

## Literarisierung von Musik. Jelineks *Burgtheater*

Gespräch zwischen Till Gerrit Waidelich und Susana Zapke

**Susana Zapke:** Elfriede Jelinek hat am Wiener Konservatorium, heute Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (MUK), von 1960 bis 1970 Orgel, Klavier und Komposition studiert. Sie hat eine klassische Ausbildung erhalten und den Kanon der Musikgeschichte mitbekommen. Relativ früh hat sich jedoch ihr Interesse für neue Formen der Experimentalkunst, neue Ausdrucksformen der Musik des 20. Jahrhunderts und vor allem für die Zweite Wiener Schule herauskristallisiert. Sie hat sich zum Beispiel mit dem pianistischen Werk von Arnold Schönberg und mit Orgelkompositionen von Olivier Messiaen befasst, und sie hat sich auch umfassend mit seriellen, dodekaphonischen und modalen Kompositionstechniken auseinandergesetzt. Bis heute ist es – gerade in der Musik – nicht selbstverständlich, dass eine Schülerin schon so früh eine solche Nische für sich entdeckt und sich darin vertieft.

Was ist 1985, im Jahr der Uraufführung von Jelineks *Burgtheater* und dem Erscheinen von Thomas Bernhards *Alte Meister*, an den Schnittstellen von Literatur und Musik passiert? Ich möchte mit dem Stichwort „experimentell“ beginnen. Die beiden genannten Werke können als neue Formen der Narration und der textlichen Klanganeignung sowie der klanglichen Erfassung von Kunst und Sprache bezeichnet werden. Zu nennen wären darüber hinaus Ernst Jandls 1984 und 1985 gehaltene Frankfurter Poetikvorlesungen *Vom Öffnen und Schließen des Mundes*. Diese spielerischen Formen des Umgangs mit Klängen und Tönen, die sich verbinden, die etwa in Krebsführungen oder in Umkehrungen wieder auftauchen, entsprechen in der Musik gängigen Kompositionstechniken. Aber auch die Werke von H. C. Artmann sind für Jelineks *Burgtheater* von Brisanz sowie Friedrich Cerha, der bereits im Jahr 1958 das Ensemble *die reihe* gründete und sich mit neuen Formen der experimentellen Kunst auseinandersetzte. Cerhas Ensemble war damals eine Ausnahmeerscheinung. Wien war in den Wiederaufbaujahren noch stark von der klassischen Musik beherrscht.

Die Rezeption der Zweiten Wiener Schule hat zu jener Zeit noch keine große Rolle gespielt. Cerha hat hingegen damals schon gesagt: „Ich sammle Klänge“. Diese Suche nach neuen Klängen findet sich – übertragen auf die Sprache – in den 1980er Jahren auch bei Elfriede Jelinek wieder. Es lassen sich parallele oder symmetrische Suchbewegungen feststellen: die Suchenden suchen mit unterschiedlichen Ausdrucksformen der Kunst et-



Susana Zapke, Till Gerrit Waidelich

**STVAN:** *reißt die Tür auf, erscheint, posiert, lacht schallend zwischen den Säulen, strahlt, fuchelt herum etc., Reitgerte!!:* Gieß enk Gott alle miteinander, alle miteinander, alle miteinander! I hab zwa harbe Rappen, mei Zeugerl steht am Grabn! I seh da rare Happen! *Er greift wahllos mitten auf den gedeckten Tisch und holt sich etwas zu essen heraus. Käthe klopft ihm übertrieben auf die Finger, sieht ihn strafend an.* I hab a rare Pappn! Ui jegerl! Schampus! Juchu! Das ungarische Herrengut. Der Leutnantsmut. Das Wurmbuchtel. Das Umfuchtel.

aus: Elfriede Jelinek: *Burgtheater*. In: Jelinek, Elfriede: Theaterstücke. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften. Clara S. musikalische Tragödie. *Burgtheater* (hg. v. Ute Nyssen). Krankheit oder Moderne Frauen (hg. v. Regine Friedrich). Mit einem Nachwort von Ute Nyssen. Reinbek: Rowohlt 1992, S. 129-190, S. 131. (Beginn)

was Ähnliches, nach Material und nach neuen formalen Prinzipien der Organisation des Materials, des Text-Klang Materials. Cerha komponiert 1985 die *Keintate für mittlere Stimme, Chansonier und Instrumente nach Wiener Sprüchen von Ernst Klein*, und 1985/87 komponiert er Chansons für mittlere Stimme nach Texten von Friedrich Achleitner, Ernst Jandl, Gerhard Rühm und Kurt Schwitters. Die Texte verweisen auf ein ähnliches Interesse für die klangliche Komponente von Sprache, für die idiomatischen Wendungen und singulären lokale Eigenschaften und operieren mit vergleichbaren Sprachregistern, Mythologien und kompositorischen Zugangsweisen.

