

UNAUSCHÖPFBARE VIELDEUTIGKEIT

Zum Romanwerk der Elfriede Kern

Von Uwe Schütte (Aston)

Von den großen Dichtungen ist keine interpretatorisch bis auf den Grund zu durchschauen. In ihnen gibt es nur Linien der Interpretierbarkeit.

(KARL JASPERS, Philosophische Logik)

Die Diskrepanz zwischen der literarischen Qualität von Elfriede Kerns Prosa-
werk und dessen bisheriger Rezeption wirft ein negatives Licht auf Tageskritik
wie Literaturwissenschaft. Die drei Erzählungsbände und drei Romane, welche
die 1950 in Bruck an der Mur geborene Autorin seit 1994 veröffentlicht hat, sind
im Grunde ohne Resonanz geblieben. Der Literaturkritiker Günter Kaindelstorfer
rügt dieses Manko mit der Feststellung:

Im Frühjahr 1996 hat die Linzerin Elfriede Kern bei Residenz, im immer noch renommiertesten
Verlag des Landes, ihren bemerkenswerten Erstlings-Roman ›Etüde für Adele und einen Hund‹
vorgelegt. Das Echo war beschämend: Mit Ausnahme der ›Oberösterreichischen Nachrichten‹
[...] nahm keines der sogenannten wichtigen Blätter des Landes, weder ›Standard‹ noch ›Profil‹,
weder ›Presse‹ noch ›Kurier‹ oder ›Salzburger Nachrichten‹, Notiz von diesem Buch.¹⁾

Diese Situation besserte sich zwar marginal mit dem Erscheinen von ›Kopf-
stücke‹ (1997), dem zweiten Roman Kerns,²⁾ doch in der deutschen Presse nahm
man die Autorin weiterhin nicht wahr. ›Schwarze Lämmer‹ (2001) wurde dann
in praktisch allen wichtigen österreichischen Publikationen besprochen, allerdings
meist ablehnend.³⁾ In Deutschland stieß auch der dritte Roman Kerns wiederum
auf keine erkennbare Resonanz.

¹⁾ GÜNTHER KAINDELSTORFER, (Rez.) Elfriede Kern, Kopfstücke, in: ORF, ›Ex libris‹, 11. Jänner
1998 [Hörfunk-Ms.].

²⁾ Vgl. etwa RUPERT ASCHER, Löcher in den Schädel bohren, in: Die Presse, 31. Oktober 1997; –
MARIA RENHARDT, Der voyeuristische Genuß am Abartigen, in: Die Furche, 6. November
1997; – HANSJÖRG SCHERTENLEIB, Loch im Kopf, in: Weltwoche, 18. Dezember 1997; –
ANNETTE BROCKHOFF, Rez. in: Büchermarkt, DeutschlandRadio, 11. Dezember 1997.

³⁾ Kritisch äußern sich vor allem REINHOLD TAUBER, Der bösen Hexe im Wald entronnen,
in: Oberösterreichische Zeitung, 25. September 2001, und BETTINA BALÁKA, Auf die

Das bisherige Desinteresse der Literaturwissenschaft am Werk Kerns ist bedauerlich, da die Romane eine Vielzahl intertextueller Verweise und literarischer Anspielungen enthalten, denen nachzugehen die Germanistik prädestiniert wäre, wie dies Alfred Paul Schmidt anlässlich seiner Besprechung der ›Kopfstücke‹ anmahnte: „Wenn die Literaturgeschichte etwas wert ist, dann wird es wohl ihre Sache sein, diesen Roman einer genaueren Interpretation zu unterziehen. Gelegenheit dazu bietet sich in jedem Umfang.“⁴⁾ Die folgenden Ausführungen verstehen sich daher als ein erster literaturwissenschaftlicher Versuch, den literarischen Fährten nachzuspüren, die Elfriede Kern in ihren Texten legt.

Bemerkenswert an den Romanen ist der souveräne Stil, der im Vergleich mit den anfänglich verfassten Erzählungen⁵⁾ konsequent fortentwickelt und perfektioniert wurde. Die Romane sind verfasst unter Verwendung des in der (österreichischen) Umgangssprache vorherrschenden Perfekt, was für manche Rezensenten „den Text zu einer reichlich zähen Masse macht“.⁶⁾ Aus solcher Kritik am (vermeintlich simplen) Stil Kerns spricht ein gewisses Ressentiment gegen Schreibweisen, die nicht an den experimentellen Tendenzen der ‚Grazer Schule‘ orientiert sind, zumal im Falle einer selber in dieser literarischen Richtung als Primärautorin tätigen Kritikerin wie Balàka. Übersehen wird dabei aber, dass Kerns Verwendung von Erzählfiguren mit niedrigem intellektuellen Wahrnehmungs- und Reflexionsvermögen ein dementsprechend reduziert – kolloquiales Sprachniveau erforderlich macht. Gerade die Kunstlosigkeit der Sprache konstituiert in den vorgegebenen Erzählrahmen ihre Kunsthaftigkeit, denn sie erzeugt eine ästhetisch produktive Spannung zwischen der natürlichen Rede der Protagonisten und ihrem erkennbaren Charakter als Kunstfiguren. Die im Feuilleton gegen Kerns Stil erhobenen Vorwürfe laufen letztlich auf eine Form von Kritik hinaus, die genauso gut bei Thomas Bernhard die Tendenz zur Wiederholung als überflüssig monieren oder bei Marlene Streeruwitz den Hang zu häufiger Interpunktion als ungrammatikalisch bemängeln würde.

Indem Kerns Figuren ihre Taten und Erlebnisse in einem lapidaren Ton erzählen, wird beim Leser zunächst ein Gefühl der Vertrautheit erzeugt, das die Protagonisten in ihrer Naivität und oftmaligen Hilfsbedürftigkeit sympathisch macht und zur Identifikation mit ihnen einlädt. Umso schockierender wirken die plötzlichen Wendungen, in denen die Erzähler bedenkenlos lügen, betrügen, stehlen oder selbst Verbrechen wie Mord begehen und damit den mit dem Leser anfangs gebildeten Pakt brechen. Indem genrebedingte Erwartungen bewusst unterlaufen werden, stößt Kern ihre Leser auf das hinter den Dingen lauende Inkommensurable bzw. auf das in den Menschen verborgene Zerstörerische, das im Alltag ausgeblendet

Opferbank gezerrt, in: Die Presse, 23. März 2002, während KRISTIN BREITENFELLNER, Tagtraum unter Tuchent, in: Falter, 12. Oktober 2001, und HEDWIG WINGLER, Schwarze Lämmer. Roman, in: ›Manuskripte‹ 155 (2002), S. 140ff., dem Roman eher positiv gegenüberstehen.

⁴⁾ ALFRED PAUL SCHMIDT, Seltsame Show auf der Alm, in: Der Standard, 24. Oktober 1997.

⁵⁾ Vgl. ELFRIEDE KERN, Geständert, Steyr 1994 und Fore!, Linz 1995.

