stand-ins for the INTERNATIONAL COMMUNIST MENACE.“³⁰⁴ Auch die zahlreichen Monsterfilme der 50er und 60er Jahre, mit Frankenstein als Prototyp, illustrieren die Angst vor der Unberechenbarkeit von Ergebnissen von wissenschaftlicher Forschung. Sie „verdanken ihre Popularität nicht zuletzt dem Umstand, daß sie [...] eine im Grunde hochaktuelle Problematik thematisieren, wenn in ihnen gezeigt wurde, wie mit den besten Absichten unternommene technisch-wissenschaftliche Experimente außer Kontrolle geraten [...]“.“³⁰⁵

Technischer Fortschritt und seine Gefahr, v.a. für die Zivilbevölkerung, war seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem Atombombenabwurf auf Hiroshima und Nagasaki 1945 ein ständiges Thema in der Öffentlichkeit, zumal „technologisch-wirtschaftliche Konkurrenz [...] eine Prestige-, aber auch eine Überlebensfrage im Kalten Krieg“³⁰⁶ geworden war. Infolgedessen wurden (Natur-)Wissenschaftler auf der einen Seite beinahe zu Rettern der Nation hochstilisiert, auf der anderen aber als Ursprung von Vernichtungsmaschinen begriffen, deren Kontrolle und Auswirkungen, besonders für den Laien, höchst unsicher waren. Besonders die ständige Bedrohung der Atombombe und der 'Verstrahlung' durch Atomkraftwerke und Atommüll schüren Ängste, die sich

³⁰⁴ Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. S. 208. (Hervorhebung im Text)

³⁰⁵ Stölken-Fitschen, Ilona: *Bombe und Kultur*. In: Michael Salewski (Hrsg.): *Das Zeitalter der Bombe. Die Geschichte der atomaren Bedrohung von Hiroshima bis heute*. München: C.H. Beck 1995. S. 260.

³⁰⁶ Stöver, Bernd: *Der Kalte Krieg 1947-1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters*. S. 297.

unter anderem in der amerikanischen „Shelter-Debatte“³⁰⁷ rundum die Evakuierung der US-Zivilbevölkerung im Falle eines Atomangriffs, niederschlägt. In der Diskussion trat besonders der Futurologe Herman Kahn hervor, der bald „zum Inbegriff des emotionslos berechnenden Technokraten des Atomkriegs“³⁰⁸ wurde. Sein 'wissenschaftlicher' Blick auf die Folgen eines Atomangriffs und die Auffassung, dass die USA den Atomkrieg ernsthaft und nicht nur als Bluff in Betracht ziehen müsse, machte ihn für viele zum Mad Scientist par excellence und verschaffte ihm auch die zweifelhafte Ehre Modell für Stanley Kubricks Komödie *Dr Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964)³⁰⁹ zu stehen.

Auch die Dominanz des Science-Fiction Genres ist unter diesen Bedingungen nicht weiter verwunderlich: Zukunftsversionen und apokalyptische Szenarien waren als politische Handlung allgegenwärtig. Dadurch, dass man den Krieg de facto nicht führen konnte und auch nie einen ähnlichen (Atom-)Konflikt ausgetragen hatte, wurden Kriegsszenarien entworfen und theoretisch durchgespielt, als Fiktionen. Das theoretische Durchspielen von Weltuntergängen wurde als Drohgebärde zum politischen Vorgang und machte politisches Handeln von Fiktion abhängig, was wiederum Literatur und Film dazu veranlasste ebenfalls Zukunftsszenarien zu entwerfen.

Statt den Krieg zu führen, bereitete man ihn vor und spielte ihn durch als eine immer neu entworfene Spekulation über den Feind und über einen Konflikt, der die Selbstvernichtung ebenso implizierte wie die Vernichtung des Gegners. [...] Gerade in dieser Virtualität aber, als drohende, aber noch nicht realisierte Möglichkeit, setzt er eine ungeheure Intensität des Denkens, Forschens und Spekulierens über den Feind ins Werk. Seine wichtigsten Waffen waren darum nicht so sehr die H-Bombe, [...] sondern Wissen: Wissen vom Feind, strategisches Wissen, technisches Wissen.³¹⁰

Horror und SF-Fiktionen sind genauso wie das Krisenmanagement der Regierungen worst-case Szenarien. Vor allem atomare Angriffe/Unfälle werden in Horrorfiktionen immer wieder aufgenommen, wobei sich besonders Mutationen aller Art als besonders attraktiv erweisen. Sowohl im 'Westen' als auch im 'Osten' erlangten sie durch AutorInnen wie Stanislaw Lem (z.B.: *Sterntagebücher*, 1956)

³⁰⁷ Stöver, Bernd: Der Kalte Krieg 1947-1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters. S. 212. (Hervorhebung im Text.)

³⁰⁸ Ebda.

³⁰⁹ Vgl. Ebda. S. 212, 213.

³¹⁰ Horn, Eva: Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion. S. 312.

große Popularität - auch deshalb, weil die Gattung häufig dazu benutzt wird, um Themen wie die Frage nach der 'richtigen' Gesellschaftsordnung, die ständig über den Köpfen schwebende Möglichkeit des Krieges, und auch die Vor- und Nachteile der Atomtechnologie (Energie und Verteidigung vs. Vernichtung) zu verhandeln.³¹¹ Allerdings ist die Rolle der Wissenschaftler in Science-Fiction und Horror eine grundlegend andere. Während sie in der Science-Fiction häufig als Helden, oder zumindest als den guten Kräften zugetan, auftreten, ist ihre Rolle im Horror, so Susan Sontag in ihrem Essay *Die Katastrophenphantasie* (orig. *The Imagination of Disaster*) von 1965 über den Science-Fiction Film, gerade das Gegenteil, eben jene des Mad Scientists. Im Horror trifft man nicht auf einen heldenhaften Wissenschaftler, sondern „es begegnet uns der irrsinnige, besessene oder irregeleitete Wissenschaftler“³¹². Auch Brittnacher schließt sich dieser These von der Derationalisierung des Wissenschaftlers im Horror an: „In den Parametern des Horrors ist offenbar nur eine Wissenschaft vertretbar, die nicht zu mehr, sondern zu weniger Rationalität führt.“³¹³

Auch im deutschsprachigen Raum mehren sich die kritischen Stimmen zur Rolle von Wissenschaft in der Gesellschaft, v.a. zur Atomtechnik, am prominentesten darunter wahrscheinlich das Drama *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964) von Heiner Kipphardt und Dürrenmatts *Die Physiker* (1962). Beispielhaft sind diese Dramen auch für die Frage nach der Verantwortung der Wissenschaft für ihre Entdeckungen/Erfindungen, die in der Diskussion um den Kalten Krieg, atomare Bedrohung und Wissenschaft immer mitschwingt. Der kalte wissenschaftliche Blick der Technokraten scheint menschliches Mitgefühl und moralische Grenzen zu entbehren. Dem Wissenschaftler ist, so die Vorstellung, in der Euphorie des Wissens der Blick für die Auswirkungen seiner Forschung für die Menschheit verstellt. Neben der Debatte um militärische und zivile Nutzung von Atomtechnologie, entfachte auch die Gentechnologie/manipulation die Diskussion um die Verantwortung der Wissenschaft. Die Aussicht auf einen so elementaren Eingriff in das menschliche Leben, führte in den siebziger Jahren zu der Auffassung, dass man Technologie nicht von ihren Auswirkungen auf die

³¹¹ Vgl. Stöver, Bernd: Der Kalte Krieg 1947-1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters. S. 257, 258.

