

Aglaia Kister

## 8 Scham und Haare. Zur Verflochtenheit zweier Motivstränge bei Paul Celan und Elfriede Jelinek

Das Motiv des Haars bildet einen roten Faden, der zahlreiche Texte Paul Celans wie auch Elfriede Jelineks durchzieht und sich immer wieder zu Knotenpunkten verdichtet, an denen zentrale Themenstränge zusammenlaufen. Untrennbar verknüpft mit den Haaren ist in beiden Werken die Erinnerung an die entwürdigende Praxis der Nationalsozialisten, den KZ-Häftlingen nach ihrer Ankunft in den Lagern sowohl Kopf- als auch Schamhaare abzurasierern. Bisherige Forschungen zu Paul Celan und Elfriede Jelinek richteten ihr Augenmerk besonders auf die mnemonische Qualität der Haare als Gedächtnisträger und *pars pro toto* für das Verbrechen der Judenvernichtung (Wilson 2006; Pontzen 2007; Bartel 2008; Hahn 2008; Nickenig 2008). Im Zentrum meiner Analyse steht die Verflochtenheit des Motivstrangs der Haare mit dem Affekt der Scham. Welche Bedeutung wächst den Haaren zu, wenn sie Bestandteile des poetischen Textgewebes werden? Inwiefern erfüllen sie bei Paul Celan und Elfriede Jelinek die doppelte Funktion, einerseits Erfahrungen der Schamverletzung, Demütigung und Ohnmacht darzustellen, andererseits jedoch auch ein widerborstiges Aufbegehren gegen Gewalt zu artikulieren? Welche geschlechtsspezifischen Konnotationen verbinden sich mit Scham und Haaren? Mit diesen Fragen wird insbesondere an Bartel (2008), Hahn (2008) und Nickenig (2008) angeknüpft. Um diese und weitere Fragen zu beantworten, erfolgen zunächst einige allgemeine Überlegungen zur Affinität von Scham und Haaren. Wie aufgezeigt werden soll, sind beide durch ihre Verhüllungstendenz, die sexuellen Konnotationen und den engen Bezug zur persönlichen Würde miteinander verbunden. Diese Erkenntnisse bilden die argumentative Basis, von der aus sodann die spezifische Ausgestaltung des Motivkomplexes in den Werken Paul Celans und Elfriede Jelineks betrachtet wird.

### 1 Scham und Haar

Zwischen Scham und Haaren laufen zahlreiche Verbindungsfäden. Wie das Haar<sup>1</sup> den Schambereich und weitere Regionen des menschlichen Körpers als schüt-

---

1 Unter Haar werden im Folgenden sowohl Kopf- als auch Körperhaare verstanden.

zendes Kleid bedeckt, so wurzelt die Scham etymologisch im indogermanischen Wort \*skam, das „zudecken, verbergen“ bedeutet, und drängt auf verschiedenen Ebenen nach Verhüllung – statt in unmaskierter Gestalt aufzutreten, neigt das peinigende Gefühl dazu, sich hinter weniger schmerzlichen Deckaffekten zu verbergen (Wurmser 2017).<sup>2</sup> Doch nicht nur auf einer psychodynamischen, sondern auch auf einer konkret-materiellen Ebene unterhält die Scham eine enge Beziehung zur Verhüllung: Neben Schmuck und Schutz bildet sie ein Hauptmotiv, weshalb Menschen sich kleiden (Flugel 1930). Bereits die biblische Genesisgeschichte erzählt, wie mit der Sexualität zugleich der Wunsch nach schamvoller Verhüllung in die Welt kommt (Böhme 1997). Nachdem Adam und Eva vom Baum der Erkenntnis gekostet haben, werden sie sich der eigenen Nacktheit bewusst und flechten Schurze, um ihre Blöße zu bedecken. Vor der Vertreibung aus dem Paradies fertigt Gott „Röcke von Fellen“ (Gen 3, 21) an und bekleidet das schamgepeinigtes Menschenpaar mit ihnen. Den Garten Eden hat Sigmund Freud als kollektiven Wunschtraum vom Paradies der kindlichen Schamfreiheit gedeutet:

Diese der Scham entbehrende Kindheit erscheint unserer Rückschau später als ein Paradies, und das Paradies selbst ist nichts anderes als die Massenphantasie von der Kindheit des einzelnen. Darum sind auch im Paradies die Menschen nackt und schämen sich nicht voreinander, bis ein Moment kommt, in dem die Scham und die Angst erwachen, die Vertreibung erfolgt, das Geschlechtsleben und die Kulturarbeit beginnt. (Freud 2007 [1900], 251–252)

In der psychosexuellen Entwicklung des Menschen geht das Paradies der kindlichen Schamfreiheit mit dem Ende der Latenzperiode verloren. Etymologisch verwandt mit dem lateinischen Wort *pubes*: Schamhaare (Becker-Kotthoff und Kotthoff 2022, 80), bezeichnet die Pubertät jenen Zeitraum, in dem sich die Geschlechtsreife entwickelt und der menschliche Genitalbereich zunehmend von Haaren bedeckt wird. Wie die Scham, so sind auch die Haare eng mit der Sexualität verbunden: „Die Haare der Frau verweisen auf das Geschlecht, das verborgen ist und verhüllt sein soll und nicht zufällig ‚Scham‘ heißt“ (Stephan 2001, 31).

Neben der Verhüllungstendenz und den sexuellen Konnotationen verbindet Scham und Haare außerdem, dass sie einen starken Bezug zur persönlichen Identität besitzen. „Kaum ein anderes Körpermerkmal versteht sich so sehr als Aushängeschild des Selbst“ wie die Haare (Flocke et al. 1999, 7) – über die Frisur kann die eigene Individualität betont, aber auch die Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen oder religiösen Gruppen sichtbar gemacht werden. Untrennbar mit ihrer Trägerin verwachsen, gehören die Haare stets „in den Bereich von Intimität und Würde“ (Makowsky 1999, 185). Ähnliches gilt für die Scham: In der psychoanalytischen Theorie

---

<sup>2</sup> Zur poetischen Produktivität des schamgetriebenen Verhüllungsbegehrens vgl. Lehmann 1991.

gilt sie als „Hüterin der menschlichen Würde“ (Jacoby 1997, 159) und „Schildwache unserer Integrität. Sie schützt den innersten Kern unserer Persönlichkeit, [...] der eng mit unserer Identität verknüpft ist“ (Köhler 2017, 147). Wann immer „ein Eindringen in diesen *Bereich von Integrität und Selbstrespekt*, den Bereich der *Würde* [erfolgt], kommt es zur Reaktion der Scham“ (Wurmser 2017, 56).