⁶⁾ BALÀKA, Auf die Opferbank gezerrt (zit. Anm. 3).

oder verleugnet wird. Das Telos solcher Literatur ist die Auslösung von Irritation; Kerns Romanen gelingt es, dank der unvermuteten Umschlageffekte von scheinbarer Harmlosigkeit zu diabolischer Bedrohung eine Atmosphäre eindringlicher Unheimlichkeit zu erzeugen, die an die Wirkung Kafka'scher Texte erinnert. Bezeichnenderweise teilen Kerns Romane die Anonymisierung des Handlungsraumes und des Personals mit dem Werk Kafkas. In keinem der Romane wird ein konkreter Orts- oder Landesname genannt, es ist immer nur allgemein von „der Stadt“, „der Landesmitte“, „dem Wald“, etc. die Rede, wenngleich – analog zu Kafkas literarischen Transformationen von Prag – der Wohnort der Autorin (Linz) in ›Etüde für Adele und einen Hund‹ und ›Schwarze Lämmer‹ ziemlich zweifelsfrei als Handlungszentrum zu identifizieren ist.⁷⁾

Erinnernd an Texte des frühen Handke wie ›Die Angst des Tormanns beim Elfmeter‹, lässt Kern ihre Figuren entlang der Grenze operieren, an der das Normalbewusstsein ins Pathologische ableitet, oder anders gefasst: die Romane führen vor, wie der scheinbar undurchdringliche Schutzschild des Alltags unvermittelt von Ereignissen durchbrochen werden kann, die auf der gleichsam anderen Seite der Vernunft verwurzelt sind. Die Texte positionieren sich in einem Raum, der eine Mischung aus Vertrautem und Unvertrautem kreiert, in dem das Alltägliche sich dem Ungewöhnlichen zu öffnen vermag und Versatzstücke der politisch-gesellschaftlichen Realität wie Agrarsubventionen⁸⁾ oder rechtsdrehende Sauermilch⁹⁾ gleichberechtigt neben magischen Ritualen wie Menschenopfern und atavistischen Praktiken wie Trepanation stehen. Diesem kontrastierenden Prinzip analog ist auch das poetologische Verfahren, neben den zahlreichen, noch näher zu erläuternden Referenzen auf andere Texte und Autoren der Hochliteratur, wiederholt Motive aus Filmgeschichte, Trivial- und Populärkultur zu zitieren, womit allerdings kein postmodern verbrämter Stilpluralismus angestrebt wird, sondern eine weitere Strategie zur Verunsicherung des Lesers zu erkennen ist, indem der hochkulturelle Kunstdiskurs durch das untergründige Brodeln trivialer Elemente unterminiert wird.

I.

Basierend auf Mustern des Schelmenromans erzählt der 1996 erschienene Debütroman ›Etüde für Adele und einen Hund‹ die Geschichte des ehemaligen Pianisten Aaron Straub, der nach einer arthritischen Erkrankung das Klavierspiel aufgeben musste und mit seinem Bruder Jakob im Elternhaus zusammenwohnt. Damit klingt eine an Thomas Bernhard erinnernde Konstellation an, nämlich die des ungleichen Brüderpaars, da Jakob, ein so erfolgreicher wie rücksichtsloser An-

⁷⁾ Ein weiterer Aspekt der Anonymisierung ist der Umstand, dass sämtliche auftretende Figuren, mit einer Ausnahme, nur mit Vornamen bezeichnet werden. Von vielen für den Handlungsverlauf entscheidenden Personen erfährt man nicht einmal dies, sondern lediglich ihre Berufs- oder Funktionsbezeichnung, also etwa „der Werkstättenbesitzer“ oder „mein Gastgeber“.

⁸⁾ Vgl. ELFRIEDE KERN, *Etüde für Adele und einen Hund*, Salzburg 1996, S. 200.

⁹⁾ Vgl. ELFRIEDE KERN, *Kopfstücke*, Salzburg 1997, S. 166.

walt, als das völlige Gegenteil des musisch veranlagten Bruders erscheint. Durch ungenannte Manipulationen hat Jakob das Elternhaus – eine herrschaftliche Villa in einem großbürgerlichen Viertel – in seinen Alleinbesitz gebracht, während Aaron lediglich Wohnrecht darin genießt. Um der Bevormundung durch den Bruder zu entkommen, der Aaron etwa gegen seinen Willen zwingt Klavierstunden zu geben, nutzt der Pianist die Herzschwäche Jakobs und bringt ihn mit einem diabolisch inszenierten Schock durch Erschrecken ums Leben. In diesem Bruderkonflikt sind Anspielungen auf die biblischen Gebrüder Jakob und Esau erkennbar, betrügt Jakob doch den Bruder um sein Erstgeborenenrecht und erschleicht sich den Erbsegen des Vaters. Die Szene, in der Jakob sich dazu in betrügerischer Absicht als Esau verkleidet, wird bei Kern in ihr Gegenteil verkehrt, indem Aaron sich bei seinem Besuch in der Kanzlei des Bruders verkleidet, um ihm dann durch plötzliches Ablegen der Kostümierung einen tödlichen Schrecken zu versetzen. Auch die positive Perspektive in der Bibel durch die Versöhnung zwischen den Brüdern am Ende, wird im Roman verweigert.¹⁰⁾

Zwar ist Aaron nach seiner Mordtat alleiniger Herr im Haus, doch gerät er aufgrund seiner Hilflosigkeit in praktischen Dingen unter den dominierenden Einfluss der Haushälterin Adele, in der sich Anklänge an Therese, die Haushälterin des Professor Kien in Canettis ›Blendung‹, erkennen lassen. Von Adele zu einem Gebirgsausflug überredet, erleiden die beiden eine Autopanne, in deren Gefolge sie sich trennen. Aaron Straub gerät auf eine bizarre Odyssee, die ihn auf Umwegen zu einer gigantischen Mülldeponie, in das Haus eines kranken Einsiedlers und danach ins Gefängnis führt, um schließlich in die Fänge eines massenmörderischen Schwesternpaares zu geraten, aus denen er durch die plötzlich auftauchende Adele befreit wird. In den verschiedenen Episoden der turbulenten Handlung klingen unter anderem Motive des Road Movie an, der kurze Aufenthalt im Haus des Kranken, dessen Leiden nie näher spezifiziert wird, besitzt kafkaeske Konnotationen, während die Müllhalden-Episode, in der geschildert wird, wie ein brutaler Mann sklaventreiberisch Frauen im Abfall nach Wertgegenständen suchen lässt, auf Beckett verweist. Anna Mitgutsch sieht die Überquerung der Müllhalde als einen „Reisebericht, der mit der Beschreibung der lemurhaften Müllmenschen die Qualität einer alptraumhaften Endzeitvision hat.“¹¹⁾ Klar angelehnt an Elemente der Schauergeschichte und des Horrorfilms ist die Schlusszene, in der Aaron nur durch das *deus ex machina*-artige Eingreifen Adeles vor der ritualhaften Opferung durch die blutgierigen Schwestern gerettet wird.

Eines von mehreren leitmotivischen Elementen des Romans ist Aarons fixe Idee einer vermeintlichen Beschädigung der Marmorplatte auf Jakobs Grab. „Nun habe ich aber, als ich das letzte Mal am Friedhof war, doch wieder eine

¹⁰⁾ Vgl. 1. Mos. 26, 27–35, 46, 50. Auch der Name Aaron verweist auf einen biblischen Bruderkonflikt, doch Übereinstimmungen zwischen der Romanfigur und dem Bruder von Moses sind nur sehr begrenzt zu erkennen.