³¹² Sontag, Susan: Die Katastrophenphantasie. In: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Deutsch von Mark W. Rien. Frankfurt a. M.: Fischer Tb 1982. S. 287.

³¹³ Brittnacher, Hans Richard: Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens. S. 277.

Gesellschaft trennen könne:

Die Kritik begehrte gegen das auf, was bis dahin alle Wissenschaftler als Grundprinzip der Wissenschaft betrachtet hatten und die meisten auch weiterhin betrachteten: nämlich daß die Wissenschaft mit minimalsten Konzessionen an die Moralvorstellungen der Gesellschaft die Wahrheit verfolgen müsse, wohin sie auch führen mag. Sie trage keinerlei Verantwortung für das, was Nichtwissenschaftler mit ihren Forschungsergebnissen anstellen würden.³¹⁴

Wissenschaft wird nicht mehr als ethisch neutral verstanden. Die Notwendigkeit eines verantwortungsvollen Umgangs mit Technik wurde im Kalten Krieg offensichtlich und der Wissenschaftler ohne 'Gewissen', der ohne einen Gedanken an die Folgen seiner Forschung zu verschwenden, arbeitet, zum Mad Scientist. Der wissenschaftliche Fortschritt kann nicht alleine stehen, sondern muss im Verhältnis zur Menschheit, zur Gesellschaft gesehen werden: „Wissenschaftler müssen ihr Tun ebenso ethisch verantworten wie die Gesellschaft, die technische Entwicklungen anwendet. [...] Wissenschaft und Technik sind soziale Prozesse und müssen daher moralisch verantwortet werden [...]“³¹⁵. So befindet sich der Wissenschaftler auf einer ständigen Gratwanderung zwischen der Notwendigkeit zur Grenzüberschreitung um zu neuen Erkenntnissen zu kommen, und der Notwendigkeit sich innerhalb eines von sozialen Konventionen bestimmten Rahmens zu bewegen.

Die Protestbewegungen die sich rund um (Groß-)Technologien, v.a. Atomkraft, bilden, sind häufig eine Reaktion auf das Gefühl der Hilflosigkeit und Ohnmacht gegenüber Technik und Wissenschaft. In den Forderungen der AKW-Gegner, wird immer wieder der Ruf nach einer „alternative[n] Technik“³¹⁶ laut, die auch den Wunsch nach einer alternativen Gesellschaft in sich trägt. Es ist der Ausdruck eines Verständnisses von Technik als sozialem Instrument, das die Lebenswelt der Menschen beeinflusst und kontrolliert werden kann und muss.

Durch die Entwürfe, die von der Protestbewegung als alternative Technik angeboten werden [...] wird zugleich eine andere, alternative Gesellschaft gefordert, herbeigesehnt oder utopisch vorgestellt. Die bestehende Technik wird nicht nur als gestaltende oder zerstörerische Verformung einer natürlichen

³¹⁴ Hobsbawm, Eric: Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. Aus dem Englischen von Yvonne Badal. München: Dt. Taschenbuch-Verl.⁸ 2007. S. 684.

³¹⁵ Biller, Nikola: Klonieren - Wege zwischen Utopie und Horror. In: Norbert Sommer (Hrsg.): Mythos Jahrtausendwechsel. Beiträge aus Wissenschaft, Religion und Gesellschaft. Berlin: Wichern 1998. S. 153.

³¹⁶ Nowotny, Helga: Kernenergie: Gefahr oder Notwendigkeit. Anatomie eines Konflikts. Mit einer Einleitung von Peter Weingart. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. S. 51.

Umwelt verstanden, sondern als integraler Bestandteil der sozialen Erfahrungswelt, durch die menschliches Verhalten, Denken, soziale Beziehungen und politisches Handeln beherrscht und kontrolliert werden. [...] Die kompensatorische Funktion der Gegenentwürfe läßt erahnen, daß Technik als ein soziales Medium zu verstehen ist, in dem sich soziale und politische Beziehungen ausdrücken, und nicht nur als bloßes Instrument zur Naturbeherrschung.³¹⁷

Wenn man die Rolle von Wissenschaft in der Gesellschaft, die Atompolitik und die Anti-AKW-Bewegung der 70er Jahre betrachtet, scheint es wenig verwunderlich, dass Jelinek sich in *Die Bienenkönige* des Motivs des Mad Scientists und der Atomkatastrophe bedient. Die Diskussion um Atomkraftwerke als Energielieferanten für eine ständig wachsende Weltbevölkerung war auch in Österreich rundum den Bau des Atomkraftwerks Zwentendorf bei der Veröffentlichung von Jelineks Hörspiel 1976 in vollem Gange. Wenn sich die Debatte zunächst noch um die Gefahren einer flächendeckenden Verbreitung von Plutonium durch den Bau von AKWs und dessen Missbrauch für militärische Zwecke drehte, wandelte sie sich mit Eisenhowers „Atoms for Peace“ Programm ab 1965 und es wuchs in der öffentlichen Auseinandersetzung die Besorgnis um die Umwelt und Bevölkerung, die, so die Argumentation, durch verschiedene moderne Technologien, u.a. Atomkraft, bedroht werde. Die Angst ist (zumindest in Europa) nicht mehr so sehr auf den militärischen Einsatz von Großtechnologie gerichtet, sondern auf die zivile Nutzung von Technologien, deren Auswirkungen auf Umwelt, Menschen und deren Nachkommen nicht abzuschätzen seien.³¹⁸ Das „Unbehagen an der Technik, das die Opposition gegen Kernkraftwerke mitbestimmt“³¹⁹ geht einher mit der Frage nach der gesellschaftlichen Position von Technik - in der 'idealen Gesellschaft' von Jelineks Bienenkönigen ist sie das Maß aller Dinge.

Die Bienenkönige erweisen sich als Karikaturen eben jenes technokratisch-emotionslosen Wissenschaftlertyps des Kalten Kriegs, dessen „combination of fanatical dedication to an abstract ideal, total faith in the benefits of science, and a lack of feeling for humanity“³²⁰ das Bild des verrückten Wissenschaftlers nach dem Zweiten Weltkrieg prägten. Während die Handlungen der Bienenkönige - Menschenexperimente, Eugenik, Biopolitik etc. - eine eindeutige Sprache

³¹⁷ Nowotny, Helga: Kernenergie: Gefahr oder Notwendigkeit. S. 51.

³¹⁸ Vgl. ebda. S. 37.

³¹⁹ Ebda. S. 51.