**Till Gerrit Waidelich:** Cerhas Werke sind Mischformen, die im parodistischen Sinn etwas sehr Einfaches auf-

greifen und verfremden. An Jelineks *Burgtheater* hat mich besonders die Genrebezeichnung *Posse mit Gesang* interessiert. Man kennt natürlich Possen in ihrer klassischen Form, im Zusammenhang mit *Burgtheater* stellen sich aber die Fragen: Wo findet sich in dem Stück der Gesang? Wo ist die Musik verborgen? Konkret angesprochen wird von der Autorin der singende Burgtheaterton. Darüber hinaus äußert sich das Musikalische auch in der sprachlichen Variation, die wie eine Art Potpourri zusammengesetzt ist, wie man es bei Thomas Bernhard in noch höherem Ausmaß findet. Diese Variationen sind bei Jelinek eher punktuell und assoziativ, haben aber etwas sehr Musikalisches. Ich möchte nun eine kurze Stelle aus einem Interview mit Paula Wessely zitieren, in dem sie gefragt wurde, ob sie eine typische Repräsentantin des Burgtheaterdeutsch sei. Sie hat das verneint und stattdessen auf die Schauspieler Alexander Moissi und Josef Kainz verwiesen, bei denen das ganz virulent war. Moissi kam als Italiener nach Wien, hat dort Gesang studieren wollen und in seinen Rollen am Theater ein unglaublich melodramatisches Sprechen eingebracht, das man als Burgtheaterdeutsch bezeichnet hat. Von diesem Sprechen hat sich Paula Wessely bereits ein wenig distanziert, sie sagte in dem Zusammenhang: „wir klingen alle ein wenig musikalisch, denn wir sind ja halbe Slaven“. Wenn man das auf den Film *Heimkehr* (1941) bezieht, ist das natürlich eine gewisse Form der Bewältigung, da ihr nach dem Krieg ihre Beteiligung an dem Propagandafilm zurecht vorgeworfen wurde. Daher ist es sehr bezeichnend, wenn sie sagt: „Eigentlich gehöre ich gar nicht in diese Tradition“.

29

Wander, wieder auf der Wander, grüss enk Gott! den

Wander, wieder auf der Wander, grüss enk Gott! den

Wander, wieder auf der Wander, grüss enk Gott!

wieder auf der Wander, grüss enk Gott! Wo habt ihr den A - dam, den lu - sti - gen Pa - tron?

wieder auf der Wander, grüss enk Gott! den lu - sti - gen Pa - tron?

wieder auf der Wander, grüss enk Gott! den lu - sti - gen Pa - tron?

Adam (lustig.)

Grüss enk Gott, al - le mit ein - an - der! Grüss enk,

A - dam? den A - dam? da kommt er schon! (lachend) al - le mit ein - an - der, al - le mit ein -

A - dam? den A - dam? da kommt er schon! (lachend) al - le mit ein - an - der, al - le mit ein -

schaut her, da kommt er schon! (lachend) al - le mit ein - an - der, al - le mit ein -

(lachend) al - le mit ein - an - der, al - le mit ein -

(lachend) al - le mit ein - an - der, al - le mit ein -

(lachend) al - le mit ein - an - der, al - le mit ein -

(lachend) al - le mit ein - an - der, al - le mit ein -

B. & Co. 123

**SCHORSCH:** Wanns brav seids, dirfts in mein Mozart-Füm „Die Zaubergeige“ mitspün. Hallawach!! Potschochterl!

**ISTVAN:** Aber erscht wann i mein Beethoven-Füm „Der Grantscherm von Heiligenstadt“ abgedreht hobe, Schorsch, gell. Da derfts donn die Pamperetschn von der gutmietigen Vermieterin spielen, die was das Genie trotzdem sekkieren tut. Bißgurn elendiche.