¹¹⁾ ANNA MITGUTSCH, „Mehr als eine Etüde“. Elfriede Kerns Schelmenroman, in: Literatur & Kritik 309/10 (1996), S. 92.

Verschiebung wahrgenommen. Zwar eine sehr geringe, mit dem freien Auge kaum auszumachen, aber ich glaube nicht, daß ich mich irre“ (EAH 70)¹²⁾. Dass die Rede wiederholt völlig unmotiviert auf die Grabplatte kommt, deutet zum einen auf die irrationalen Angstgefühle hin, der ermordete Bruder könne als rächender *revenant* aus dem Grab zurückkommen. In der hypersensitiven Wahrnehmung Aarons, die ihn etwas Nichtvorhandenes sehen lässt, manifestiert sich unaufdringlich ein Indiz für eine psychotische Störung. Die fast schon ziellose Art, in der Aaron sich von einem Ort zum anderen treiben lässt, erinnert an Schilderungen von vergleichbaren, unautorisierten Ausflügen durch psychiatrische Patienten, wie sie der Psychiater Leo Navratil überliefert hat.¹³⁾ Die Amtspersonen, denen Aaron im Roman begegnet, haben allesamt keinen Zweifel an seiner eingeschränkten Zurechnungsfähigkeit: „So benimmt sich keiner, der bei Verstand ist, hat der Kriminalbeamte gesagt“ (EAH 150, vgl. auch 155ff.). Deutlich pathologisch ist ebenfalls die Abneigung Aarons gegenüber körperlichen Berührungen durch andere Personen, bzw. seine solipsistische Tendenz zur Nichteinmischung, die er selbst dann wahr, wenn andere Menschen in Notsituationen seine Hilfe dringend benötigen. Folglich referiert Aaron rund ein dutzend Mal im Buch mantraartig auf den lateinischen Namen eines ungewöhnlichen Unkrauts, das ihm der Hausgärtner einmal gezeigt hat: „Impatiens noli tangere, Nolimetangere oder Gemeines Springkraut, hat er gesagt und kniehohe Pflanzen mit kümmerlichen gelben Blüten ausgerissen, das wächst wie der Teufel“ (EAH 21). Seine asoziale Grundhaltung ist so ausgeprägt, dass Aaron Angst vor sexuellen Annäherungen hat (vgl. EAH 78) und die „Nolimetangere“-Chiffre selbst von anderen Personen auf ihn angewendet wird: „Ein richtiges Blümchen Rührmichnichtan hat [Nora] zu Marie gesagt“ (EAH 206).

Je klarer sich also nicht nur die kriminelle, sondern auch die pathologische Komponente der Persönlichkeit Aarons herauschält, desto unverlässlicher muss das von ihm Erzählte erscheinen. Kern potenziert die graduell gesteigerte Verunsicherung des Lesers, indem sie durch die Schlusszene mit den im Wald lebenden Schwestern und ihren Ritualmordplänen ein Element des Phantastischen in die zuvor weitgehend realistisch organisierte Erzählung einführt. Die Szene hat in ihrer Adaptierung des ›Hänsel und Gretel‹-Stoffes etwas stark märchenhaftes und führt das Motiv des Waldes als irrational besetzten Gegenraum zur Stadt in das Prosawerk von Kern ein, wo es eine zunehmend bedeutendere Rolle spielen wird, um in ›Schwarze Lämmer‹ den fast ausschließlichen Rahmen der Handlung zu bilden:

Der Wald ist etwas Ähnliches wie die See oder das Meer, ein dunkles Reich voll unbekannter Gestalten, ein Stück Natur. [...] Im Rauschen der heiligen Haine erkannten die Germanen die Stimmen der Götter, und für die Primitiven hausen zumeist gerade dort die Toten- und andere Geister.¹⁴⁾

¹²⁾ Zitate aus dem Text werden mit Chiffre und Seitenzahl nachgewiesen, die benutzte Ausgabe ist: ELFRIEDE KERN, *Etüde für Adele und einen Hund*, Salzburg 1996.

¹³⁾ Vgl. LEO NAVRATIL, *Schizophrene Dichter*, Frankfurt/M. 1994.

¹⁴⁾ HEDWIG VON BEIT, *Symbolik des Märchens. Versuch einer Deutung*, Bd. 1, Bern 1952, S. 46f.

Wie Mitgutsch in ihrer Rezension des Romans festhielt, gehört es zu den Stärken von ›Etüde für Adele und einen Hund‹, dass sich der Text einer eindeutigen Interpretation entzieht:

[Aaron] ist sicherlich kein Held, aber auch kein Antiheld, nur mehr Katalysator einer Odyssee durch eine zerstörte Welt. Aber an dieser Welt ist nichts Tragisches. Sie ist unheimlich, grotesk und witzig auf eine bizarre Art. Ihre Ingredienzien sind Gewalt, Gruseln und wertfreie Ironie, hochartifizuell und atavistisch zugleich, geschrieben mit der leichten Hand eines Trivialromans und dabei hintergründig und letztlich nicht zu deuten.¹⁵⁾

Der Roman kann vielleicht am ehesten als Kritik an bürgerlichen Normen gelesen werden, die vom Künstler und Geistesmenschen Aaron bewusst unterlaufen werden, der aber keinen alternativen Lebensentwurf anbieten kann. Die herrschaftliche Villa der Eltern, welche den klaren Gegenpol zu den Keuschlerhütten und heruntergekommenen Kiosken oder Gasthöfen bildet, symbolisiert den privilegierten Herrschaftsanspruch der bourgeois-kapitalistischen Ordnung. Dass Aaron das ihm rechtmäßig zustehende Mitbesitzrecht vorenthalten wird, spiegelt gewissermaßen die gesellschaftliche Benachteiligung des Künstlerischen, das er im Gegensatz zum bürgerlich erfolgreichen Bruder Jakob vertritt. Dieser wiederum repräsentiert als Rechtsanwalt die Justiz, welche sich als ein stützendes Element des auf Besitzerhaltung ausgerichteten bürgerlichen Systems entpuppt. Nachdem Aaron sich durch kriminelles Handeln sein Besitzrecht an der Villa zurückerobert hat, lässt er sie desinteressiert verkommen. Den Obdachlosen des Stadtparks überantwortet er das Haus in der expliziten Absicht, es durch deren Präsenz gänzlich unwohnlich werden zu lassen, es letztlich also zu zerstören. Weder die Sphäre des Bürgerlichen, noch das (Lumpen-)Proletarische oder die Künstlerexistenz zeigen daher in Kerns Roman eine Lösungsmöglichkeit auf. Sowohl in der Verweigerung einer positiven Perspektive wie auch der interpretatorischen Unauslotbarkeit wird ›Etüde für Adele und einen Hund‹ zu einer irritierenden Provokation.

II.