Schamverletzende Übergriffe bildeten die gewaltsamen Rasuren, welche die Nationalsozialisten an den KZ-Häftlingen vollzogen. In der jüdischen Tradition – besonders in den alttestamentarischen Geschichten von Esau, Simson, Absalom und Elisa – gilt das Haar als Träger der menschlichen Würde und unterliegt genauen Vorschriften des Schneidens und Frisierens. Daher bedeuteten die Rasuren in den KZs nicht nur eine perfide Schamverletzung, sondern vor allem eine gezielte Übertretung der jüdischen Gesetze: Mit den Haaren wurden die Häftlinge ihrer persönlichen wie auch kulturellen Identität beraubt und auf das nackte Leben reduziert. (Hahn 2008, 80) Ein Holocaust-Überlebender beschreibt die Rasuren als ein „Zeremoniell‘ der totalen Entwürdigung und Entpersönlichung des Menschen [...]. Der letzte Rest eines Anspruchs auf Menschenrecht war mit dem letzten Haarbüschel zu Boden gefallen“ (Koch 1982, 256). An den gewaltsamen Rasuren zeigt sich, dass „öffentliche Beschämungen eine der wesentlichen Methoden des Nazi-Terrors“ (Marks 2006, 54) darstellten. Die Verbrechen des ‚Dritten Reichs‘ beschränkten sich „nicht auf die Ermordung von Millionen von Menschen, sondern diese wurden auch, vor ihrem Tod, millionenfach gedemütigt, verhöhnt, verachtet, zu Objekten gemacht und zu blossen Zahlen entwertet“ (Marks 2006, 54). Dass die Entwürdigung und Verdinglichung mit dem Tod keineswegs endete, bezeugt das Schicksal der Haare: Nach der Ermordung der Träger:innen wurden die geraubten Haare zu Gebrauchsgegenständen wie Kleidern, Leintüchern oder „Material für Dichtungen“ (Tiedemann 2007, 317) weiterverarbeitet.<sup>3</sup> Diese Verdinglichung erniedrigte die Opfer „posthum zum Material und Tauschwert“ (Hahn 2008, 72) und zerstörte systematisch die letzten sterblichen Überreste, die betrauert oder bestattet hätten werden können.

Dem nationalsozialistischen Wahn, das jüdische Volk aller Würde zu berauben und spurlos zu vernichten, setzt Paul Celan seine Poetik des trauernd-schamvollen Eingedenkens<sup>4</sup> entgegen. Den Opfern der Demütigung, Bloßstellung und Reduktion auf das nackte Leben sucht er ihre geschändete Würde zurückzuerstatten, indem er die von den Nationalsozialisten geraubten (Scham-)Haare als Leitmotive in die schwer durchdringbare, rätselhaft verschleierte Textur seiner hermetischen Lyrik einflechtet und sie so dem Vergessen entreißt.

<sup>3</sup> Zur Weiterverarbeitung von Haaren in den KZs vgl. Tarlo 2017.

<sup>4</sup> Zu Celans „Poetik des Eingedenkens“ vgl. Koelle 2001, 157.

## 2 Die Haare als Material von Celans Dichtung

„[D]ein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith“ (C 40)<sup>5</sup> lautet der Refrain aus Paul Celans wohl berühmtestem Gedicht, der *Todesfuge*. Bis hin zur Schlusstrophe schlingt sich der Motivstrang der Haare leitmotivisch durch den Text. Indem das unversehrte Goldhaar Margaretes, das an Goethes Gretchen, aber auch an die von den Nationalsozialisten ideologisch vereinnahmte Loreley denken lässt, dem aschenen Haar der alttestamentarischen Sulamith gegenübergestellt wird, verflechtet das Gedicht die Erinnerung an die jüdischen Opfer mit intertextuellen Anspielungen auf die deutsche Kultur (Hahn 2008, 78).<sup>6</sup> Auch der Vers „Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß“ (C 30) aus dem Gedicht *Espenbaum* verwendet das Haar-Motiv, um das die Vorstellungskraft sprengende Grauen des Massenmordes an ein konkret fassbares Einzelobjekt zu binden: Die nicht gealterten Haare verweisen auf die geraubten Jahre, welche „die blonde Mutter“ noch hätte verleben können (Bartel 2008, 35). Dass die von keinen Verfallsspuren gezeichneten Haare betrauert werden, liest sich wie die Kontrafaktur eines literarischen Topos, der seit dem Barock in zahlreichen Liebesgedichten begegnet: der Klage über das Grauwerden des Frauenhaars. So beschreibt etwa Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus berühmtes Sonett *Vergänglichkeit der Schönheit*, wie die Verführungskraft einer jetzt noch in der Blüte ihrer sinnlichen Reize stehenden Frau einst dem Alterungsprozess zum Opfer fallen wird: „Das Haar / das itzund kan des Goldes Glantz erreichen / Tilgt endlich Tag und Jahr als ein gemeines Band.“ (Hoffmannswaldau 1980, 274) Noch in Brechts Sonett *Entdeckung an einer jungen Frau* ist es eine graue Strähne im Haar der Geliebten, die dem lyrischen Aussagesubjekt eindringlich die Vergänglichkeit vor Augen führt und es dazu bewegt, am Morgen nach der gemeinsam verbrachten Nacht nicht wegzugehen, sondern die verbleibende Zeit voll auszukosten: „Denn wir vergaßen ganz, daß du vergehst“ (Brecht 1960, 141).

Celan reißt das Haar-Motiv aus dem Kontext der Liebeslyrik und verleiht ihm eine düstere Färbung: Den traditionsreichen Goldlocken der umworbenen Dame setzt er das aschene Haar der ermordeten Sulamith entgegen; die an verbrannte Menschen gemahnende Farbe der Asche verdrängt jenes natürliche Grau, das ein friedlicher Alterungsprozess brächte; an den Haaren entzündet sich keine Liebesleidenschaft mehr, sondern das Feuer der Krematorienöfen. Celans Verse „Am lichteften brannte das Haar meiner Abendgeliebten / ihr schick ich den Sarg aus

<sup>5</sup> Zitate aus Celan (2017) werden direkt im Haupttext mit der Sigle C angegeben.