**SCHORSCH:** Nix! Zuerscht der Mozart! Der gebirtige Inländer.

**ISTVAN:** Geh mir weida mit diesem Freimaurer! Wo erbliet daitscher Geist am schönsten? In der Eroica! Das Ferienkind!

aus: Elfriede Jelinek: *Burgtheater*, S. 136.

Dadurch, dass *Burgtheater* so biographisch konnotiert ist und man jede Rolle auf eine Person beziehen kann, stellt sich die Frage, wie man damit umgeht. Versucht man den Typus des Schauspielers in der Rolle wiederzufinden und diesen Typus auch im Musikalischen festzumachen? Es gibt eine im Jahr 2002 entstandene Oper über Angela Merkel in Berlin. In dieser Oper, die von Frank Schwemmer komponiert wurde, treten lauter Personen auf, die Angela bzw. Guido und Wolfgang heißen. Es gibt dort also keine Verfremdung, sondern eine unmittelbare Identifizierung, da die Figuren direkt benannt werden und entsprechend agieren. In *Burgtheater* hingegen findet sich zum Beispiel der Name Käthe. Wo kommt

der her? Er könnte sich zum Beispiel auf die Frau von Willy Schmidt-Gentner, dem Komponisten von *Heimkehr* und älteren Alt-Wien-Filmen, beziehen. Nach dem Krieg komponierte er – bis in die 1950er Jahre – die Musik für zahlreiche österreichische Heimatfilme. Es ist gut möglich, dass diese Assoziationen in *Burgtheater* eingeflossen sind. Ich glaube, dass Jelinek in ihrer Jugend unendlich viele Alt-Wien-Filme gesehen hat, sowohl die Filme der 1950er Jahre, aber auch viele Filme aus den 1920er und 1930er Jahren. Zu dieser Zeit waren einerseits die alten Operetten, aber auch Wienerlieder in der Filmmusik sehr präsent. Daher konnte Jelinek wie in einem Steinbruch auf diese Elemente zurückgreifen und als Zitate in *Burgtheater* einarbeiten.

**Susana Zapke:** Ich habe keine Beweise dafür, aber ich denke, dass es vor allem Filme aus den 1920er und 1930er Jahren waren.

**Hilde Haider-Pregler:** Garantiert nicht!

**Susana Zapke:** Zentral dabei war die Idee, über Musik das Image Wiens zu konstruieren. Wie repräsentiert sich die Stadt in den Wiederaufbaujahren? Wie wird der öffentliche Raum mit Musik assoziativ bespielt? Welche kathartische Wirkung übt die Musik hier aus? Es ging um die Konstruktion von Ideologie und um die Ausbreitung einer positiven und sicheren Stimmung. Besonders häufig sind in den 1940er und 1950er Jahren die Wien-Werbefilme (von der Kulturabteilung der Stadt Wien, MA 7, beauftragt), die als Präludium der Kinofilme ausgestrahlt wurden. Es waren Kurzfilme als Werbespots der Stadt Wien, um etwa die „Mutter Wien“ wie eine Mantelmadonna zu präsentieren und die Bevölkerung zu beruhigen, dass der Wiederaufbau in vollem Gange sei. Man wollte suggerieren, die Stadt Wien trage Sorge für die Bürger und Opfer des Zweiten Weltkriegs (die „Wiener“, die hier gebliebenen). Der Begriff „Mutter Wien“, die Fürsorgepolitik

der Wiederaufbaujahre, kommt in mehreren dieser Filme vor, etwa in: *Eine Stadt sorgt für Ihre Kinder* (1963). Im Hintergrund wird oft das Lied *Wien, Wien, nur du allein* eingespielt. Die ganze Stadt wird verklärt. Man sieht Bilder von Heurigen, und die Schlager der Wienerverklärung, wie zum Beispiel *Im Prater blüh'n wieder die Bäume*, sind hier zu hören. Das ist eine andere Form der – musikalisch ausgedrückten – Identitätsstiftung, der politischen Machtausübung, der Repräsentation des öffentlichen Raums. Ich glaube, dass diese musikalischen Identitätskonstruktionen Jelinek sehr beeinflusst haben. Die ideologische Propaganda der Stadt Wien war klug gemacht, weil eine offene, naive und somit unmittelbare Kommunikation mit der Gesamtbevölkerung stattgefunden hat. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Figur des Zwergs in Jelineks *Burgtheater*. Ich denke beim Zwerg an Bilder, die man in der Nachkriegszeit von Österreich vermitteln wollte: der ungefährliche Zwerg, das kleine Land, das ungefährliche Land. Hans Moser ist ja auch eine Art Zwerg mit wienerischem Dialekt.