Vor ähnliche Interpretationsprobleme stellt auch Kerns zweiter Roman ›Kopfstücke‹, der nur oberflächlich verstanden den Geschlechterantagonismus zum Thema hat. Kern lässt darin eine weibliche Protagonistin auftreten, Yolande, die von ihrem jähzornigen Stiefbruder in Mordabsicht mit einer Spitzhacke am Schädel verletzt wird, weil sie dessen inzestuöses Verhältnis mit ihrer schwachsinnigen Stiefschwester zu unterbinden versuchte. Auf der Flucht vor dem Stiefbruder gerät Yolande in die Gewalt des Besitzers einer Waldhütte, der ihr zwar Unterschlupf gewährt, ihrem Kopfloch jedoch ein perverses voyeuristisches Interesse entgegenbringt und als Gegenleistung für seine Hilfe die regelmäßige Zurschaustellung der Wunde und ihres Geschlechtsteils verlangt. Yolande flieht nach einer Besserung

¹⁵⁾ MITGUTSCH, „Mehr als eine Etüde“ (zit. Anm. 11), S. 92.

ihres Gesundheitszustandes weiter und findet im zweiten Teil des Romans Aufnahme im noblen Haus eines Anwalts, der auf Grund schwerer Depressionen frühpensioniert ist. Diesem ist Trepanation als archaische Therapiepraxis bei Kopfleiden bekannt, weshalb er um Yolandes Mithilfe bei der eigenhändigen Beibringung eines Schädellochs bittet, in der Hoffnung, so von seinem Leiden befreit zu werden. Die Notlage des Depressiven ausnutzend, unterschlägt Yolande das ihr anvertraute Geld des Anwalts und stiehlt seinen wertvollen Wagen. Im abschließenden dritten Romanteil verbündet sie sich mit der umherziehenden Zauberhexe Cora. Diese nützt Yolande zunächst als Verkaufsassistentin für ihre magischen „Opfersäckchen“ aus, die bei Beschwerden aller Art verlässliche Abhilfe versprechen. Cora verrät Yolande jedoch sehr schnell und überlässt die Schwerkranke skrupellos einem ungewissen Schicksal.¹⁶⁾

›Kopfstücke‹ führt über die Figur Coras das Element des Magischen ins Werk Kerns ein, das im nachfolgenden Roman eine noch größere Rolle spielen wird. An der objektiven Wirksamkeit der Opfersäckchen und den hellseherisch-magischen Fähigkeiten Coras besteht auf Erzählebene kein Zweifel, allerdings wird der letzte Teil des Romans aus der personalen Perspektive Coras erzählt, sodass die Validität der als selbstverständlich dargestellten Wirksamkeit magischer Handlungen für den Leser in ein unentscheidbares Zwielflicht gerät.

Das erste Kapitel mit seiner Darstellung der verroht-deprivierten Zustände des provinziellen Dorflebens spielt klar erkennbar auf Muster des österreichischen Anti-Heimatromans an. Viele Facetten der Erzählung deuten auf einen österreichischen Kontext hin, etwa der Einfluss eines als katholisch identifizierbaren Dorfpfarrers, der Yolandes Probleme mit der debilen Stiefschwester in bewährter christlicher Weise kommentiert: „Ein jeder trage des anderen Last, hat er schließlich gesagt, und daß ich Rosa zur Keuschheit anleiten soll. [...] Meine Nachbarn denken da weitaus praktischer. Sterilisieren, haben sie mehr als einmal zu mir gesagt“ (KS 7).¹⁷⁾ Spätestens aber wenn die im Norden des namenlos bleibenden Landes befindliche Küste als Zielpunkt der Fluchtbewegung Yolandes erkennbar wird (vgl. KS 22), dekuviert es sich als fiktive Transformierung Österreichs, in dem auch Elemente anderer Kulturen erkennbar werden. So ist das am Romanende erwähnte Fest, in dem Ziegen von Kirchtürmen geworfen werden, eher südeuropäischen Ursprungs.

Auch die von der Autorin im ersten Kapitel genährte Vermutung, dass ›Kopfstücke‹ als feministischer Roman zu lesen sei, entpuppt sich als erzählerische Finte. Allerdings erweist sich die Kopfwunde auf den ersten Blick nichtsdestotrotz als originelle Chiffre, da die Verletzung vor der Folie feministischer Kritik Yolande in dreifachem Sinn zu einem Opfer und Projektionsobjekt männlicher Phantasien macht. Im Gegensatz zu den sich in den Peepshows der Bezirkshauptstadt zur Schau

¹⁶⁾ In gewisser Weise lässt sich der Plot von ›Kopfstücke‹ als Kontrafaktur von ›Schneewittchen‹ lesen, die vor der bösen Stiefmutter über die sieben Berge zu den sieben Zwergen flüchtet, bei denen sich dann ihr Schicksal erfüllt – anders jedoch als bei Kern mit einem Happy End.

¹⁷⁾ Zitate aus dem Text werden mit Chiffre und Seitenzahl nachgewiesen, die benutzte Ausgabe ist: ELFRIEDE KERN, ›Kopfstücke‹, Salzburg 1997.

stellenden Frauen (vgl. KS 39) verfügt sie über eine zusätzliche Körperöffnung, die sich dem penetrierenden Blick des Mannes darbietet. Als Wunde macht sie Yolande zudem hilfsbedürftig, ordnet sie also der Verfügungsgewalt des männlichen Hüttenbesitzers unter und entspricht der traditionellen Rollenzuordnung der Frau als schwachem Geschlecht. Die Attraktion der außergewöhnlichen Körperöffnung liegt nicht zuletzt in ihrer Situierung am Schädel, insofern als es die Möglichkeit bietet, in den Kopf einer Frau hineinschauen zu können, also übertragen und klischeehaft gesprochen den Männern unverständliche, weil irrationale weibliche Denken *in actu* beobachten zu können und damit dem rational operierenden maskulinen Denkhorizont verständlich zu machen.

Wie aber in den beiden nachfolgenden Kapiteln unmissverständlich demonstriert wird, lässt sich eine solche plane feministische Lesart kaum aufrechterhalten, da zuerst Yolande dem ihr im Machtverhältnis unterlegenen Anwalt hartherzig ihre Stärke demonstriert, um am Ende schließlich wiederum Opfer zu werden, diesmal aber das einer Frau, die ungleich unbarmherziger mit ihr umgeht als jeder Mann, dem sie zuvor auf der Flucht begegnet ist. Insofern transportiert der Roman die Botschaft, dass die Rollen von Täter und Opfer austauschbar sind und die Unterdrückung der Schwächeren durch die Stärkeren geschlechtsunabhängig stattfindet. Es ist dies ein Topos, der ein konstitutives Motiv im Werk von Marlen Haushofer aufnimmt. Wie Ulrike Tanzer gezeigt hat, besteht eine derart enge Verbindung zwischen ›Kopfstücke‹ und der Prosa Haushofers, dass man Kerns Roman fast als eine Hommage an die Autorenkollegin verstehen kann. Tanzer hebt etwa bei der Verwendung des Jäger-Beute-Topos bei Haushofer hervor, es sei dabei von zentraler Wichtigkeit:

daß der Topos nicht auf geschlechtsspezifische Stereotype (männlicher Jäger – weibliche Beute) festgeschrieben werden darf. Die Geschichten sind ineinander verwoben: Nebenpersonen der einen Geschichte tauchen in der nächsten als Hauptpersonen auf, die Figuren werden von den verschiedensten Perspektiven her beleuchtet, erscheinen einmal als Opfer, dann wieder als Täter.¹⁸⁾

Auffällig in ›Kopfstücke‹ ist das Motiv der Kontakt verhindernden und Kommunikation erschwerenden Glasscheibe, das wiederum eine Aufnahme der noli-metangere-Chiffre aus dem Vorgängerroman repräsentiert. Als Yolande sich dem Hüttenbesitzer zur Schau stellen muss, tut sie dies unter der emotionalen Abschottung einer imaginierten Trennscheibe: „Tu, was du willst, hab ich gesagt, aber rühr mich nicht an, denk dir am besten eine Glasscheibe zwischen uns beiden, du kennst doch sicher diese Lokale in der Bezirksstadt“ (KS 21). Am Ende des Romans, als die sieche Yolande im Zug von Cora allein sitzen gelassen wird, ereignet sich die letzte Kommunikation zwischen den beiden durch das Fenster des Eisenbahnabteils:

¹⁸⁾ ULRIKE TANZER, Distanziertes Grauen. Vergleichende Aspekte im Schreiben Marlen Haushofers und Elfriede Kerns, in: ANKE BOSSE und CLEMENS RUTHNER (Hrsgg.), ›Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...‹ Marlen Haushofers Werk im Kontext, Bern 2000, S. 297–310, hier: S. 301.