<sup>6</sup> Zu weiteren kulturgeschichtlichen Anspielungen – etwa auf das Schlangenhaar der Medusa – vgl. Bartel (2008), 32.

dem leichtesten Holz“ (C 36) gleichen einer schmerzlichen Entstellung jener Liebeslyrik, in der das Feuer noch eine Metapher und nicht die tödliche Realität der Vernichtungslager war.<sup>7</sup> Von „lichte[m]“ Haar, dessen heller Schein eine „lampe“ (Neukirch 1961, 63) zu ersetzen vermöchte, handelt auch das Barockgedicht *Auff ihre haare* von Benjamin Neukirch – allerdings ist das „feuer auff dem kopffe“ (63) hier noch nicht in jener verstörenden Wörtlichkeit zu lesen, die Celans Verse meinen. Das einzig Bedauernde, das sich bei Neukirch an das geschilderte Haar knüpft, ist seine allen Beschreibungsversuchen spottende Verführungskraft:

Ihr haar ist seid und flachs / und ihrem lichten zopffe  
 Fehlt nichts / als daß man ihn nicht recht beschreiben kan.  
 Wer wolte sich denn nun nicht willig lassen binden /  
 Wenn man die fassel kan in solchen stricken finden?  
 (Neukirch 1961, 63)

Während das weibliche Haar in der barocken Liebeslyrik den Inbegriff einer lebensstrotzenden, ebenso verführerisch-faszinierenden wie vergänglichen Natur bildet, hat das Motiv bei Celan seine Unschuld verloren und ist tief verstrickt in jene todbringende Kultur, die den Holocaust hervorgebracht hat. Wie eng die Haare mit dem Schuldzusammenhang des Nationalsozialismus verknüpft sind, verdeutlicht auch das Gedicht *Dunkles Aug im September*, dessen erste Strophe die üppiger „ums Antlitz der Erde“ quellenden „Locken des Schmerzes“ (C 33) beschreibt. Wenn wenig später der „trunkene[] Apfel, gebräunt von dem Hauch / eines sündigen Spruches“ (C 33) geschildert wird, entsteht unwillkürlich eine Assoziation zum Sündenfall; die Farbe Braun wiederum lässt an den Nationalsozialismus denken. Wie Menninghaus gezeigt hat, bezieht sich Celan vielfach „auf die Elemente der biblischen Sündenfallgeschichte [...] und immer wieder wird dabei die Erfahrung des Faschismus als der historische Grund der Aktualisierung der Sündenfallgeschichte transparent.“ (1980, 55) Mit dem Sündenfall des Faschismus sind eine unlöschbare Schuld und Scham in die Welt gekommen, die verstörender Weise nicht nur die Täter, sondern auch die Opfer betrifft. So schreibt Primo Levi in seinem autobiographischen Bericht über die Zeit in Auschwitz:

---

<sup>7</sup> Zu dem Gedicht *Nachtstrahl* schreibt Hahn treffend: „Die einst so pretiöse Synekdoche des Haares verkommt hier zur Anspielung auf die Verbrennungsöfen in den KZs [...]. Wie bereits die Superlative signalisieren, deuten die beiden Auftaktverse eine Widerständigkeit an, der zufolge sich das Haar eben nicht spurlos eliminieren lässt. Es brennt am ‚lichtesten‘ und avanciert somit zum Erinnerungszeichen, das die Auslöschung des Menschen vor einer zweiten Auslöschung im Vergessen bewahrt“ (2008, 74–75). Insgesamt zeichne sich Celans Lyrik dadurch aus, dass sie klassische Topoi der Liebeslyrik – etwa die Haare – „einer Aushöhlung preisgibt, die im *univers concentrionnaire* nichts Metaphorisches mehr hat“ (2008, 72).

Daß viele (auch ich selbst) während der Gefangenschaft und danach ‚Scham‘ empfunden haben, das heißt ein Bewußtsein von Schuld, steht fest und wird durch viele Zeugenaussagen bestätigt. Das mag absurd erscheinen, aber es ist so. [...] Die Gerechten unter uns, weder größer noch geringer an Zahl als in jeder anderen menschlichen Gemeinschaft, haben Gewissensqualen und Scham, kurz gesagt: Leiden für eine Schuld ertragen, die nicht sie, sondern andere verursacht hatten, in die sie sich aber dennoch verstrickt fühlten, weil ihnen bewußt war, daß das, was um sie herum vorging – sowohl in ihrem Beisein als auch in ihnen selbst –, unwiderruflich war. Niemals mehr würde das abgewaschen werden können. (Levi 1990, 86)

Auch Celans Lyrik kann die Scham über das Geschehene nicht heilen, sondern lediglich vor der Verdrängung bewahren. Wie sich die Scham von Auschwitz im Motiv des Haars verdichtet, soll die folgende Analyse des Gedichts *Der Sand aus den Urnen* (C 31–32) verdeutlichen. Der Titel erinnert einerseits an das „Sandvolk“ (C 109) der Israeliten, die nach dem Massenmord zu Asche und Staub zerfallen sind, gleicht klanglich andererseits aber auch der Sanduhr, dem Symbol für Vergänglichkeit und verrinnende Zeit.<sup>8</sup> Während Grün traditioneller Weise die auf die Zukunft gerichtete Farbe der Hoffnung ist, erweckt das Kompositum „schimmelgrün“ im ersten Vers Assoziationen von Verfall und Zersetzung. Der Fortgang des Gedichts führt aus dem „Haus des Vergessens“ hinaus vor die „wehenden Tore“. Im „Wehen“ schwingt das Weh mit und auch die – in den Wörtern „aus“, „Haus“, „blaut“, „enthaupteter“ und „Braue“ wiederkehrende – Silbe „au“ gleicht klanglich einem Schmerzenslaut.

Dass der gewaltsam „enthauptete“ Spielmann eine „aus Moos und bitterem Schamhaar“ gefertigte Trommel schlägt, lässt unwillkürlich an die nationalsozialistische *Instrumentalisierung* und Weiterverwertung der jüdischen Haare denken. In Celans Gedicht werden sie jedoch nicht zum Material der Kriegsindustrie, sondern vielmehr zu einem Instrument, dessen Klang das Vergessen übertönt und einen Erinnerungsprozess initiiert, der einer offenbar verstorbenen, als „Du“ angeredeten Person gilt. Mit einer „schwärende[n]“, also nicht verheilenden und *wehtuenden* Zehe zeichnet der Spielmann „deine Braue“ und „das Rot deiner Lippe“ in den Sand und schafft auf diese Weise ein „Erinnerungsporträt“ (Firges 1998, 193). Wie der verstorbene Mensch im Medium des Gedichts angesprochen werden kann, als wäre er noch lebendig, so wird durch die Zeichenkunst der abwesende Leib ins Gedächtnis zurückgerufen. Die fragmentarisch aus dem Körperganzen gerissenen Teile wirken dabei abermals wie eine brutale Entstellung barocker Liebesgedichte, die oft ein detailliertes Bild der umworbenen Frau entwerfen (Boyken/Immer 2020, 44).

---

<sup>8</sup> Vgl. Koelle 2001, 154 und Menninghaus 1980, 108.

Ein weiterer Prätext, der aufgegriffen und transformiert wird, ist ein Werk des jüdischen Dichters Alfred Margul-Sperber, das beschreibt, wie „unser Schöpfer wunderbar“ die Welt hervorbrachte: „*Doch zierlich schuf und wundersam / er aus dem Moos des Weibes Scham: / dem Moos, des Schöpfers weichstem Kind, / war alles Wesen wohlgesinnt.*“ (zit. n. Guțu 2020, 160).<sup>9</sup> In Celans Gedicht besteht die Trommel des Spielmanns „aus Moos und bitterem Schamhaar“ – die Bitterkeit lässt die grausame Zerstörung des sexuellen Glücksversprechens anklingen, das sich vor den nationalsozialistischen Rasuren mit dem Schamhaar verknüpfte. Wie Celan traditionelle Topoi der Liebeslyrik aufruft, zugleich jedoch entstellt und verabschiedet, so besitzt auch das vom lebendigen Körper getrennte Schamhaar in der Trommel kaum noch eine erotische Konnotation.<sup>10</sup> Statt als Verweis auf den Genitalbereich und die Sexualität könnte man das Scham-Haar auch als Haar deuten, das eng mit einer Erfahrung der Scham zusammenhängt – vielleicht, weil es auf ähnlich brutale, unfreiwillige Weise entfernt wurde wie der Kopf des Spielmanns.