³²⁰ Haynes, Roslynn D.: From Faust to Strangelove. S. 194.

sprechen, ist ihre Sprache alles andere als eindeutig. Die Wissenschaftler schwanken zwischen technokratischem Jargon, pseudo-emotionalen Plattitüden und Klischees, die ihre Brutalität in das grelle Licht ihres unterirdischen Labors rückt. Mit Gesprächen über den Wert von Familie verschleiern sie das wahre Verhältnis der Bewohner der Kolonie: Es sind Wissenschaftler und ihre Versuchsobjekte.

Dieses Szenario erweist sich als Überspitzung eines Gedanken, den Jelinek in *Die endlose Unschuldigkeit* zum Verhältnis von Natur und Technik äußert: Es kommt

zu einem scheinbar paradoxen Vorgang: nämlich baut sich die Machtposition die Vorherrschaft der privilegierten auf den wissenschaftlichen und technischen Fortschritt auf, der ihnen allein zugute kommt und Druckmittel in ihren Händen ist. Auf der anderen Seite wird die ewige sich durch sich selbst erklärende (mit Tautologien wird ja dauernd gearbeitet) Natur (Natur) in der Ideologie wiederhergestellt. Erklärungen werden prinzipiell abgelehnt (oder bewusst verfälscht) aus einer unveränderlichen Ordnung der Welt heraus.³²¹

Auf der einen Seite hat also die Ratio die ganze Macht, auf der anderen Seite wird einer Ideologie der Natürlichkeit nachgegangen, die die wahren gesellschaftlichen Zusammenhänge verschleiert. Dem technischen Fortschritt, als Instrument der Machterhaltung der Herrschenden, wird eine Auffassung von der Natürlichkeit dieser Machtverhältnisse an die Seite gestellt, und so deren Veränderbarkeit geleugnet.

Dieser Mechanismus ist auch in *Die Bienenkönige* zentral. Technischer Fortschritt ist ein Ausdruck der Macht, er gibt den Wissenschaftler die Möglichkeit sich an die Spitze der sozialen Pyramide zu stellen und sich Frauen und Söhne, die von Wissen fern gehalten werden, untertan zu machen. Sie entwickeln immer neue Formen der Technologie, die ihnen ihre Vorherrschaft gewährleistet. Besonders der „Enzymat“, eine Maschine, die ihnen, durch die Manipulation von Enzymen, „Beinahe-Unsterblichkeit“ (DB 27) verleiht, ist Ausdruck ihrer immerwährenden Herrschaft. Die Macht der Bienenkönige endet nicht, solange ihre geistige Überlegenheit gewährleistet ist und da sie die Herrschenden sind, so der Umkehrschluss der Bienenkönige, haben sie auch die geistigen Voraussetzungen für die Herrschaft. Ihre Herrschaft endet also nie:

288 ALLE: Wir sind die Bienenkönige. Wir werden weiterleben.

289 M 1: Dank dem Enzymaten.

290 M 3: Dank unsren Gehirnen. Wer ein König ist, hat auch die Fähigkeit dazu,

³²¹ Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit*. S. 57.

einer zu sein.

291 M 2: Wir sind Könige auf Grund unsrer absoluten geistigen Überlegenheit.
(DB 26, 27)

Diese absolute Position, die die Bienenkönige der Technik einräumen, ist umso zynischer, als eine ihrer Erfindungen (die sich unschwer als Atomenergie entschlüsseln lässt) erst zu der Katastrophe geführt hat. Die Wissenschaft bleibt trotzdem das höchste Gut für die Bienenkönige, obwohl sie durch die unverantwortliche Handhabung der Technologie beinahe die ganze Menschheit ausgerottet, ihre Familien getötet oder verstümmelt und die Erdoberfläche unbewohnbar gemacht haben. Die Katastrophe die Jelinek schildert erinnert auch an Szenarien, wie sie der *Club of Rome* in seinem berühmten Bericht *The Limits of Growth* (1972) vorhergesagt hatte: Überbevölkerung, Energie- und Ressourcenmangel, Lebensmittelknappheit und eine unsichere Technologie, Atomkraft, um diese Probleme zu lösen. Bei Jelinek führen ganz ähnliche Umstände zur Katastrophe:

Es waren damals offenbar 35 Milliarden Menschen hier. Die herkömmlichen Methoden der Energiegewinnung konnten mit dem gewaltig angestiegenen Energiebedarf nicht Schritt halten. Teils, weil aus Rohstoffmangel viele Grundstoffe mit erheblichem Aufwand an thermischer oder elektrischer Energie erzeugt werden mußten, teils, weil die Nahrungsmittelversorgung, die längst nicht mehr mit den herkömmlichen agrartechnischen Mitteln bewältigt werden konnte, mehr und mehr auf energieintensive Syntheseverfahren ausweichen mußte. Um also mit diesem gigantisch angeschwollenen Energiebedarf Schritt halten zu können, sah man sich gezwungen auf ein Verfahren auszuweichen, das auf dem einige Jahre vorher entdeckten Miller-Effekt beruhte. Er ermöglichte es, über die Materie-Antimaterie-Konversion elektrische Energie der benötigten Menge zu erzeugen. Ein nicht restlos geklärtes Problem dieses Verfahrens allerdings, damals Millersches Stau-Phänomen bezeichnet, gab Anlaß zu zahlreichen Diskussionen in Wissenschaftlerkreisen. Man konnte die Möglichkeit, daß plötzlich riesige Energiemengen unkontrolliert freierwerden könnten, nicht restlos ausschalten. Es gab also eine, wenn auch äußerst geringe Möglichkeit, daß der Umwandlungsprozeß überkritisch würde und sich damit jeglicher Kontrolle entzöge. [...] Es war trotzdem absolut notwendig, dieses technologisch noch nicht restlos ausgereifte Verfahren anzuwenden. (DB 8, 9)

Die abgeschlossene Situation, in der sich die Überlebenden in der unterirdischen Kolonie nach der Katastrophe plötzlich wiederfinden, stellt sie vor eine Reihe von Problemen, u.a. verlieren sie ihren 'moralischen Kompass'. Wie der Kommentator, einer der Söhne, rückblickend erklärt: „In diesen ersten Jahren hatte man sich daran zu gewöhnen, daß man erstens keinen gestirnten Himmel mehr über sich hatte, [...] daß man, zweitens, zwar noch immer ein moralisches Gefühl in sich hatte, was einem nichts nützen konnte, wenn sich keiner fand, an dem man seine

natürlichen moralischen Qualitäten messen konnte [...].“ (DB 18) Ohne gesellschaftliche Kontrolle der moralischen Standards, ohne Bezugspunkt für moralische Fragen, und ohne, wie in Horrorktionen häufig, ein 'Held' von außen, der die Gesellschaft und ihre ethischen Grundsätze in Frage stellt (wie etwa bei *Dr. Moreau*), fallen ethische Bedenken dem wissenschaftlichen Forscherdrang zum Opfer. Ihre Wissbegierde verselbständigt sich und wird zum Ursprung des Horrors.