**Till Gerrit Waidelich:** Ich nehme an, dass mit der Figur des Burgtheaterzwergs konkret auf Fritz Hakl angespielt wird.

**Susana Zapke:** Zentral sind für mich die Wien-Verklärungen und dabei das Hochhalten des wienerischen Klangs, des Wienerlieds, der Wiener Operetten und der Operettenfilme. Es sind Formen des Regressiven und Retrospektiven, mit denen in den späten 1940ern und den 1950er Jahren auf die Kaiserzeit zurückgegriffen wurde. Dadurch wurde ein mentales, imaginäres Milieu geschaffen, das Jelinek sehr geprägt hat und in ihren Texten verarbeitet wurde. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist das Zusammenspiel von Sprache und Klang. Ich denke dabei etwa an die konstruierte Sprache Oskar Werners, die für mich eine faszinierende Klangaura hat. Ich habe noch nie jemanden so sprechen hören, mit dieser Eleganz und zugleich Affektiertheit. Nur im Wienerischen gibt es so viele Klangfarben. Diese Vielfalt an Klangfarben höre ich bei Jelinek wieder, aber auch bei Jandl und vielen anderen SchriftstellerInnen dieser Generation. Das Klangliche spielt in Texten wie *Burgtheater* eine große Rolle. In den vorhergehenden Beiträgen wurde mehrfach von der Operette sowie von Raimund und Nestroy gesprochen. Jeder weiß, dass die Wurzeln der Wiener Operette tief in den Werken von Nestroy und Raimund liegen. Es wäre interessant, die musikalischen Referenzen im Text von *Burgtheater* herauszufiltern und sich

**R**<sup>ESI</sup> [...]: Ein Walzer muß es sein... Wien und der Wein... Wien und der Wein... Da liegt ein Stück vom Himmel drein... etc. Habedehre, Herr Geheimrat! Kiß die Hond, gnä Frau! Aber Herr Baron, die scheene Suppn! *Lamentiert immer*. Net einispuckn! Gehns weida, Herr Brofessa, Sie kennen do des Kinderl net auf die kolte Stroßn ausseschieken! Wos do regnet! Sie hot doch nur geliebt, und Liebe is do kaa Verbrechen! Bittschen, Frau Gräfin, derfs a bissel mehr sein? Gengans weida, Frau Wiberal! *Legt die Hand hinters Ohr, lauscht übertrieben kammerkätzenhaft*. Hurchens zua, Frau Oberpostoffizial! Hurchens! Die Musi spüt. Der Ziehrer! Der Lanner! Der Millöcker! Der Girardi! Die Fiaker Milli!

aus: Elfriede Jelinek: *Burgtheater*, S. 139.



# Wiener Fiakerlied

Vienna Coachman's Song - Chanson des Cochers Viennois

Gustav Pick

**Allegro**

Singstimme

Pianoforte

*un poco riten.*

**Allegretto moderato**

I führ' zwa har-be Rap-pen, mein Zeug dös steht am Grab'n, a so wie dö zwa trappen wer'ns

net viel gse-heu hab'n. a Peit-schen a des gib'ts net ui jes-ses nur net schlag'n, das al-ler-mei-ste

**Etwas lebhafter**

wär tsci, tsci-soust zwi-sens gler in Wag'n. Vom Lamm zum Lusthaus fahr'rs in zwölf Mi-nu-ten hin; mir

anzuschauen, worauf jeder Satz hinweist und warum, wie etwa das *Fiakerlied* oder *Wien, Wien nur du allein*. Jelinek hat ein unglaublich breites intellektuelles Register, was das musikalische Repertoire betrifft. Ich frage mich, wo sie das erworben hat. Sicher nicht am Konservatorium, denn diese Form der Populärmusik wurde in den Studienplänen nicht berücksichtigt. Sie muss es sich aus eigenem Interesse für Klanglichkeit und Sprache und aus einem kritischen Blick auf das Wien-Konstrukt heraus angeeignet haben.