Ebenso erlaubt die Trommel verschiedene Lesarten: Einerseits könnte ein musikalisches Instrument gemeint sein. Die Erwähnung des Mooses lässt andererseits jedoch auch an eine Botanisiertrommel denken, in der Fundstücke aufbewahrt werden. Damit besäße sie eine ähnlich konservierende Funktion wie die im Titel und dem letzten Vers erwähnten Urnen: Um die Spuren der Gewalt nicht im „Haus des Vergessens“ verschimmeln und zerfallen zu lassen, konserviert das Gedicht die metonymisch mit der Shoah verbundenen Motive des Sands und der Schamhaare.<sup>11</sup>

Celans Schreiben stemmt sich nicht nur gegen das Vergessen und die Spurenvernichtung, sondern vollzieht auch eine Gegenbewegung zu jener entwürdigenden Verdinglichung und Schamverletzung, die in den nationalsozialistischen Haarrasuren und -verwertungen besonders deutlich zutage tritt. Die opake, rätselhaft verschleierte Textur seiner Gedichte, die auf die traumatische Wunde verweisen, ohne sie der Brutalität einer identifizierenden Sprache preiszugeben, hat Theodor W. Adorno als Ausdruck einer tiefen Scham und „unendliche[n] Diskretion“ gegenüber den Opfern gelesen: „Diese Lyrik ist durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts des wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids“ (Adorno 1973, 477).<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Auf dieses Zitat als möglichen Prätext Celans verweist auch Guțu 2020, 160.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu auch Bartel 2008, 38.

<sup>11</sup> Zur Urne als Reflexionsmedium für die Erinnerungsarbeit von Celans Lyrik vgl. Firges 1998, 193.

<sup>12</sup> Zum Thema der Scham bei Adorno und Celan vgl. auch Schäfer 2000, Bewes 2010, Eskin/Grünbein 2020.

Interessanterweise fällt das Wort „Scham“ im Werk Celans – sieht man von einem Gedicht aus dem Nachlass (C 488) ab – kaum. Stattdessen weist vor allem das Spätwerk eine Vielzahl an obszönen, vulgären und blasphemischen Prägungen auf, die zunächst keineswegs an Schamhaftigkeit denken lassen (Menninghaus 1980, 195–208). Und doch scheint Adornos Charakteristik ein Grundmoment von Celans Lyrik zu treffen. Die Spannung zwischen diesen beiden Sachverhalten – dem Eindruck einer tiefen Scham einerseits, dem Fehlen ihrer expliziten Benennung andererseits – lässt sich womöglich auflösen, wenn man die Psychodynamik des Affekts genauer betrachtet. Es kennzeichnet die Scham, dass sie zumeist nur „in verhüllter Form“ (Wurmser 2017, 40) auftritt: „Die Vorstellung des *Sichverbergens* ist [...] spezifisch und untrennbar vom Schamkonzept“ (42). Schweigsamkeit, der Rückzug in eine dunkle Rätselhaftigkeit, aber auch eine ausgestellte Schamlosigkeit können Masken sein, hinter denen sich eine überwältigende, in unverhüllter Form kaum erträgliche Scham verbirgt (Wurmser 2017).

Auch Celans Lyrik thematisiert den Abgrund der Scham, den das namenlose Verbrechen der Judenvernichtung aufgerissen hat, nicht in unverhüllt-expliziter Offenheit, sondern nähert sich ihm über Chiffren, Metaphern und eine Sprache, die eine „starke Neigung zum Verstummen“ (Celan 1992, 197) zeigt – seine Gedichte „wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen“ (Adorno 1973, 477). Der poetische Drahtseilakt, die Demütigung und Entwürdigung des jüdischen Volkes einerseits vor der Verdrängung oder Verschleierung zu bewahren, andererseits aber nicht in einer indiskreten, die „Scham vor den Opfern“ (Adorno 2003, 423) verletzenden Weise darzustellen, lässt sich am Beispiel des Haars nachvollziehen. Über das Geflecht an Haar-Motiven deuten Celans Gedichte die erniedrigenden Rasuren in den Konzentrationslagern an, ohne die Demütigungen durch ihre detaillierte Schilderung sprachlich zu wiederholen. Als Zeugen, die den Vernichtungswahn überstanden haben, verwandeln sich die Haare von verletzlichen Opfern brutaler Beschämungsrituale in Agenten des Widerstands.

Dass sie neben der mnemonischen auch eine poetische Kraft besitzen, offenbart Celans Gedicht *Hinausgekrönt*, das zur Metaphorisierung des dichterischen Schaffens auf den traditionsreichen Topos des Flechtens zurückgreift: „Berenikes Haupthaar, auch hier, – ich flocht, / ich zerflocht, / ich flechte, zerflechte, / Ich flechte“ (C 154). Angeknüpft wird an die Legende von der Königin Berenike, die ihr prachtvolles blondes Haar abgeschnitten und in den Tempel der Aphrodite gelegt haben soll, um für die unversehrte Wiederkehr ihres Gemahls aus dem Krieg zu bitten. Als die Opfergabe am folgenden Tag verschwunden war, erklärte der Hofastronom, die Götter hätten die Haare am Himmel zu einer Sternengruppe verewigt, die seitdem den Namen *Coma Berenices* trägt. Wie der Mythos die verschwundenen Locken in ein zeitenüberdauerndes Sternbild verwandelt, so ver-



flechtet Celan die von den Nationalsozialisten geraubten Haare zum Stoff seiner schamvollen Gedichte.<sup>13</sup> Die so entstehenden Textgewebe gleichen „Totenhemden“<sup>14</sup>, die den gedemütigten, kahrlasierten Opfern im Medium des Gedichts nachträglich eine Verhüllung ihrer beschämenden Blöße und eine würdevolle Bestattung gewähren.