Yolande hat an die Scheibe geklopft, um meine Aufmerksamkeit zu erregen. [...] Ich habe zu Yolande geschaut, die den Mund auf- und zugemacht hat. Durch die geschlossene Fensterscheibe dringt natürlich kein Laut. [...] Dann haben sich die Waggontüren geschlossen, und der Zug hat sich langsam in Bewegung gesetzt. Fast sofort habe ich Yolande aus den Augen verloren. (KS 204f.)

Hier ist eine auffällige Parallele zu Haushofers Roman ›Die Wand‹ zu beobachten, in beiden Texten wird „die Glasscheibe [...] zur Isolationsmetapher, und die Protagonistin zur *femina clausa* par excellence.“¹⁹⁾

III.

›Schwarze Lämmer‹ markiert eine formale Wende in Kerns Prosawerk, da das Buch nicht wie in den ersten beiden Romanen in drei Kapitel mit eigenen Überschriften aufgeteilt ist (ein an Stifter erinnerndes Gliederungsverfahren), sondern als fortlaufender Text auftritt, der lediglich – auch dies ein Novum im Prosawerk – durch Sätze in direkter Rede gegliedert und rhythmisiert wird. Erstmals schließt ein Roman Kerns nicht mit einem offenen unhappy end, sondern mündet in eine zirkuläre Struktur. Das Buch beginnt mit den Sätzen:

Ob ich dem Boten reinen Wein einschenken soll? Wenn ich es tue, wird er anfangs ungläubig den Kopf schütteln, schließlich aber einsehen müssen, daß alles, was ich sage, die reine Wahrheit ist. Der Bote wird lächeln und fragen, wie es angefangen hat. Da werde ich erstmal einen Augenblick nachdenken müssen. Angefangen hat es damit, daß [...]. (SL 5)²⁰⁾

Die Rolle des zunächst rätselhaften Boten wird sich dem Leser erst am Ende klären, der Roman aber ist durch diese Einleitung klar gekennzeichnet als ein imaginerter Nachvollzug der märchenhaften Abenteuergeschichte, die der Erzähler Arthur kurz zuvor erlebte.

Diese beginnt damit, dass Arthur eines Tages auf einer Waldlichtung ritualhaft arrangierte Tierknochen findet und dadurch mit einem doppelgängerartigen Namensvetter bekannt wird, der seine Schwester Ada mit einem magischen Getränk gefügig macht, um sie in Begleitung und unter bereitwilliger Mithilfe Arthurs in den Auwald zu verschleppen. Während die Schwester in einem Baumhaus gefangen gehalten wird, findet Arthur Aufnahme in dem versteckt gelegenen Lager der mysteriösen Sekte, der sein Namensvetter angehört. Das Kollektiv huldigt einem grotesken Hekate-Kult, der die alljährliche Opferung von Menschenzungen verlangt, welche die Oberpriesterin in einer Kette um den Hals trägt. Nachdem Arthur sich zunächst Komplizenhaft an der Vorbereitung der zeremoniellen Festlichkeiten beteiligt, flieht er zurück in die Stadt, sobald er erkennt, dass er selber als Opfer dienen soll.

¹⁹⁾ Ebenda, S. 309. Als weitere Parallelen benennt Tanzer den Verlust des Zeitgefühls bei beiden Protagonistinnen und die enge emotionale Beziehung zu Tieren in beiden Romanen, vgl. ebenda, S. 305.

²⁰⁾ Zitate aus dem Text werden mit Chiffre und Seitenzahl nachgewiesen, die benutzte Ausgabe ist: ELFRIEDE KERN, *Schwarze Lämmer*, Salzburg 2001.

Ausgeprägter noch als in den ersten beiden Romanen treten in ›Schwarze Lämmer‹ dunkle Einflüsse aus schwarzer Romantik, Gothic Novel, Gruselmärchen und Horrorfilm hervor. Der mysteriöse Fund arrangierter Knochen im Wald, als auch weitere Elemente des Romans wie das Verirren im Gehölz, die Existenz verborgener Opferkulte und geheimnisvoller Behausungen im Wald, erinnern an den Horrorfilm ›Blair Witch Project‹ (1999). Stärker als zuvor ist in Kerns drittem Roman der Einfluss der Märchengattung zu spüren. Die Geschwister Arthur und Ada sind in gewisser Weise eine Neuauflage des Brüderpaars Aaron und Jakob (Arthur ist als passionierter Flötenspieler wie Aaron ein Musiker, Ada ist gleich Jakob alleinige Besitzerin des elterlichen „herrschaftlichen Stadthauses“ (SL 7) und unterdrückt ihren Bruder). Die archetypische Konstellation von böser Schwester und tölpelhaftem kleinen Bruder ähnelt dem Muster vergleichbarer Geschwisterpaare aus dem Märchengenre. Adas lange schwarze Haare werden von dem Kult für die Opferhandlungen benötigt (vgl. SL 89),²¹⁾ verweisen aber zugleich auf das Märchen von Rapunzel, auf das wiederholt rekurriert wird, indem Arthur seiner im Baumhaus gefangenen Schwester boshaft zuruft: „Rapunzel, laß dein Haar herunter!“ (SL 73 u. passim). Stärker als in den anderen Romanen ist der Auwald in ›Schwarze Lämmer‹ ein Zauberwald entsprechend den Konventionen des Märchens; die Oberpriesterin Maja erscheint als Hexengestalt, in der sich geheime Wünsche und Ängste kreuzen. Als jenseitiger Ort verkörpert der Wald psychoanalytisch gesehen das Unbewusste:

Wie zu Anfang vieler Träume etwas ausgesagt wird über den Ort der Traumhandlung, so erwähnt auch das Märchen den Wald als den Ort des wunderlichen Geschehens. Der Wald als ein dunkler und undurchsichtiger Ort ist, wie die Wassertiefe und das Meer, das Behältnis des Unbekannten und Geheimnisvollen. Er ist ein treffendes Gleichnis für das Unbewußte. Die Bäume sind, wie die Fische im Wasser, die lebendigen Inhalte des Unbewußten.²²⁾

Was Referenzen auf zeitgenössische Literatur betrifft, so hat Hedwig Wingler erstmals auf die nicht nur motivischen, sondern auch stilistischen Einflüsse Thomas Bernhards aufmerksam gemacht: „Unsere Lage ist die prekärste‘ und ‚die Gelegenheit ist die allergünstigste‘, heißt es mitten in der Krisis. Ich habe diese und andere Anspielungen an Th. B. als Verbeugung der Autorin vor ihm quittiert.“²³⁾ Darin ist Wingler zuzustimmen. Kerns große Kunst liegt gerade darin, die Vielzahl literarischer und außerliterarischer Vorbilder zu einem genuin eigenen Stil zu synthetisieren, dessen außergewöhnliche Resonanz auf die zahlreich darin anklingenden Fremddiskurse zurückführbar ist.