Unmittelbar nach der Katastrophe machen sich die Wissenschaftler auf, den Schaden zu begutachten. Angesichts der „Frauen- und Kinderrelikte“ (DB 15) in den höheren Stockwerken sind Emotionen aber unangebracht, die wissenschaftliche Analyse hat Vorrang: „Es ist noch verfrüht, von den emotionellen Auswirkungen bei uns zu referieren. [...] Es ist unwissenschaftlich, vor einer detaillierten Schadensanalyse schon von Emotionen zu sprechen.“ (DB 16) Frauen und Kinder sind eine rein technische Größe, es besteht keinerlei emotionale Verbindung, auch wenn die Wissenschaftler immer wieder von der Bedeutung der Familie und der Humanität sprechen.

Noch unmittelbar vor der Katastrophe sprechen sie von den großen Gefühlen gegenüber jenen, die sie kurz darauf „vergesellschaften“ werden. Humanität und Liebe sind Worthülsen, die jeder Grundlage entbehren:

- 50 M 1: Es ist ein gutes Gefühl, das Gefühl des Wissens im Kopf und das Gefühl der Liebe im Herzen.
51 M 3: Es macht erst den ganzen Mann aus. Vielleicht ist unser Wissen gar nicht der beste Teil von uns, vielleicht ist unser Gefühl zu unsren Frauen und Kindern der bessere Teil, gerade *weil* es nicht so ins Auge springt.
52 M 2: Verdammt, was ist denn?
53 M 5: Hier sind Werte aufgetreten, die kommen mir komisch vor. [...]
59 M 3: Die Humanität, die in Gefahr ist auszusterben, darf nicht aussterben. Dazu gilt es beizutragen.
60 M 5: Das Meßgerät ist in Ordnung. Die Werte aber sind in Unordnung. (DB 12)

Die Scheinheiligkeit dieser Aussage wird von der Doppeldeutigkeit der „Werte“ noch unterstrichen, allerdings wird schnell klar, dass in der Wissenschaftskolonie die Wissenschaft immer über dem Menschen steht, zumal den Bienenkönigen die machterhaltende Funktion des Wissens(zugangs) durchaus bewusst ist und sich dementsprechend verhalten (z.B. indem sie Frauen und Söhnen Wissen vorenthalten, s.o.). Sie sind die herrschende Klasse und das Wissen ihre Macht, ihre Mitmenschen sind Beherrschte und Versuchsobjekte. Der Erzähler des

Hörspiels, einer der überlebenden Söhne, kommentiert dieses Gefüge lapidar: „[...] man sagt, die wissenschaftliche Wahrheit wäre ihnen das Wichtigste überhaupt gewesen. Wir, die wir unter ihnen gelebt haben, sind ihnen das Unwichtigste gewesen.“ (DB 8)

Als die Wissenschaftler ihre Macht von den heranwachsenden Söhnen gefährdet sehen, tun sie alles um ihre Vorherrschaft im Bienenstaat zu gewährleisten. Denn obwohl sie alles Wissen besitzen und dank dem Enzymaten ihr Leben beinahe unendlich scheint, ist ihnen klar, dass es nur eine Frage der Zeit ist, bis die Söhne aufbegehren:

Frage: Was tut eine Königsgesellschaft, die alles Technologische macht und alles Wissen, sowie dazu noch die Beinahe-Unsterblichkeit besitzt, [...] mit mehreren Generationen von heranwachsenden Söhnen, mit heranwachsenden jungen Männern, die ihnen vielleicht irgendwann einmal die Herrschaft streitig machen könnten? [...] Was tut eine Königsgesellschaft, um sich perfekt funktionsfähig und leistungsaktiv zu erhalten und doch dabei keine jüngere Konkurrenz zu bekommen? Das war die Frage. (DB 27)

Antwort: ein Auswahlverfahren, das die Durchschnittlichkeit der geistigen Fähigkeiten der Söhne garantiert, sodass sichergestellt wird, dass sie ihren Vätern intellektuell nicht gefährlich werden können. Die Aussortierten werden als lebende Organbanken und Versuchsobjekte benutzt, die Ausgewählten werden zu Arbeitern ausgebildet.

302 M 2: Eliminiert werden muß folgendes: alles zu Intelligente, es könnte uns einmal gefährlich werden, und alles zu Dumme, es könnte unsren Aufschwung hemmen. [...]

308 M 4: Der Aufgabenkreis der übrigbleibenden Söhne wird bis hierher und nicht weiter gehen.

309 M 3: Es muß für alles eine natürliche und vernünftige Grenze geben. (DB 28)

Grenzen für die Wissenschaft, für die Väter, Grenzen der Ethik und Moral gibt es aber keine. Sie treiben ihre Forschungen soweit sie können, nur den Wissenszuwachs im Sinn. Selbst vor Experimenten am „lebenden Exemplar“ (DB 29) schrecken sie nicht zurück, denn sie garantieren ihnen „Fortschritte über Fortschritte“ (DB 34). Die Bürokratie an die Söhne ausgelagert, können sich die Bienenkönige ganz ihrer Forschung widmen: „[...] die Könige waren froh, daß man sich endlich auf seine Spezialgebiete konzentrieren konnte, ohne daß man durch die leidigen Verwaltungs- oder Organisationsaufgaben abgelenkt wurde, und viele Söhne wurden auf schmerzlose Weise die leidigen Probleme mit dem

eigenen Körper los.“ (DB 34) Der Forscherdrang der Bienenkönige wird nie gestillt. Immer mehr wollen sie wissen und kennen weder Skrupel noch Grenzen oder gar Mitgefühl mit ihren Opfern – im Gegenteil sind sie der festen Überzeugung der „Allgemeinheit“ (DB 34) einen Dienst zu erweisen. In der Erzählversion, die über weite Teile aus einem Bericht von einem der Bienenkönige besteht, wird dezidiert auf den Zusammenhang von wissenschaftlichem Fortschritt und Gesellschaft hingewiesen: *„Unsere Ärzte [...] machten Fortschritte über Fortschritte. Welche letzten Endes wieder der Allgemeinheit in Gestalt von uns und unseren Frauen zugute kamen. Es genügt nicht, eine Sozietät zu bilden, man muß auch sozial denken.“*³²² Die Vorstellung von wissenschaftlichem Fortschritt als „Motor der gesellschaftlichen Entwicklung“³²³, die in den 70er Jahren durchaus verbreitet war, wird durch die Brutalität, die die Wissenschaftler im Umgang mit Frauen und Söhnen an den Tag legen ad absurdum geführt.