### 3 „Haar Haar Haar!“ – beharrlicher Widerstand gegen das Vergessen im Werk Elfriede Jelineks

Elfriede Jelineks Opus Magnum *Die Kinder der Toten*<sup>15</sup> greift Celans Faden der Haar-Motivik auf und spinnt ihn fort zu einer fundamentalen Kritik an der österreichischen Geschichtsvergessenheit und dem zum leeren Ritus erstarrten oder ganz der Verdrängung anheimgefallenen Holocaust-Gedenken.<sup>16</sup> Die massenmediale Unterhaltungsindustrie, der Sport und der Tourismus bieten den Romanfiguren verlockendere Beschäftigungen als die unliebsamen Scherereien der Schuldfrage: „Was scheren wir die Toten, Nachwuchs gibt es genug, und der kann sich dann die Haare wachsen (oder auch ganz kurz stehen) lassen, weil das auf dem Foto so fesch aussieht“ (KT 29). Schauplatz des Romans ist eine touristenüberlaufene Tiroler Postkartenlandschaft, deren vermeintliche Idyllik jedoch dadurch gestört wird, dass sich unter den Feriengästen auch zahlreiche Untote tummeln. Vor allem sind es die immer wieder unter der schönen Alpenkulisse hervorscheinenden Leichenberge von Auschwitz, die dem Ge-

---

13 Diese Lesart knüpft an die Deutung Bartels an, die zu dem Gedicht *Hinausgekrönt* und dem dort anklingenden Mythos der Königin Berenike treffend schreibt: „In gewisser Weise scheint Celan [...] dem Vorbild dieses Hofastronoms zu folgen, wenn er nach dem historisch bedingten Verlust des Haares dieses verwandelt und in eine ganz andere Sphäre transportiert“ (2008, 42). Auch Hahn (2008) liest den beschriebenen Vorgang des Haarflechtens als poetologische Selbstreflexion.

14 „Totenhemd“ (C 44) lautet der Titel eines Gedichts Celans. Ausgehend von ihm und weiteren Werken hat Uta Werner (1998) die überzeugende These entfaltet, dass Celans Gedichte gleichsam „Textgräber“ erschaffen, die den jüdischen Opfern eine nachträgliche Bestattung und Totenehrung zuteilwerden lassen.

15 Zitate aus Jelinek (2019) werden direkt im Haupttext mit der Sigle KT angegeben. Zum Thema der Haare in dem Roman vgl. insbesondere Nickenig 2008, die einen wichtigen Anknüpfungspunkt der folgenden Überlegungen bildet.

16 Wenn der Roman von der „schwarze[n] Milch“ erzählt, „die auch unser lockiges Kind Wahrheit zu ängstigen scheint“ (KT 558), zitiert er die *Todesfuge*, in der das Haar eine Metonymie für die Judenvernichtung bildet. Zur Celan-Referenz und der Kritik an einer institutionalisierten Gedenkkultur vgl. Pontzen 2007, 109; Nickenig 2008, 228–232 und Löffler 2019, 17.

schehen eine unheimliche Grundstimmung verleihen und erklären, weshalb den Figuren häufig „die Haare zu Berge stehen“ (KT 303).

Die machtvolle Wiederkehr der verdrängten Schuld ereignet sich schließlich, als das geschichtsvergessene Feriendorf „von einer Haarlawine verschüttet“ (KT 408) wird, die alle Urlauber in den Tod reißt.<sup>17</sup> Ein „gigantische[s] Haargespinst von Millionen toter Menschen“ (KT 402) überflutet die Häuser der fernsehenden Touristen, „fällt [...] überall aus der Decke“ und vermischt sich mit Blut: „Blut sprudelt in zu immer dickeren Flechten gedrehten blonden Strahlen, die im Feuer geschwärzt wurden [...]: Das ganze Volk Abrahams wirft sein Haardach herab“ (KT 405). Bei den Bergungsarbeiten stellen die Rettungskräfte mit mulmigem Gefühl fest, dass die niedergegangene Mure nicht nur aus Schlamm und Geröll besteht: „Wir graben weiter, die stählernen Schaufeln wühlen sich voran und stoßen auf ein Zeichen: Haar. Menschliches Haar. Es wird ausgegraben. [...] Nur: Es ist einfach zuviel Haar da für die geschätzte Anzahl der Verschütteten. [...] Haar. Haar. Und dort auch alles: Haar!“ (KT 665) Das Haar wird in Jelineks Roman zu einem mehrfach determinierten „Zeichen“. Wenn von Adolf Eichmanns „riesige[n] Lagerhallen“ die Rede ist, in denen „Haarteile, [...] frühzeitig aus der lebendigen Knochenmasse gerupft, geschnitten, rasiert“ (KT 394), liegen, erscheinen die Haare zugleich als fragil-vergängliche Materie wie auch als unverwüsbare, allen Misshandlungen trotzbare Gedächtnisträger: „Haar erinnert immer an Jugend, die vorbei ist!“ (KT 394)

Das „Haargespinst“ (KT 629) verweist jedoch nicht nur auf die schuldhaftige Verstrickung in die Verbrechen des Nationalsozialismus, sondern bildet überdies einen Knotenpunkt, an dem verschiedene Weiblichkeitskonzepte der westlichen Kulturgeschichte zusammenlaufen. Das Märchen – etwa das „vom eingesponnenen Dornröschen oder der Rapunzel“ (KT 402) –, die Freud'sche Psychoanalyse und die Werbung erweisen sich in *Die Kinder der Toten* als Diskurse, in denen das weibliche Haar jeweils zum Anknüpfungspunkt der Mythenbildung wird.<sup>18</sup> Die sexuelle Signifikanz der Locken tritt dadurch hervor, dass der Roman nicht nur die „aus der Kopftorte schäumende[] Haargarnitur“ (KT 196) – also das Haupthaar – behandelt, sondern immer wieder auch die Schamhaare. Sie werden bevorzugt in Naturmetaphern beschrieben: als „die Büsche am Menschengeschlecht“ (KT 224), „die lieben wuschligen Baumkronen“ (KT 230), die „bewaldeten Lenden“ (KT 284) oder die „Tannennadeln aus Schamhaar“ (173). Über eine

<sup>17</sup> Zur Unheimlichkeit und der Haarlawine als Wiederkehr des Verdrängten vgl. Pontzen 2007.

<sup>18</sup> Zur Verknüpfung von Geschlechter- und Auschwitz-Thematik über das Motiv der Haare vgl. Nickenig 2008, 222–228. Ohne das unvergleichliche Grauen der Judenvernichtung mit der Unterdrückung der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft analogisieren zu wollen, lässt sich festhalten, dass Jelinek mittels des Haar-Motivs beide Themenstränge verflechtet.