Waren die ersten zwei Romane dadurch gekennzeichnet, daß die Selbstisolierungstendenz der Protagonisten anderes Romanpersonal weitgehend zu unkonturiert vorbeihuschenden Statisten erniedrigte, so erwächst der Hauptfigur in ›Schwarze

²¹⁾ Insofern besitzen sie als magisch-rituell erforderliche ‚Zutaten‘ eine ähnliche Bedeutung wie Yolandes Haare für die Opfersäckchen von Cora.

²²⁾ C. G. JUNG, *Symbolik des Geistes*, München 1959, S. 73.

²³⁾ WINGLER, *Schwarze Lämmer. Roman* (zit. Anm 3), S. 140.

Lämmer in der Person der Hohepriesterin Maja eine veritable Gegenspielerin. Diese zelebriert als Anführerin der matrimonial organisierten Sekte eine Art moderner Neuauflage des antiken Kultes der Göttin Hekate. „H. stammt wohl aus Karien und kam in archa. Zeit nach Griechenland, von wo aus sich ihre Verehrung in der ganzen röm.-griech. Welt ausbreitete. Ihr Kult in Karien (vor allem Lagina) und an anderen Orten blieb bis in die Kaiserzeit bedeutend.“²⁴⁾ Kerns Roman nimmt dabei viele Züge auf, die der „chthonischen (Toten-, Spuk-, und Mond-)Göttin“ nachgesagt werden:

Der (bei Homer noch nicht erwähnten) ebenso volkstüml. wie gefürchteten Gottheit waren die Wege (Beiname „Enodia“ = Wegbeschützerin), v. a. die Weggabelungen (Beiname „Trioditis“, lat. „Trivia“ = Dreiwegsgöttin) heilig, wo man ihr Bilder aufstellte und am Ende des Monats Honig, Speisen und Hunde opferte.²⁵⁾

Kern siedelt das Lager der Sekte entsprechend in der Nähe einer Kreuzung dreier Straßen an, wo dank geschickter Manipulationen Lastwagen zu einem synchronisierten Auffahrunfall gezwungen werden. Die gefangen genommenen Fahrer dienen als Opfer für die Zeremonien, während die erbeuteten Wagenladungen die Warenversorgung der Gemeinschaft sicherstellen.

Da Maja sich ihren Männern meistens in ihrem „mottenzerfressenen, schwarzgelben Überwurf präsentier[t]“ (SL 85) – später wird sie öffentlich ein kaum schmeichelhafteres rosa Negligé tragen –, ist die ironische Dimension unübersehbar. Offenkundig handelt es sich bei dem Hekate-Kult des Romans um eine in mancher Hinsicht heruntergekommene Version des ursprünglichen Mythos, worauf auch die brutale Unterdrückung der allgegenwärtigen Putschbestrebungen hindeutet (vgl. SL 29 u. 164f.), vor allem aber die historisch nirgends belegte Abtrennung der Zungen, welche die Glieder von Majas Zungskette bilden, die „das Häßlichste [ist], was ich je gesehen habe, und dann noch diese rostbraune Farbe“ (SL 137).²⁶⁾ Die grausame Verstümmelung der Gefangenen und nicht die Übergabe der traditionellen Opfgaben ist zum eigentlichen Höhepunkt des alljährlichen Festes geworden:

Die Überreichung der Geschenke war inzwischen in vollem Gang, Maja hat die schwarzen Lämmer, die jungen Hunde und den Honig mit flüchtigem Blick gestreift, den einen oder anderen jungen Hund kurz aufgehoben und gestreichelt, und ihn dann jeweils an die neben ihr sitzende Frau weitergegeben. (SL 167)

Insofern lässt sich in dem Hekate-Kult das verzerrte Abbild einer von modernen Auflösungserscheinungen betroffenen Gemeinschaft erkennen, in der die traditionellen Werte ihre stabilisierende Rolle verloren haben, weshalb die Ordnung durch interne Verfolgungen und öffentliche Inszenierung von Grausamkeit an externen

²⁴⁾ HUBERT CANKI und HELMUTH SCHNEIDER (Hrsgg.), *Der Neue Pauly*, Bd. 5, Stuttgart 1998, s. v. Hekate.

²⁵⁾ *Mayers Enzyklopädisches Lexikon*, Bd. 11, Mannheim 1974, s. v. Hekate.

²⁶⁾ Soldaten der US-Armee haben während des Vietnam-Kriegs wiederholt Halsketten aus den Ohren getöteter Vietcong angefertigt und sich damit fotografieren lassen. Vgl. MICHAEL HEER, *An die Hölle verraten. ‚Dispatches‘*, Hamburg 1979, S. 217f.

Personen gestützt werden muss. Inwieweit jedoch darin eine Parabel auf die spät-kapitalistische Gesellschaft gesehen werden kann, bleibt dem Leser überlassen. Der mottenzerfressene schwarz-gelbe Umhang Majas etwa ließe sich durchaus als Anspielung auf die Habsburger lesen, wodurch die Sekte ein Spiegelbild des heutigen Österreich repräsentieren würde, doch die Stärke des Romans, wie allenthalben bei Kern, ist die schillernde Vieldeutigkeit des Textes und seiner der Festlegung sich entziehenden Aussage(n).

Richtet man den Fokus auf die Beziehung der Geschwister, so muss ›Schwarze Lämmer‹ analog zum Debütroman eher als Kritik an der bürgerlichen Gesellschaftsordnung gelesen werden:

Ada beherrscht ihren Bruder durch Rationierung des Taschengeldes, welches aus dem beiderseitigen Gemeinschaftseigentum, aus Immobilienbesitz stammt. Bürgerlichste Mechanismen der Unterdrückung, Entrechtung durch Entzug des Geldes ist damit auch ein Versuch der Deklassierung, ein ‚Kleinmachen‘ des Schützlings.²⁷⁾

Eine Unterdrückung, die dann im anti-bürgerlichen Raum des Waldes zur rächerischen Entfesselung von körperlicher Gewalt gegen die Unterdrückerin führt:

Da, mach du's, hat er gesagt, ist ja schließlich deine Schwester. Ich habe nur zögernd nach dem Ast gegriffen, dann aber kräftig zugeschlagen. Ada ist schon nach dem zweiten Schlag bewußtlos gewesen, als ich ein drittes Mal ausgeholt habe, ist mir Arthur in den Arm gefallen. Hör auf, hat er gesagt, siehst du nicht, daß sie schon bewußtlos ist, wir wollen es nicht übertreiben.“ (SL 50)

Mit großem Elan und wenig Bedenken beteiligt sich der Erzähler auch an dem Überfall und der Gefangennahme der Lastwagenfahrer, was Rezensenten wie Balàka dazu veranlasste, die Geschichte Arthurs „am ehesten noch [...] als die eines Mitläufers in einem totalitären System zu interpretieren, der zuletzt von denen, die er für seine Freunde hielt, selbst auf die Opferbank gezerrt wird.“²⁸⁾