Diese mandevillsche Argumentation wird von den Bienenkönigen immer wieder bemüht. Im Bienenstaat hat jeder seinen Platz, jeder Arbeiter ist wichtig für die Gesellschaft, auch jene, die nur als Forschungsobjekt dienen – nicht das Wohl des Einzelnen zählt, sondern das Wohl der Allgemeinheit. Bei Jelinek aber besteht 'die Allgemeinheit' nur aus den Bienenkönigen, dementsprechend gebühren auch nur ihnen die Vorteile eines auf das allgemeine Wohl gerichteten Staates:

322 M 2: [...] Menschliches Material. Wir dürfen nicht vergessen, daß wir eine Reihe von wesentlichen Grundstoffen vom lebenden Exemplar beziehen

323 M 1: Sie sind schließlich genauso wichtig wie die Lebenden, die im Arbeitsprozeß eingegliedert sind.

324 M 4: Sie sind vielleicht sogar wichtiger für die Allgemeinheit.

325 M 1 + M 2: Die Allgemeinheit ist, was zählt.

326 M 4: Jeder an seinem Platz, wohin er gestellt ist. [...]

328 ALLE: Wir dagegen sind überall. Bienenkönige! (DB 28, 29)

Es ist nicht die Allgemeinheit, die die Bienenkönige erhalten, sondern nur sich selbst – die herrschende Klasse überlebt. Der Rest der Gesellschaft ist „Material“, das das Überleben der Wissenschaftler möglich und angenehm macht.

In der Diskussion um die moralische Verantwortung der Wissenschaft in den 70er Jahren ist, vor allem von Seiten der Wissenschaft, häufig betont worden, dass

³²² Jelinek, Elfriede: Die Bienenkönige. In: Roman Ritter, Herman Peter Piwitt (Hrsg.): Die Siebente Reise. 14 utopische Erzählungen. S. 153.

³²³ Nowotny, Helga: Kernenergie: Gefahr oder Notwendigkeit. S. 49.

Wissenschaft selbst nicht moralisch sei, sondern nur die Anwendung der Erkenntnisse der Wissenschaft moralisch verantwortbar sein müsse. Wissenschaft sei „für sich genommen weder gut noch böse“³²⁴, sie wird erst durch ihre Anwendung in moralische Kategorien eingeteilt, die von einer „authorial voice“³²⁵, etwa dem Staat, gewährleistet werden solle. Auch dieses Argument wird bei Jelinek ausgehebelt, da die Bienenkönige zugleich Urheber und Anwender, Wissenschaftler und Staatsmänner sind. Es gibt kein Kontrollsystem, das den Missbrauch von Wissenschaft und Macht stoppen könnte – die Bienenkönige sind nicht nur die absolute wissenschaftliche, sondern auch die staatliche Autorität. Der Bienenstaat ist eine Diktatur der Wissenschaft.

7 LITERATURVERZEICHNIS

7.1 Primärliteratur

Artmann, H.C.: Frankenstein in Sussex. In: H.C. Artmann. Gesammelte Prosa II. Hrsg. von Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz 1997. S. 391-407.

Artmann, H.C.: Schatten wachsen nebenan. In: H.C. Artmann. Gesammelte Prosa II. Hrsg. von Klaus Reichert. Salzburg: Residenz 1997. S. 306-311.

Bachmann, Ingeborg: Unter Mördern und Irren. In: Ingeborg Bachmann Werke. Zweiter Band: Erzählungen. Hrsg. Von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München: Piper&Co 1978. S. 159-186.

Cotten, Ann: Der Geist. In: Florida-Räume. Berlin: Suhrkamp 2010. S. 181-202.

Frischmuth, Barbara: Die unbekannte Hand. In: Peter Handke (Hrsg.): Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten. Salzburg: Residenz 1969. S. 20-26.

Handke, Peter (Hrsg.): Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten. Salzburg: Residenz 1969.

³²⁴ Nowotny, Helga: Kernenergie: Gefahr oder Notwendigkeit. S. 49.

³²⁵ Vgl. Haynes, Roslynn D.: From Faust to Strangelove. S. 267.

Jelinek, Elfriede: Die Bienenkönige. In: Helga Geyer-Ryan (Hrsg.): Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte? Acht Hörspiele von Elfriede Jelinek, Ursula Krechel, Friederike Mayröcker, Inge Müller, Erica Pedretti, Ruth Rehmann und Gabriele Wohmann. München: DTV 1982. S. 7-48.

Jelinek, Elfriede: Die Bienenkönige. In: Roman Ritter, Hermann Peter Piwitt (Hrsg.): Die siebente Reise. 14 utopische Erzählungen. München: AutorenEdition Bertelsmann 1978. S. 141-158.

Jelinek, Elfriede: Krankheit oder Moderne Frauen. Hrsg. und mit einem Nachwort von Regine Friedrich. Köln: Prometh 1987.

Kaip, Günther: Trash. Erzählung von Günther Kaip, Messerschnitte von Joseph Kühn. Wien: M.E.L. Kunsthandel 2003.

Mandeville, Bernard: Die Bienenfabel. Aus dem Englischen übersetzt von Otto Bobertag, Dorothea Bassenge und Friedrich Bassenge. Berlin: Aufbau 1957.

Shelley, Mary W.: Frankenstein oder Der neue Prometheus. Mit einem Nachwort von Hermann Ebeling. Aus dem Englischen von Friedrich Polakovics. München, Wien: Hanser 1970.

Shelley, Mary: Frankenstein or The Modern Prometheus. Hertfordshire: Wordsworth 1999.

Film:

Abbott and Costello meet Frankenstein. Regie: Charles T. Barton, USA 1948.

7.2 Sekundärliteratur

Andriopoulos, Stefan: The Invisible Hand: Supernatural Agency in Political Economy and the Gothic Novel. In: ELH. Vol. 66/3 (1999). S. 739-758. (über Project Muse: <http://muse.jhu.edu/journals/elh/v066/66.3andriopoulos.html>, letzter Zugriff: 13.12.2012, 10:48)

Artmann, H.C. / Hofmann, Kurt: H.C. Artmann. ich bin abenteurer und nicht dichter. Aus Gesprächen mit Kurt Hofmann. Mit 33 Fotos und CD. Wien, München: Amalthea 2001.

Ballhausen, Thomas: Körperliche Beschwerden. Fragmente einer Geschichte des Horrorfilms. In: Mitteilungen des Filmarchiv Austria 35 (2006), S. 6-13.

Bärbel Danneberg, Fritz Keller, Aly Machalicky, Julius Mende (Hrsg.): Die 68er – eine Generation und ihr Erbe. Wien: Döcker 1998. S. 236-241.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964.

Bartsch, Kurt: Vergangenheitsbewältigung. Kritische Durchleuchtung der Provinz. In: Žmegač, Viktor (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur – vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. (Digitale Bibliothek, Bd. 24) Berlin: Directmedia 1999. S. 4557- 4580.

Beck, Evelyn Torotn; Martin, Biddy: Westdeutsche Frauenliteratur der siebziger Jahre. In: Paul Michael Lützeler, Egon Schwarz (Hrsg.): Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965. Königstein: Athenäum 1980. S. 135-149.

Beutner, Eduard: „Das Monster schwamm einen ausgezeichneten Stil“ - Trivialmythen bei H.C. Artmann am Beispiel „Frankenstein in Sussex“. In: Josef Donnenberg (Hrsg.): Pose, Possen und Poesie. Zum Werk Hans Carl Artmanns. Stuttgart: Akad. Verl. Hans-Dieter Heinz 1981. S. 99-123.

Biller, Nikola: Klonieren - Wege zwischen Utopie und Horror. In: Norbert Sommer (Hrsg.): Mythos Jahrtausendwechsel. Beiträge aus Wissenschaft, Religion und Gesellschaft. Berlin: Wichern 1998. S. 150-154.