attraktive blonde Frau heißt es: „Diese Blondie! Oh, an ihren Ufern, wo die Moospolster wachsen, ist fast so schön wie am Bodensee“ (KT 605). Umgekehrt erfolgen die Landschaftsbeschreibungen vielfach in anthropomorphen Metaphern: So ist vom „schütterem Waldschamhaar“ (KT 86) die Rede, von den „Haarwurzeln des Bodens“ (KT 70), der „eigenwilligen Fichtenfrisur“ (KT 526) der Schneealpe und von Holzarbeitern, die zur Alm fahren, „wo sie die Landschaft rasieren sollen. Eingeseift haben die Feriengäste sie schon“ (KT 130). Auch wird berichtet, „die Natur“ habe „das Shampoo [...] wieder einmal vergessen“, weshalb „die Haare der Erde [...] etwas struppig“ (KT 326) aussähen. Wenn die Natur kulturelle Praktiken wie Frisieren und Shampooen ausübt, die Haare aber zugleich als Relikte der Naturhaftigkeit – als das Buschige und Waldige „am Menschengeschlecht“ (KT 224) – erscheinen, werden die Haare zu Objekten, welche die Trennlinie zwischen Natur und Kultur überwuchern und eine klare Unterscheidung der beiden Bereiche verunmöglichen. Diese Grenzauflösung gipfelt in einer Szene, in der Karin Frenzel an einem Stuhl – folglich einem künstlich gefertigten Objekt der menschlichen Zivilisation – plötzlich Haare gewahrt:

Es wächst an dem auf rustikal zurechtgeschusterten Massenfabrikat eines Gasthausstuhls ein Fleck, ein Büschel kurzen, weichen, schwarzen Haares. [...] Dieser weiche Klecks [...], er ist wesentlich mehrdeutig, er zielt nicht auf ein bestimmtes Leben hin, er könnte ja jedem Leben gehört haben. [...] es stellt sich heraus, daß diese unerwartete Kuschlichkeit daher rührt, daß an dem klebrigen Schmutz, der an der Lehne pickt, offenbar Menschen- und Tierhaare haften geblieben sind, die dem Möbelstück eine Art Fell übergezogen haben. Oder doch nicht? Ist es nicht doch etwas anderes? Ist es etwa ein Stück vom weichen Bauch eines Tieres [...]? Oder zumindest ein Wegweiser, hier gehts zur Natur, dort gehts zum Menschen, der vollkommen denaturiert ist, also zum Unbelebten, entscheiden Sie sich! (KT 221–222)

Natur und Kultur, Tier und Mensch, kreatürlich Wucherndes und industriell Gefertigtes, Lebendiges und Totes werden durch das Haar miteinander verschlungen und verlieren ihre eindeutige Unterscheidbarkeit.<sup>19</sup> Auf diese Weise erscheint das Haar als widerborstige Materie, die sich keinen starren Dichotomien unterordnen lässt, sondern verschiedenste Phänomene über Ähnlichkeiten und Analogien miteinander verknüpft – die waldige Landschaft gleicht dem weiblichen Geschlecht, die Beschreibung des Genitalbereichs erfolgt wiederum in Vegetationsmetaphern.

Zugleich wird durch die metaphorische Überblendung von Wald und Vagina „[s]owohl die Feminisierung der Natur als auch die Naturalisierung der Frau“ (Nickenig 2008, 227) kritisch reflektiert. Ein wirkmächtiger Diskurs des zwanzigsten Jahrhunderts, der die Frau als Naturwesen konstruiert, ist die Psychoanalyse. In der *Traumdeutung* vermerkt Freud, „viele Landschaften der Träume, beson-

<sup>19</sup> Vgl. hierzu auch Heimann 2015, 257.

ders solche mit [...] bewaldeten Bergen“, ließen sich „unschwer als Genitalbeschreibungen“ (2007 [1900], 358) erkennen. Wenn in Jelineks Roman eine Frau auftritt, deren als „Schamzipferl“ fungierende Schürze „nichts verbirgt als Nichts und wüste Lockenpracht“ (KT 276), so knüpft diese Beschreibung des weiblichen Genitalbereichs deutlich an das psychoanalytische Theorem der penislosen und daher konstitutiv mangelhaften Frau an.<sup>20</sup> Freuds Abhandlung zum Fetischismus analysiert den „Kastrationsschreck“ (1975 [1927], 385), den der kleine Junge beim ersten Anblick der nackten Mutter erlebt. Da die Schamhaare das Letzte sind, was vor der schockhaften Erkenntnis der weiblichen Penislosigkeit gesehen wird, klammert sich das Begehren des Fetischisten an ihnen und den symbolisch für sie eintretenden Kleidern fest: „Pelz und Samt fixieren [...] den Anblick der Genitalbehaarung, auf den der ersehnte des weiblichen Gliedes hätte folgen sollen; die so häufig zum Fetisch erkorenen Wäschestücke halten den Moment der Entkleidung fest, den letzten, in dem man das Weib noch für phallisch halten durfte“ (1975 [1927], 386). Die Penislosigkeit ist für Freud einerseits der Grund, weshalb die Frau nicht durch die Kastrationsdrohung zu Kulturarbeit und Sublimierung getrieben werden kann. Andererseits erwägt er großzügig, ob nicht doch auch von weiblicher Seite ein kleiner Beitrag zur Zivilisation geleistet worden sei, der gerade aus der Scham über die eigene „sexuelle Minderwertigkeit“ (1969 [1933], 562) erwachse:

Der Scham [...] schreiben wir die ursprüngliche Absicht zu, den Defekt des Genitales zu verdecken. [...] Man meint, daß die Frauen zu den Entdeckungen und Erfindungen der Kulturgeschichte wenig Beiträge geleistet haben, aber vielleicht haben sie doch eine Technik erfunden, die des Flechtens und Webens. Wenn dem so ist, so wäre man versucht, das unbewußte Motiv dieser Leistung zu erraten. Die Natur selbst hätte das Vorbild für diese Nachahmung gegeben, indem sie mit der Geschlechtsreife die Genitalbehaarung wachsen ließ, die das Genitale verhüllt. Der Schritt, der dann noch zu tun war, bestand darin, die Fasern aneinander haften zu machen, die am Körper in der Haut staken und nur miteinander verfilzt waren. Wenn Sie diesen Einfall als phantastisch zurückweisen und mir den Einfluß des Penismangels auf die Gestaltung der Weiblichkeit als eine fixe Idee anrechnen, bin ich natürlich wehrlos. (1969 [1933], 562–563)

In verschiedenen ihrer Werke knüpft Jelinek an Freuds Schamhaar-Meditationen an, um deren misogyne Aspekte zu enthüllen. So erzählt der Roman *Die Klavierspielerin*<sup>21</sup> von der pathologischen Beziehung einer Mutter zu ihrer Tochter, die den patriarchalen Herrschaftsdiskurs beide gänzlich internalisiert haben und von der Mangelhaftigkeit des weiblichen Geschlechts überzeugt sind. Als die Tochter eines Abends „das bereits schütter gewordene dünne Schamhaar der

<sup>20</sup> Vgl. auch Kernmayer 2019, 114–121.

<sup>21</sup> Zitate aus Jelinek (2018) werden direkt im Fließtext mit der Sigle K angegeben.

Mutter“ sieht, das diese „bislang strengstens unter Verschluss“ (K 279–278) gehalten hat, reagiert sie auf den Anblick der Penislosigkeit entsetzt und „schleudert der Mutter ins Gesicht, was sie soeben erblickt hat. Die Mutter schweigt, um es ungeschehen zu machen“ (K 279). Mit ihrer Scham über das eigene Geschlecht verbleiben beide „im Rahmen einer Weiblichkeitskonstruktion, wie sie Freud formuliert hat und die zu dekonstruieren und zu demystifizieren wäre“ (Janz 1995, 80).