**I**STVAN und SCHORSCH umfassen einander und tanzen singend einen feurigen Csárdás. Durcheinander: Oioioi, jui, Mamma Bruderherz, was kostet Wölt? Mein ideoler Lebenszweck is Borstenvieh und Schweinespeck! Is Borstenvieh – Pfiff – weil i a Fiaker bin! A Kutscher kann a jeder wean, aber fohrn, des kennens nuur in Wean! Mei Stoiz is, i bin holt a echts Weanerkind, a Fiaker wiarman net olle Tog find...

aus: Elfriede Jelinek: *Burgtheater*, S. 139-140.

**Till Gerrit Waidelich:** Frau Haider-Pregler, Sie haben vorhin gemeint, dass Jelinek vermutlich viele dieser Filme aus den 1920er und 1930er Jahren in ihrer Jugend nicht gesehen hat.

**Hilde Haider-Pregler:** Sie konnte sie wohl gar nicht sehen, da wir damals noch kein Filmmuseum hatten. In der Zeit, in der sie *Burgtheater* geschrieben hat, konnte sie natürlich ins Filmmuseum gehen. In ihrer Jugend konnte sie aber in erster Linie zeitgenössische Filme oder vielleicht einmal einen älteren Film im Bellaria Kino sehen. Man muss an die Verfügbarkeit der Dinge denken. Es war eine gewaltige Leistung von Elfriede Jelinek, dass sie sich mit Hilfe von Peter Roessler den Film *Heimkehr* verfügbar gemacht hat, da dieser Film ja mit einem Tabu belegt war. Er durfte nur mit Kommentaren gezeigt werden. Es war sehr schwierig, sich eine Kopie zu verschaffen.

**Till Gerrit Waidelich:** Ich möchte noch auf einige Kontinuitäten verweisen, die in *Burgtheater* anklingen. Gustav Ucicky, der Regisseur von *Heimkehr*, durfte zum Beispiel 1916 die Kaiserbeerdigung filmen und hat danach Kaiser Karl als Hoffilmer begleitet. In den 1930er Jahren hat er zahlreiche Filme gemacht und nach dem Krieg nahtlos an diese Arbeiten angeknüpft. Bei *Heimkehr* fällt auf, dass der Film in seinem Aufbau und im Einsatz der Musik entfernt einem Schema folgt, das an den Gefangenenchor in Verdis Oper *Nabucco* erinnert: dies wird in der Szene im Gefängnis deutlich, in der Paula Wessely die Hymne *Teure Heimat, sei gegrüßt* anstimmt. Eingebettet ist diese Hymne in das von den Streichern melodramatisch intonierte *Deutschlandlied*. Interessant ist außerdem der Film *Wiener Mädeln* von Willi Forst. Der Film ist 1944 entstanden, aber erst 1949 in die Kinos gekommen. Man hat wirklich den Eindruck gehabt, es sei ein Film aus der Nachkriegszeit. Besonders interessant finde ich die Form der Musik, bei der die Damen in extremer Tonhöhe singen. Sie singen nicht, wie man es heute von Schauspielerinnen kennt, in der Mittellage. Auch Paula Wessely hat in *Heimkehr* in einer Mittellage gesungen. Aber in *Wiener Mädeln* haben alle in einer Art Soubretten-Form gesungen.

**Susana Zapke:** Ich möchte noch einen Gedanken zum Thema Performativität, das im Vortrag zuvor angesprochen wurde, einbringen. Die performative Intentionalität in den Werken von Jelinek hat mit Formen postmusikdramatischer Ästhetik zu tun. Sowohl in der Zeit, in der sie ausgebildet wurde, als auch in den 1980er Jahren spielten Performativität und neue Formen der Performanz in der Musik – aber auch generell in der Kunst – eine extrem wichtige Rolle. In der Musik wurde die Rolle des Interpreten in Frage gestellt. Der Interpret ist nicht länger nur ein Interpret, er ist ein Kreator, ein Schöpfer, ein Autor, und das ist im Bereich der Musik sehr wichtig. Im Zusammenhang mit der experimentellen, grafischen Musik von Friedrich Cerha oder von Roman Haubenstock-Ramati sind solche Fragen in akademischen Kreisen umfassend diskutiert worden. Auch die

**SCHORSCH:** [...] Immer mehr auf „Burgtheater“. Käthe liegt groggy am Boden. Schorsch und Istvan setzen sich jetzt kleine papierene Steirerhütchen mit Federn auf und tanzen zusammen eine Art Ländler, sie wechseln sich jetzt ab und wechseln auch jeweils die Arme, in die sie sich einhaken.