Bischof, Günter: Eine historiographische Einführung: Die Ära des Kalten Krieges und Österreich. In: Erwin A. Schmidl (Hrsg.): Österreich im frühen Kalten Krieg 1945-1958. Spione, Partisanen, Kriegspläne. Wien, Köln, Weimar:

Böhlau 2000. S. 19-53.

Borgards, Roland / Holm, Christine / Oesterle, Günter: Vorwort. In: Roland Borgards, Christine Holm, Günter Oesterle (Hrsg.): *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*. Würzburg: Königshausen&Neumann 2009. S. 9-13.

Brandstetter, Gabriele / Thomsen, Christian W.: Die holden Jungfrauen, urigen Monstren und reisenden Gentleman des Hans Carl Artmann: Zur Phantastik in seinem Werk. In: Jens Malte Fischer, Christian W. Thomsen (Hrsg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980. S. 333-352.

Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Brittnacher, Hans Richard: Biomonster, oder: Das Unglück zu leben. In: Roland Borgards, Christine Holm, Günter Oesterle (Hrsg.): *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*. Würzburg: Königshausen&Neumann 2009. S. 143-168.

Brittnacher, Hans Richard: Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens. Die Verführungskraft des Horrors in Literatur und Film. In: Christine Ivanović, Jürgen Lehmann, Markus May (Hrsg.): *Phantastik - Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003. S. 275-297.

Brittnacher, Hans Richard: Erregte Lektüre - der Skandal der phantastischen Literatur. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N.F. 44 (1994), S. 1-17.

Brittnacher, Hans Richard: Vom Zauber des Schreckens - Phantastik und Fantasy in den siebziger und achtziger Jahren. In: Walter Delabar, Erhard Schütz (Hrsg.): *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren, Tendenzen, Gattungen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.

S. 13-37.

Brunnen, Maria E.: Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek. Neuried: Ars Una 1997.

Bublitz, Hannelore / Kaldrack, Irina / Röhle, Theo / Winkler, Hartmut: Einleitung. In: H. B., I. K., T. R. [u.a.] (Hrsg.): Unsichtbare Hände. Automatismen in Medien-, Technik und Diskursgeschichte. München: Fink 2011. S. 9-18.

Carroll, Noël: The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart. New York, London: Routledge 1990.

Clery, E.J.: Like a Heroine. In: Fred Botting, Dale Townshend (Hrsg.): Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Volume II. London, New York: Routledge 2004. S. 137-152.

Cornejo, Renata: Das Dilemma des weiblichen Ich. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart. Wien: Praesens 2006.

Dernedde, Renate: Mutterschatten - Schattenmütter: Muttergestalten und Mutter-Tochter-Beziehungen in deutschsprachiger Prosa. Frankfurt a.M., Berlin, Bern [u.a.]: Peter Lang 1994.

Deupmann, Christoph: Narrating (New) Economy: Literatur und Wirtschaft um 2000. In: Evi Zemanek, Susanne Krones (Hrsg.): Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000. Bielefeld: transcript 2008. S. 151-161.

Drews, Jörg: Der churfürstliche Sylbenstecher. Sechs Annäherungen an H.C. Artmanns Prosa. (Süddeutsche Zeitung, 21./22. Juni 1980) In: Gerhard Fuchs; Rüdiger Wischenbart (Hrsg.): H.C. Artmann. (Dossier, Bd. 3). Graz, Wien: Droschl 1992. S. 171-181.

Duden, Barbara: Das schöne Eigentum. Zur Herausbildung des bürgerlichen

Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Kursbuch 47 (1977), S. 125-140.

Feichtner, Alexandra: Frau Mutter Monster. Mutterschaft und Weiblichkeit im Zeitalter der Gen- und Reproduktionstechnologien betrachtet im Kontext feminisitscher [sic!] Theorie und am Beispiel von Alien Resurrection. Dipl.-Arb. Wien 2002.

Fischer, Heike: Materialistische Theoreme in ausgewählten Werken Elfriede Jelineks. Aachen: Shaker 1997.

Fliedl, Konstanze: Mothers, Art and Artificial Mothers: On an Image of Women in Elfriede Jelinek. Translation by Robert Gillett. In: Arthur Williams, Stuart Parks (Hrsg.): The Individual, Identity and Innovation. Signals from Contemporary Literature and the New Germany. Bern, Berlin, Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang 1994. S. 117-132.

Frayling, Christopher: Mad, Bad and Dangerous? The Scientist and the Cinema. London: Reaktion Books 2005.

Freund, Winfried: Der entzauberte Vampir. Zur parodistischen Rezeption des Grafen Dracula bei Hans Carl Artmann und Herbert Rosendorfer. In: Gerhard Köpf (Hrsg.): Rezeptionspragmatik. Beiträge zur Praxis des Lebens. München: W. Fink 1981. S. 131-148.

Friedl, Harald(Hrsg.): Die Tiefe der Tinte. Wolfgang Bauer, Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker, H.C. Artmann, Milo Dor, Gert Jonke, Barbara Frischmuth, Ernst Jandl, Peter Turrini, Christine Nöstlinger im Gespräch. Salzburg: Verlag Grauwerte im Institut für Alltagskultur 1990.

Frischmuth, Barbara: Das Heimliche und das Unheimliche. Von den Asylanten der Literatur. Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 1999. In: Das Heimliche und das Unheimliche. Drei Reden. Berlin: Aufbau 1999. S. 7-31.

Geier, Manfred: FAKE. Leben in künstlichen Welten. Mythos-Literatur-

Wissenschaft. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.

Gerstl, Elfriede: Frauenlob bei Artmann und im Schlagertext. In: Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder (Sonderheft: Beispiele zeitgenössischer Frauendarstellung in der Literatur. Hrsg. Von Elfriede Czurda und Elfriede Gerstl.), 44 (1981). S. 3-8.

Grounidou, Maria: Mountains, Castles, Superstitions: Images of Austria in British and American Gothic Fiction. Diss. Wien 2005.

Haynes, Roslynn D.: From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature. Baltimore, London: Johns Hopkins UP 1994.

Hobsbawm, Eric: Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. Aus dem Englischen von Yvonne Badal. München: Dt. Taschenbuch-Verl.⁸ 2007.

Hoell, Joachim: Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alptraum. Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard. Berlin: Van Bremen 2000.

Horn, Eva: Das Leben ein Schwarm. Emergenz und Evolution in moderner Science Fiction. In: E.H., Lucas Marco Gisi (Hrsg.): Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information. Bielefeld: transcript 2009. S. 101-124.

Horn, Eva: Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion. Frankfurt a.M.: Fischer 2007.

Horn, Eva: Die Ungestalt des Feindes: Nomaden Schwärme. In: MLN, Vol. 123, Nr. 3 (2008), S. 656-675.

Horn, Eva: Einleitung. In: E. H., Lucas Marco Gisi (Hrsg.): Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information. Bielefeld: transcript 2009. S. 7-26.