Die nächtliche Erforschung des mütterlichen Genitalbereichs ist keineswegs die einzige Passage des Romans, an der Haare eine bedeutsame Rolle spielen. Bereits die Eingangsszene schildert, wie sich die beiden Damen Kohut buchstäblich ‚in die Haare kriegen‘. Nachdem die 38-jährige Klavierlehrerin später als sonst nachhause zurückgekehrt ist, verhöhrt die Mutter – „Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person“ – „das Kind“ (K 5), wo es gewesen sei. Statt die Privatsphäre und die Schamgrenzen der erwachsenen Tochter zu respektieren, verwehrt Frau Kohut ihr jegliches Recht auf Geheimnisse, Autonomie und eine erfüllte Sexualität. Als Erika entdeckt, dass die Mutter wieder einmal heimlich in ihrem Schrank gewühlt und ein Kleid entfernt hat, brüllt sie

wütend die ihr übergeordnete Instanz an und verkrallt sich in ihrer Mutter dunkelblond gefärbten Haaren, die an den Wurzeln grau nachstoßen. [...] Sie reißt wütend daran. Die Mutter heult. Als Erika zu reißen aufhört, hat sie die Hände voller Haarbüschel, die sie stumm und erstaunt betrachtet. Die Chemie hat diese Haare ohnehin in ihrem Widerstand gebrochen, aber auch die Natur hatte an ihnen nie ein Meisterwerk vollbracht. (K 10–11)

Das wütend-verzweifelte Reißen an den Haaren erscheint als Versuch, sich gewaltsam aus der symbiotischen Verstrickung mit der Mutter zu befreien. Kurz zuvor wurde beschrieben, dass Frau Kohut das Leben Erikas mit einem engmaschigen Netz an Kontrollen überzogen hat und stets telefonisch überprüft, wo sich die Tochter gerade aufhält. Vergeblich kämpft Erika „gegen mütterliche Bande und ersucht wiederholt, nicht angerufen zu werden“ (K 8). Die Haare, das Telefonkabel und die „mütterliche[n] Bande“ verschlingen sich zu einem Bildkomplex, der um die familiäre Verstrickung, die gleichsam noch nicht abgetrennte Nabelschnur<sup>22</sup> und das damit einhergehende Gefühl der Fesselung kreist. Wann immer Erika zaghafte Schritte in Richtung von Freiheit und Selbstständigkeit wagt, fühlt sie sich magnetisch zur Mutter zurückgezogen. „Sie weiß, diese mütterliche Umschlingung wird sie restlos auffressen und verdauen, und doch wird sie von ihr magisch angezogen“ (K 139). Als sich der Klavierschüler Walter Klemmer in sie verliebt und die beiden Damen Kohut nach

<sup>22</sup> Zu den Kontroll-Telefonaten der Mutter als Zeichen für die symbolische Nabelschnur vgl. Tacke 2013, 96.

einem Konzert heimbegleitet, bleibt Erika gedanklich auf die hinter ihnen gehende Mutter fixiert: „Die Mutterbänder straffen sich und zerren Erika im Kreuz nach hinten. Es zwick schon sehr, daß die Mutter alleine hinten gehen muß“ (K 88). Die selbst erfahrene Gewalt gibt die Lehrerin an ihre Schüler weiter: So verspürt sie im Unterricht „das Bedürfnis, den Kopf des Schülers bei den Haaren zu packen und ins Leibesinnere des Flügels zu schmettern, bis das blutige Gedärm der Saiten kreischend unter dem Deckel hervorspritzt“ (K 126).

Gewalt, Fesselung und Unterwerfung bestimmen auch Erikas sexuelle Phantasien. Regelmäßig besucht sie Peepshows, wo die Frauen für die Zuschauer nur mehr austauschbare „Objekt[e] ihrer Schaulust“ (K 65) sind, die sich „nicht grundsätzlich, höchstens in der Haarfarbe“ (K 60), voneinander unterscheiden. In ironischer Anspielung auf misogynne Theoreme der Freud'schen Psychoanalyse heißt es über die „[h]aarbuschigen Dreiecke“ der nackten Frauen: „[...] das ist das allererste, worauf der Mann schaut, da gibt es ein Gesetz dafür. Der Mann schaut auf das Nichts, er schaut auf den reinen Mangel. Zuerst schaut er auf dieses Nichts, dann kommt die restliche Mutti auch noch dran“ (K 63).<sup>23</sup>

Die Haare sind in dem Roman aufs Engste mit der weiblichen Sexualität verknüpft. Erika, deren Mutter ihr jegliche lebendigen Regungen der Triebhaftigkeit rigoros untersagt, trägt das Haar oftmals „mit einem Seidentuch zugedeckt“ (K 163), beobachtet jedoch neidisch die kunstvollen Frisuren anderer Frauen: „Jede neue Frisur einer Schülerin reicht daheim noch aus für eine halbe Stunde heftigen Gesprächs inklusive Beschuldigung der Mutter, sie halte ihre Tochter mutwillig dauernd zuhause fest, damit diese im Freien nicht herumgehen und etwas erleben könne. Schließlich wäre auch bei ihr, der Tochter, eine neue Haartracht dringend fällig“ (K 118). Die eigenständige Wahl der Frisur erscheint als Ausdruck jener Selbstbestimmung, Freiheit und Bejahung der eigenen Sexualität, die Erika versagt bleiben. In ihrer bestrickenden Verführungskraft bilden die Haare zugleich auch eine bedrohliche Materie, die im Patriarchat gebändigt, frisiert und gesäubert werden muss. Walter Klemmer etwa „fordert saubere Haare an, weil ungewaschene Frisuren Klemmer ein Greuel sind“ (K 241). Über zwei Mädchen, die im Café ihre „Aufsteckfrisuren“ sorgfältig kämmen und feststecken, heißt es: „Sie sind beide vertraut mit weiblichen Bewegungen! Die weibliche Art entspringt ihren Gliedern wie saubere kleine Bäche“ (K 70). Dass weibliche Widerborstigkeit und emanzipatorische Rebellion in der düsteren Welt des Romans nicht möglich sind, deutet eine spätere Szene an, in der Erika einige Mädchen be-

---

<sup>23</sup> Dass mit der Frau „als Mangel, als Nichts, als Mutti [...] Konzeptionen aus der Psychoanalyse Freuds und Lacans[...] überspitzt und ironisiert zur Sprache kommen“, konstatiert auch Heselhaus 1998, 96.

trachtet, die „einen Anklang an eine echte Punkfrisur auf dem Kopf haben. Doch es gelingt ihren Haaren nicht, aufrecht stehen zu bleiben, sie fallen immer zusammen. Fett in den Haaren allein genügt noch nicht. Sie werfen sich immer verzweifelt zurück an die Kopfhaut, die Haare. Und die Mädchen werfen sich hinter den Mopedpiloten auf den Sitz und surren rasch davon“ (K 177). Wie die Haare der Mädchen nicht aufrecht stehen bleiben, so gelingt es ihren Trägerinnen in dem Roman ebenfalls nicht, sich gegen die bestehende Ordnung zu erheben und selbst das Steuer zu übernehmen.