Schleift es in breitgestrecktem Wanderfraste hin.

**ISTVAN:** Ein voller Blumenstrauß, so weit es schweicht. Musik, etwa 3. Satz aus Mahlers Erster. Falsche Rustikalität!

aus: Elfriede Jelinek: *Burgtheater*, S. 158.

sich die Anonymität der Darsteller, die in Bezug auf die drei Figuren im *Burgtheater* angesprochen wurde, das Verschwinden zu Gunsten eines Werkes, das nicht mehr subjektiviert, sondern verselbstständigt und objektiviert wurde, hat ihre Parallelen in der Musik. Aber auch in der Form gibt es Entsprechungen. Im vorhergehenden Vortrag wurden Techniken der Verfremdung angesprochen. Vielleicht handelt es sich dabei auch um objektivierbare Formen der (Musik)komposition wie z.B. Variation, Umkehrung, Krebs, Rückführung, Transposition eines Motivs, das in einem anderen Kontext nochmals auftaucht. Es gibt strukturelle Imaginationsmuster und Kompositionsprinzipien, die man auf den Text von Jelinek anwenden kann. Bereits in den ersten Kompositionen, den Liedern von Elfriede Jelinek, etwa in *Klage* (1965), der *Ballade von Villon* (1966) oder in *Meine Liebe* (1966), finden sich diese Konstruktionsprinzipien, zum Teil der Zwölftontechnik zugehörig, wieder. Diesen Verfahrensmodi sollte man noch genauer auf den Grund gehen. Und gerade das Überwinden der „entsetzlichen Abstraktion“ ist das, was Jelinek vom Komponieren abgehalten hat: „Komponieren ist nicht meine Kunst“, hat sie einmal gesagt.

**Till Gerrit Waidelich:** Was Jelinek in *Burgtheater* nicht aufgreift, sind die Hymnen, die im Film *Heimkehr* gesungen werden. Bereits im Vorspiel des Films wird das Lied zitiert, das später im Gefängnis gesungen wird. Der Bezug zur Heimat und die Begeisterung für die Heimat, die im Grunde genommen auf sehr einfache musikalische Faktionen zurückgeht, werden von Jelinek nur in starker Verfremdung aufgegriffen, etwa in der Verarbeitung der „Rede auf Österreich“ aus *König Ottokars Glück und Ende*. Für *Burgtheater* hätte sich eine stärkere Betonung dieses Aspekts angeboten, da es früher im Burgtheater üblich war, die Kaiserhymne zu



spielen und das Publikum sich dazu erhob und mitsang.

**Susana Zapke:** Was die Polyphonie im Text betrifft: in den geballten Textmonolithen finden sich sehr viele Verweise auf musikalische Stücke. Einzeln betrachtet sind sie aus-

sagelos, und es macht wenig Sinn zu schauen, worauf diese Fragmente verweisen. In ihrer Gesamtheit betrachtet treffen sie aber sehr wohl eine Aussage. Diese kleinen Teilchen, die wie in einem Mosaik bzw. einer Collage zusammengesetzt sind, ergeben ein Bild der Nation. Sie verweisen auf eine Identität, einen Nationsbegriff, einen Staatsbegriff, eine Ideologie. Dennoch, obwohl sie auf eine große Dimension verweisen, wirken diese Aussagen zunächst lächerlich. Thomas Bernhard spricht in diesem Zusammenhang von der „Senkgrube der Lächerlichkeit“. Dieses lächerliche Bild Österreichs hat auch mit den Exportprodukten, die seit den 1950er Jahren zur Identitätsstiftung des Landes entwickelt wurden, zu tun. Wir reisen mit den Sängerknaben durch die ganze Welt, um zu zeigen, wie lieb und harmlos diese Nation sei. Die jungfräulichen, unschuldigen Stimmchen dieser Kinder werden zu Stimmen der Nation. Auch diese Exportprodukte, diese Imagination der Nation, sind bei der Lektüre von *Burgtheater* mitzudenken. Sie verkörpern eine offensive Image-Strategie der Zweiten Republik.

**SCHORSCH:** Um Gotteswillen. Rasch! Eine Schallplatte von den Wiener Philharmonikern unter Karl Böhm! Ihr Lieblingsorchester. Das belebt ihre Sinne stets gründlicher als ein feuriges Getränk es vermöchte.

aus: Elfriede Jelinek: *Burgtheater*, S. 184.