Als heruntergekommener Mythos lässt sich der Hekate-Kult mit einigem Recht auch als Parodie auf die Esoterik-Welle verstehen, die Verführbarkeit des modernen Menschen nicht nur durch politische Ideologien, sondern auch durch irrationale Systeme bloßstellend. In psychoanalytischer Hinsicht wiederum steht zu fragen, inwieweit der Namensvetter des Erzählers nicht eine doppelgängerische Abspaltung der unterdrückten Phantasien des Erzählers ist, die ganze Geschichte in Wirklichkeit ein Tagtraum, „dessen einzige Maxime bekanntlich darin liegt, die Welt so zurechtzubiegen, daß das träumende Ich als Held aussteigt“, wie Breitenfellner vorschlägt. ›Schwarze Lämmer‹ repräsentiere daher „Keine Parabel, aber ein eindringliches Bild der dunklen Seiten des (Halb-)Bewußtseins, das unter der Decke der Sozialisierung träumt und wacht.“²⁹⁾ Geradezu *ad infinitum* lassen sich die unterschiedlichsten Deutungen des Romans fortspinnen, die allesamt einzelne Aspekte des Textes zu erleuchten vermögen, jedoch keine durchgängige Deutungs-höheit beanspruchen können.

²⁷⁾ WINGLER, Schwarze Lämmer (zit. Anm. 3) S. 141f.

²⁸⁾ BALÀKA, Auf die Opferbank gezerrt (zit. Anm. 3).

²⁹⁾ BREITENFELLNER, Tagtraum unter Tuchent (zit. Anm. 3).

IV.

Faszinierend an Kerns Romanen ist aber nicht nur die unausschöpfbare Vieldeutigkeit der einzelnen Texte, sondern die thematisch-motivischen Verbindungslinien zwischen ihnen, die trotz beständiger formaler Variationen für ästhetische Kontinuität sorgen. Spätestens mit dem dritten Roman hat Kern einen eigenen erzählerischen Kosmos erschaffen, dessen Integrität nicht durch wiederkehrendes Romanpersonal oder eine klare thematische Vorgabe gewährleistet ist (wie etwa in Gerhard Roths ›Archive des Schweigens‹ oder Robert Menasses ›Trilogie der Entgeisterung‹), sondern vielmehr an eine zirkuläre Poetik wie die von Thomas Bernhard erinnert, in dessen Romanen eine begrenzte Zahl von Konstellationen in wiederkehrenden Mustern mit einem wiedererkennbaren Stil durchgearbeitet wird. Um die erst im Kontext des Gesamtwerkes wirklich verständliche Bedeutung gewisser Aspekte der Literatur Kerns zumindest anzudeuten, wird zum Abschluss ein exemplarischer Blick auf den Bereich Opfer/Opferung geworfen, der in allen drei Romanen unterschiedlich auftaucht.

Auffällig ist die Bezeichnung der von Cora verkauften magischen Glücksbringer als „Opfersäckchen“, da zu ihrer Herstellung keine eigentliche Opferung stattfindet. Zwar bestehen sie unter anderem aus Biomasse wie Hühnerkrallen, Sauermilch, Federn, verdünntem Blut oder Menschenhaar, doch erfordert deren Beschaffung nicht notwendigerweise die ritualisierte Tötung von Mensch oder Tier. Sind die Zutaten der Säckchen zusammengestellt, erklärt Cora, „ist das Rezitieren ganz bestimmter Sprüche notwendig, [um sie mit Zauberkraft aufzuladen]. Dazu brauche ich Ruhe und einen abgeschiedenen Ort“ (KS 154). Es ist dies eine magische Praxis, die mehr an den karibischen Voodoo-Kult denn an schamanistische Vorstellungen erinnert. Cora ist weniger eine dem Allgemeinwohl verpflichtete Medizinfrau in moderner Form, als vielmehr eine profitorientierte Geschäftemacherin. Kern führt dem Leser im letzten, „Nachtstück“ überschriebenen Kapitel von ›Kopfstücke‹ das Bild einer degenerierten Magie vor, die ihre ursprüngliche, sozial orientierte Aufgabe verloren und sich den kapitalistischen Prinzipien von Konkurrenz und Profit angepasst hat. Nur auf den eigenen Vorteil bedacht ist gewissermaßen auch die von Cora beabsichtigte ‚Opferung‘ von Yolandes Bein, um dadurch ihrem Geliebten Arthur³⁰⁾ zu helfen. Der verstörende Charakter des Romanendes resultiert gerade aus dem Umstand, dass Kern mit der Einführung des magischen Elements gewisse Interpretationsmuster aufruft (wie die psychoanalytischen Deutungsmöglichkeiten der Märchensymbolik oder die ethnographisch ausgerichtete Poetik eines Hubert Fichte), diese Lese-Erwartungen aber zugleich enttäuscht.

Einen ethnologisch-religionsgeschichtlich gleichfalls nicht genau einzuordnenden Umgang mit archaischen Opferriten vollziehen die beiden Schwestern Marie

³⁰⁾ Unterstellt man eine Identität dieses in ›Kopfstücke‹ nie konkret auftauchenden Arthurs mit einer der zwei gleichnamigen Figuren aus ›Schwarze Lämmer‹, so ließe sich Cora entweder als eine Angehörige des Hekate-Kults identifizieren, bzw. als Partnerin des Erzählers, wodurch ›Schwarze Lämmer‹ gewissermaßen die Vorgeschichte von ›Kopfstücke‹ erzählen würde. Eindeutige Belege gibt es aber zu keiner dieser Vermutungen.

und Nora in ›Etüde für Adele und einen Hund‹. Die eigentliche Motivation für die offensichtlich wiederholt stattfindenden Opferungen verirrter Wanderer wird nie ersichtlich. Die Tötungen scheinen aus bloßer Befriedigung blinder Blutgier ohne irgendeine mythisch-religiöse Sinngebung zu geschehen. Die für die Tötungen verwendeten metallenen Instrumente wirken nicht wie Kultgegenstände, sondern erinnern an Operationsbesteck oder Schlachthauswerkzeug; das ermöglicht eine (freilich sehr gewagte) Verbindungslinie zu ziehen zu der industriell betriebenen Tötung von Tieren im Schlachthof oder zu den perversen Menschenversuchen in Konzentrationslagern. Der entscheidende Punkt in jedem Fall ist der unkontextualisierte Rahmen, in den Kern das mörderische Handeln der Schwestern stellt. Verstehen lässt dieses sich noch am ehesten in einem sozialkritischen Sinn. Wie Michel Foucault gezeigt hat, konstituiert sich die aufklärerische Gesellschaft durch eine Reihe von Ausschluss- und Marginalisierungsvorgängen, in denen schwache Mitglieder zur Erhaltung und Stabilisierung der Ordnung geopfert werden, indem man sie in extraterritoriale Orte wie Sonderschulen, Irrenanstalten, Gefängnisse, Altersheime oder dergleichen abschiebt. Kern scheint anzudeuten, dass diese Ausgrenzungsvorgänge eine säkularisierte, durch die Aufklärung von sämtlichen religiösen Komponenten gereinigte Fortführung der archaischen Opferpraxis darstellt. Damit aber wäre die Aufklärung in ihrem selbsterklärten Anspruch gescheitert, den Mythos durch die Vernunft ersetzt zu haben. Vielmehr hat die Aufklärung den Mythos als Sachwalterin der Gewalt beerbt, die sie nun – rational verbrämt – zu Repression und Disziplinierung einsetzt.