Huet, Marie-Hélène: *Monstrous Imagination*. Cambridge (Mass.), London: Harvard UP 1993.

Hurst, Matthias: *Im Spannungsfeld der Aufklärung. Von Schillers „Geisterseher“ zur TV-Serie „The X-Files“: Rationalismus und Irrationalismus in Literatur, Film und Fernsehen 1789-1999*. Heidelberg: C. Winter 2001.

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

Kahane, Claire: *Gothic Mirrors and Feminine Identity*. In: Fred Botting, Dale Townshend (Hrsg.): *Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Volume 1. London, New York: Routledge 2004. S. 276-292.

Killy, Walther (Hrsg.): *Literaturlexikon: Sachlexikon*. (Digitale Bibliothek, Bd. 13) Berlin: Directmedia 1998.

King, Stephen: *Danse macabre. Die Welt des Horrors in Literatur und Film*. Aus dem Amerikanischen von Joachim Körber. München: Heyne 1988.

Köhne, Julia B.: *Monströse Kategorien. Feministische Filmtheorie und Gender im neueren Horrorfilm*. In: *Mitteilungen des Filmarchiv Austria* 35 (2006), S. 42-51.

Kozak, Beata: *Die Banalität des Weiblichen. Frauen im Werk von Elfriede Jelinek*. In: Matthias Harder (Hrsg.): *Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*. Würzburg: Königshausen&Neumann 2001. S. 133-145.

Kreisky, Eva: *„Paradise Lost“: Das patriarchale Familienmodell in der Krise? Wie mit Familie (Geschlechter-)Politik gemacht wurde/wird. Wie frauenorientierte Familienpolitik zu konzeptualisieren wäre*.
http://evakreisky.at/onlinetexte/familie_kreisky.pdf (letzter Zugriff: 11.11., 15:48)

Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP 1982.

Kummer, Werner: Österreich, ein Wintermärchen. Hans Lebert und die Entwicklung des antifaschistischen Dorfromans. In: Jörg Drews (Hrsg.): Vergangene Gegenwart - Gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994. Bielefeld: Aisthesis 1994. S. 9-29.

Kyora, Sabine: How to Make a Monster. Konstruktionen des Monströsen. Einführende Überlegungen. In: S. K., Uwe Schwagmeier (Hrsg.): How to Make a Monster. Konstruktionen des Monströsen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 7-19.

Lachmann, Renate: Exkurs: Anmerkungen zur Phantastik. In: Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger [u.a.] (Hrsg.): Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1995. S. 224-229.

Laurien, Ingrid: „Man steht für die meisten Männer plötzlich da wie ein Monster“. Schriftstellerinnen im Literaturbetrieb. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Literaturbetrieb in der Bundesrepublik Deutschland. Ein kritisches Handbuch. München: Edition text+kritik 1981. S. 341-355.

Löffler, Sigrid: Den Mythos von der österreichischen Literatur analytisch demontieren. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, 68 (1995), S. 8-12.

McNally, David: Monsters of the Market: Zombies, Vampires, and global Capitalism. Leiden: Brill 2011.

Menasse, Robert: Das Land ohne Eigenschaften. Oder Das Erscheinen der Wahrheit in ihrem Verschwinden. In: Das war Österreich. Gesammelte Essays zum Land ohne Eigenschaften, Hrsg. Von Eva Schörkhuber. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. S. 29-120.

Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und

Irmgard Schweikle. Herausg. von Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler³ 2007.

Miess, Julie: Das Profil der Täterin – neue Monsterheldinnen im Horrorgenre. In: Gender. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft 2 (2011), S. 25-43.

Miess, Julie: Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2010.

Moers, Ellen: Female Gothic. In: Fred Botting, Dale Townshend (Hrsg.): Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Volume I. London: Routledge 2004. S. 123-144.

Moldenhauer, Benjamin / Spehr, Christoph / Windszus, Jörg (Hrsg.): On Rules and Monsters. Essays zu Horror, Film und Gesellschaft. Hamburg: Argument 2008. [ohne Autor: Einleitung – Der Kongress der lebenden Toten, S. 4-5.]

Munk, Martina: Ungeheuerliche Massen. Tierbilder für das Phänomen des Massenhaften in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2011.

Neubert, Christoph: 'The End of the Line'. Zu Theorie und Geschichte der Selbststeuerung in der modernen Logistik. In: Hannelore Bublitz, Irina Kaldrack, Theo Röhle [u.a.] (Hrsg.): Unsichtbare Hände. Automatismen in Medien-, Technik und Diskursgeschichte. München: Fink 2011. S. 191-214.

Novotny, Martina: Die Revolution frisst ihre Eltern. 1968 in Österreich: Kunst, Revolution und Mythenbildung. Marburg: Tectum 2008.

Nowotny, Helga: Kernenergie: Gefahr oder Notwendigkeit. Anatomie eines Konflikts. Mit einer Einleitung von Peter Weingart. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

Oates, Joyce Carol: Reflections on the Grotesque. In: Christoph Grunenberg (Hrsg.): Gothic: Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art. The

Institute of Contemporary Art, Boston April 24 – July 6 1997. Cambridge (Mass.), London: MIT press 1997. S. 38-34 (rückwärts paginiert)

Presber, Gabriele: Frauenleben, Frauenpolitik. Rückschläge und Utopien. Gespräche mit Elfriede Jelinek, Eva Poluda-Korte, Johanna Stumpf, Branka Wehowski, Regine Hildebrandt, Petra Kelly. Tübingen: konkursbuchverlag 1992.

Punter, David: The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day. Vol. 2.: The Modern Gothic. London, New York: Longman 1996.

Rottensteiner, Franz: Die österreichische phantastische Literatur der Gegenwart. In: Johann Lachinger, Clemens Ruthner Winfried Freund (Hrsg.): Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. München: Fink 1999. S. 262. S. 259-273.

Ruthner, Clemens: Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert. Tübingen, Basel: A. Francke 2004.

Ruthner, Clemens: Andererseits. Die deutschsprachige Phantastik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts in ihrem kulturhistorischen Kontext. In: Johann Lachinger, Clemens Ruthner Winfried Freund (Hrsg.): Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. München: Fink 1999. S. 165-180.

Ruthner, Clemens: Auf der anderen Seite. Zur (ausgegrenzten) Phantastik unter besonderer Berücksichtigung Österreichs. In: Johann Sonnleitner, Klaus Zeyringer, Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): Die einen raus - die anderen rein. Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs. Berlin: Erich Schmidt 1994. S. 95-111.

Ruthner, Clemens: Der ganz gewöhnliche Schrecken. Parallelaktionen zur Phantastik 1945-95. In: Roland Duhamel, Clemens Ruthner (Hrsg.): 50 Jahre 2.

Republik. 1000 Jahre „Ostarrichi“. S. 201-218.

Ruthner, Clemens: Die andere Seite Kakaniens. Österreichische Phantastik nach 1900. In: August Obermayer (Hrsg.): 1000 Jahre Österreich im Spiegel seiner Literatur. Dunedin: Dep. of German, Univ. of Otago 1997. S. 87-103.

Ruthner, Clemens: Wort-Magie. Glossen zum „phantastischen“ Erzählen in Österreich nach 1945 (H.C. Artmann, Th. Bernhard). In: Karlheinz F. Auckenthaler (Hrsg.): Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945. Szeged: Jate 1993. S. 175-185.

Dieter Nohlen (Hrsg.): Lexikon der Politik. Bd. 7: Politische Begriffe. (Digitale Bibliothek Bd. 79). Berlin: Directmedia 2003.

Schuster, Marc-Oliver: H.C. Artmann's Structuralist Imagination: A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity. Würzburg: Königshausen&Neumann 2010.

Sedláček, Tomáš: Die Ökonomie von Gut und Böse. Aus dem Amerikanischen von Ingrid Proß-Grill. München: Hanser 2012.

Skal, David J.: The Monster Show. A Cultural History of Horror. New York: Faber and Faber 2001.

Sontag, Susan: Die Katastrophenphantasie. In: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Deutsch von Mark W. Rien. Frankfurt a. M.: Fischer Tb 1982. S. 279-298.

Spanlang, Elisabeth: Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk. Wien: VWGÖ 1992.

Spehr, Christoph: Honeycomb World. Gesellschaft und Utopie im zeitgenössischen Horrorfilm. In: Benjamin Moldenhauer, Christoph Spehr, Jörg Windszus (Hrsg.): On Rules and Monsters. Essay zu Horror, Film und Gesellschaft. Hamburg: Argument 2008. S. 174-187.

Stölken-Fitschen, Ilona: Bombe und Kultur. In: Michael Salewski (Hrsg.): Das Zeitalter der Bombe. Die Geschichte der atomaren Bedrohung von Hiroshima bis heute. München: C.H. Beck 1995. S. 258-281.

Stöver, Bernd: Der Kalte Krieg 1947-1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters. München: C.H. Beck 2007.

Thomsen, Christian W.: Menschenfresser in der Kunst und Literatur, Mythen, Märchen und Satiren, in Dramen, Liedern, Epen und Romanen: eine kannibalische Text-Bild-Dokumentation. Wien: Brandstätter 1983.

Tudor, Andrew: Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie. Oxford, Cambridge (Mass.): Blackwell 1989.

Vehlken, Sebastian: Schwärme, Zootechnologien. In: Anne von der Heiden, Joseph Vogl (Hrsg.): Politische Zoologie. Zürich, Berlin: Diaphanes 2007. S. 235-241.

Vocelka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur-Gesellschaft-Politik. Graz, Wien, Köln: Styria 2000.

Vogl, Joseph: Das Gespenst des Kapitals. Zürich: diaphanes⁴ 2010/2011.

Vogl, Joseph: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen. München: Sequenzia 2002.

Voltaire: Vampire. In: Dieter Sturm; Klaus Völker (Hrsg.): Von den Vampiren oder Menschengaugern. Dichtungen & Dokumente. München: Hanser 1968. S. 483-489.

Wendelin Schmidt-Dengler in Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945-1990. Salzburg, Wien: Residenz 1995.

Widmer, Urs: H.C. Artmann zum sechzigsten Geburtstag. In: Gerhard Fuchs;

Rüdiger Wischenbart (Hrsg.): H.C. Artmann. (Dossier; Bd. 3). Graz, Wien: Droschl 1992. S. 191-197.

Williams, Linda: When the Woman Looks. In: Mark Jancovich (Hrsg.): Horror, The Film Reader. London, New York: Routledge 2002. S. 61-66.

Wilpert, Gero von (Hrsg.): Lexikon der Weltliteratur. Band I: Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken. (Digitale Bibliothek Bd. 13) Berlin: Directmedia 2000.

Wilpert, Gero von: Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv-Form-Entwicklung. Stuttgart: Alfred Kröner 1994.

Zeyringer, Klaus: Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck: Haymon 2001.

Zondergeld, Rein A.: Horrorgeschichte. In: R. A. Z. (Hrsg.): Lexikon der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp⁶ 1988.

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Instrumentalisierung von Motiven des Horrors als Bilder für gesellschaftliche Krisen und Veränderungen. Als Ausdruck von Normverletzungen verunsichern Monster aller Art das Selbstverständnis der Gesellschaft und werden daher ausgegrenzt und (im Verhältnis zur ‚normalen‘ Gesellschaft) als monströs kategorisiert, wodurch Horrorliteratur, abseits des Trivialen, das Potential erlangt, durch die Darstellung von Ekel- und Gewaltexzessen Grenzen von Moral und Ästhetik in der Gesellschaft sichtbar zu machen.

Auch österreichische AutorInnen der Gegenwart haben sich Horrormotiven angenommen um überholten gesellschaftlichen Entwürfen und sozialen Missständen ein Bild zu geben. Changierend zwischen Bezügen zur Trivialkultur des Horrors (v.a. Film) und Verfahren der Postmoderne, beziehen sich die Texte zwar auf Motive und Strukturen des Horrors, adaptieren diese aber, um sie für sich nutzbar zu machen. Unheimliches und Übernatürliches werden zu Bildern des Schreckens, der sowohl von den undurchschaubaren, als auch von den allzu bekannten Systemen der Gesellschaft ausgeht.

Aufbauend auf der Problematisierung des Horrors als Gattung und einem literaturhistorischen Überblick über Entstehung, Entwicklung und Einflüsse des Horrors bis in die Gegenwart sowie in Bezug auf Julia Kristevas *Pouvoirs de l'horreur* (1980) werden Horrormotive in Texten österreichischer AutorInnen der zweiten Hälfte des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts im Hinblick auf die gesellschaftlichen Krisen, die sie ausdrücken, analysiert: Günter Kaips Erzählung *Trash* (2003) zeigt, sich auf die Tradition des Anti-Heimatromans beziehend, wie aus verstockten ländlichen Strukturen Horror entsteht. Der langen Tradition der Verbindung von Horrormotiven und wirtschaftlichen Vorgängen widmen sich Barbara Frischmuths *Die unbekannte Hand* (1969) und Ann Cottens *Der Geist* (2010), während die ebenso virulente Verknüpfung von Horror und Geschlecht(-stereotypen), sowie die Verbindung zur zweiten Welle des Feminismus, anhand von H.C. Artmanns *Frankenstein in Sussex* (1969) und Elfriede Jelineks *Die Bienenkönige* (1976) gezeigt wird – in Letzterem schlägt sich auch die zunehmende Problematisierung des Verhältnisses von Wissenschaft/Technik und Gesellschaft im Motiv des Mad Scientists nieder.

LEBENS LAUF

PERSÖNLICHE DATEN:

Name: Johanna Lenhart

Geburtsdatum/-ort: 29.7.1988, Feldkirch

Staatsangehörigkeit: Österreich

SCHULISCHE AUSBILDUNG:

1994 - 1998 Volksschule Rankweil

1998 - 2006 Bundesrealgymnasium Feldkirch

2006 Matura, allgemeine Hochschulreife

UNIVERSITÄRE AUSBILDUNG:

WS 2006 Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien

SS 2007 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Universität
Wien