René Girard hat in ›Das Heilige und die Gewalt‹ den Zusammenhang von Mythos und Gewalt kulturanthropologisch untersucht. Die Entstehung der Praxis des Opfern erklärt er als Mittel zur pazifizierenden Kontrolle von Gewalt. Dabei geht Girard von der Prämisse aus, dass primitive soziale Systeme ohne judikative oder exekutive Instanzen von der Gefahr unkontrollierbarer Gewaltausbrüche bedroht sind. Aufgrund der fehlenden Vermittlungs- und Ordnungsinstanzen können sich geringfügige Konflikte durch gegenseitige Racheakte potenzieren und zu selbsterstörerischen Mordorgien führen. Um den potentiell destruktiven Impuls der Rache(sucht) sozial zu begrenzen, ist laut Girard das Ritual des Opfers entstanden. Indem eine Gruppe das Verbrechen eines Gruppenmitglieds an einer anderen Gruppe (etwa Frauenraub oder Mord) durch die Tötung eines *unbeteiligten* Opfers aus *eigenen* Reihen sühnt, wird die Entstehung einer Kette von Rachehandlungen zwischen zwei Gruppen von vornherein verhindert, da die Vollstreckung der Rachegeleüste der gegnerischen Gruppe gleichsam vorausseilend in den eigenen Reihen vollzogen wird. Dazu bedarf es eines beliebigen, schwachen Sündenbocks. „Die Gesellschaft bemüht sich, eine Gewalt, die ihre eigenen, um jeden Preis zu schützenden Mitglieder treffen könnte, auf ein relativ wertfreies, ‚opferfähiges‘ Opfer zu leiten.“³¹⁾ Diese gruppeninterne Lösung beseitigt zwar den Konfliktherd zwischen Gruppe A und B, repräsentiert aber ein offenkundiges Unrecht gegenüber dem

³¹⁾ RENÉ GIRARD, *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt/M. 1992, S. 13.

Opfer. Dieses Unrecht wird deshalb durch die Erhöhung des unbeteiligten Opfers neutralisiert. „Das Opfer meint es auch gut mit denen, die Gewalt erleiden: Sie dürfen sich die Versöhnungsleistung des Opfers gutschreiben, überleben als Heilige im Gedächtnis der Gemeinschaft.“³²⁾ Das archaische Opfer – die modernen Rechtsvorstellungen völlig inkompatible Ausweichhandlung der Bestrafung eines unbeteiligten Stellvertreters – führte laut Girard zur Erfindung des Heiligen. Die Ermordung eines Unschuldigen ist nichts anderes als die Geburt der Religion.

Vor diesem Hintergrund lässt sich das unbarmherzig Wahllöse in den Opfergeschichten der Archaik wie der Literatur von Kleist³³⁾ bis Kern am präzisesten fassen. Die widersinnige Wahllösigkeit des Opfers erklärt, warum es in ›Etüde für Adele und einen Hund‹ ausgerechnet die verirrtten Wanderer trifft, wie auch die Absenz einer nachvollziehbaren Motivation des mörderischen Handelns der Schwestern, sowohl aus der Perspektive der Romanfiguren (Aaron, Adele) als auch des Lesers. Rein zufällig getroffen wird die Auswahl der zu Zungenopfern bestimmten Männer in ›Schwarze Lämmer‹ – es sind die unschuldigen Fahrer, deren Lastwagen von der Hekate-Sekte überfallen werden. Die Anhänger Majas repräsentieren freilich eine entwickeltere, zwischen Archaik und Moderne positionierte Kultgruppe, wie deren alljährliche Opferzeremonie demonstriert, in der das Menschenopfer bereits teilweise durch Stellvertretungen wie das Zungenopfer und das Opfer von Tieren und Honig substituiert wurde. Dass es sich bei den titelgebenden Tieren um schwarze Lämmer handelt, verweist unübersehbar auf die Metapher des schwarzen Schafes, also auffällige Gesellschaftsmitglieder, deren Nonkonformität die soziale Homogenität bedroht. Während die Aufklärung, Foucault zufolge, Agenturen und Institutionen sanfter Gewalt zur Disziplinierung des als subversiv betrachteten Nonkonformen entwickelt hat, bedienen sich die Hekate-Jünger noch des voraufklärerischen Machtmittels der Todesstrafe, die – im Gegensatz zum archaischen Opfer – keiner mythisch-religiösen Verbrämung mehr bedarf und genau diejenigen trifft, die sich einer Übertretung schuldig gemacht haben.

Der repressive Umgang mit der reformerischen, gegen die Herrschaft Majas gerichteten Rebellengruppe wird dem naiven Arthur von Majas Adjutant deutlich gemacht, der ihn verweist

auf die Stangen, [...] diese Vorrichtung soll zur Abschreckung dienen und etwaige Rebellionen im Keim ersticken. Ich habe meinen Kopf in den Nacken gelegt und versucht, Genaueres zu erkennen. [...] Was ist das da oben, am Ende der Stangen, habe ich geflüstert. [...] Köpfe sind das, hat er gesagt, wenn du ein wenig mehr auf deine Umgebung achten würdest, hättest du das längst schon sehen können. (SL 165)

Diese Ermahnung zur Aufmerksamkeit gegenüber der Realität der sozialen Umwelt ist vielleicht die wichtigste Lektion, die Kerns Romane zu erteilen versu-

³²⁾ HANS RICHARD BRITTNACHER, *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*, Köln 2001, S. 30.

³³⁾ Vgl. etwa die unkontrollierbare Kette der gegenseitigen Ermordungen in ›Familie Schroffenstein‹ oder die Ermordung des sozial ausgegrenzten Liebespaars am Ende des ›Erdbeben in Chili‹ durch den Priester und seine Gemeinde.

chen. Deren verstörende Wirkung beruht nicht zuletzt darauf, dass sie ungerechte Gewaltakte gegen Unschuldige als das anthropologische Fundament unserer Kultur freilegen. So wie sich in dem grotesken Hekate-Kult unterschiedliche Kulturstufen hybrid vermischen, sind auch in der Gegenwart noch zahlreiche Residuen und Atavismen der kulturgeschichtlichen Entwicklung des Menschen in unterschwelliger Weise präsent. Maja, in der indischen Mythologie die Göttin der Täuschung und Verschleierung des Eigentlichen, ist auch eine veritable Symbolfigur spätkapitalistischer Gesellschaften. Täuschung begegnet uns nicht nur in der hohlen Scheinwelt, die von der Kulturindustrie alltäglich in den Medien inszeniert wird, Täuschung ist auch der hochkulturell erschaffene Schutzschild, der die Konfrontation mit dem tief im Menschen verankerten Gewalttätigen zu verhindern versucht. Die Literatur der Elfriede Kern hingegen ist ein hilfreiches Mittel zur Schärfung des Blicks und eine eindringliche Aufforderung zur Destruktion der Illusionen fremder wie eigener Provenienz.