Eine selbstverleugnende Sucht nach Unterwerfung zeigt auch Erika Kohut: In einem drastischen Brief bittet sie Walter Klemmer, „daß er sie mit Genuß so derart fest, stramm, gründlich, ausgiebig, kunstgerecht, grausam, qualvoll, raffiniert mit den Stricken [...] und auch den Lederriemen und sogar Ketten [...] fesselt, ver- und zusammenschnürt und zusammenschnallt, wie er es nur kann“ (K 256). Die selbstzerstörerischen Gewaltphantasien beantwortet Klemmer seinerseits mit brutalen Unterwerfungsgelüsten. Als er auf Erikas unbeholfene Annäherungsversuche mit Impotenz reagiert, wehrt er seine Scham gewaltsam ab: „Klemmer ärgert sich tobsüchtig über seine Unfähigkeit und hält die Frau dafür an den Haaren fest, schmerzhaft fest [...]. Nun ist sie einmal hier, nützen wir es aus und ziehen wir sie vereinbarungsgemäß kräftig an den Haaren“ (K 290). Nachdem er sie an den Haaren gerissen und mit erniedrigenden Beschimpfungen gedemütigt hat, wird Erika von einem vernichtenden Gefühl der Scham überflutet, das sich bis zur suizidalen Verzweiflung steigert – „Erika will seine tötende Hand niederfallen spüren, und die Scham legt sich ihr, ein riesiges Kissen, auf den Leib“ (K 295).<sup>24</sup>

Die Haare sind bei Jelinek verletzlich-fragile Objekte, die oftmals in Szenen der Misshandlung, der schamverletzenden Gewalt und der tiefwurzelnden Frauenverachtung thematisch werden. Dass sie jedoch nicht nur Vulnerabilität und Ohnmacht versinnbildlichen, sondern zugleich eine widerständige, unbezähmbare Kraft besitzen, verdeutlicht Jelineks Rede zur Nobelpreis-Verleihung. Über die Wirklichkeit, der sich das Schreiben anzunähern sucht, heißt es dort:

Die ist ja sowas von zerzaust. Kein Kamm, der sie glätten könnte. Die Dichter fahren hindurch und versammeln ihre Haare verzweifelt zu einer Frisur, von der sie dann in den Nächten prompt heimgesucht werden. Etwas stimmt nicht mehr mit dem Aussehen. Aus seinem Heim der Träume kann das schön aufgetürmte Haar wieder verjagt werden, das sich aber ohnedies nicht mehr zähmen läßt. Oder wieder zusammengefallen ist und nun als Schleier vor einem Gesicht hängt, kaum daß es endlich gebändigt werden konnte. Oder unwillkürlich zu Berge steht vor Entsetzen vor dem, was dauernd geschieht. Es läßt sich einfach nicht ordnen. Es will nicht. So oft man auch mit dem Kamm mit den paar ausgebrochenen Zinken hindurchfährt – es will einfach nicht. (Jelinek 2004)

---

24 Zur Scham in Jelineks *Klavierspielerin* vgl. Lozzi 2020.

Dichten erweist sich bei Elfriede Jelinek – wie auch bei Paul Celan – als Arbeit mit Haaren. Diese sind einerseits verstrickt in eine Geschichte der Gewalt, der brutalen Schamverletzung und der Entwürdigung. Indem die Haare zu Fäden im Textgewebe werden, wächst ihnen jedoch andererseits eine widerständige, Gedenken und Gerechtigkeit einklagende Kraft zu: Wie Haare in der Realität noch fortwachsen, wenn der zugehörige Körper bereits verstorben ist, so leben die Locken der Opfer in der Literatur weiter und stemmen sich – widerborstig und beharrlich – gegen den Ausfall der Erinnerung.

## Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Hg. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.
- Adorno, Theodor W. „Engagement“. *Gesammelte Schriften Bd. 11*. Hg. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003. 409–430.
- Bartel, Heike. „Vom verlorenen *pars pro toto* zum ‚Haarstern‘. Haar in ausgewählten Texten Paul Celans“. *Haare zwischen Fiktion und Realität. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Wahrnehmung der Haare*. Hg. Birgit Haas. Münster: LIT, 2008. 28–43.
- Becker-Kotthoff, Monika und Ludger Kotthoff. *Lebenswelten von Mädchen und Frauen, Jungen und Männern*. LIT: München, 2022.
- Bewes, Timothy. *The Event of Postcolonial Shame*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- Böhme, Hartmut. „Enthüllen und Verhüllen des Körpers in Bibel, Mythos und Kunst (mit besonderer Rücksicht auf Albrecht Dürers ‚Selbstbildnis als Akt‘.“ *Paragrana* 6.1 (1997): 218–247.
- Boyken, Thomas und Nikolas Immer. *Nachkriegslyrik. Poesie und Poetik zwischen 1945 und 1965*. Stuttgart: utb, 2020.
- Brecht, Bertolt. „Entdeckung an einer jungen Frau“. *Gedichte 1913–1929*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1960.
- Celan, Paul. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hg. Barbara Wiedemann. 6. Auflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2017.
- Celan, Paul. „Der Meridian“. *Gesammelte Werke Bd. 3: Gedichte III Prosa Reden*. Hg. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher. 2. Auflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992. 187–202.
- Eskin, Michael und Durs Grünbein: „Die Facetten der Scham. Ein Gespräch über Celan, Benn und Mandelstam.“ *Sinn und Form* 72.1 (2020): 40–48.
- Figes, Jean. *Den Acheron durchquert ich. Einführung in die Lyrik Paul Celans. Vier Motivkreise der Lyrik Paul Celans: die Reise, der Tod, der Traum, die Melancholie*. Tübingen: Stauffenburg, 1998.
- Flocke, Petra, Regina Nössler und Imken Leibrock. Einleitung. *Haare. Essays, kleine Erzählungen und Impressionen*. Hg. Petra Flocke, Regina Nössler, Imken Leibrock. Tübingen: konkursbuch 63, 1999. 7.
- Flugel, John Carl. *The Psychology of Clothes*. London: Hogarth Press, 1930.



- Freud, Sigmund. „Die Weiblichkeit“. *Studienausgabe Bd. 1: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*. Hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. 11., korrigierte Auflage. Frankfurt/M.: 1969. 544–565.
- Freud, Sigmund. „Fetischismus“. *Studienausgabe Bd. III: Psychologie des Unbewußten*. Hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. 6. Auflage. Frankfurt/M.: Fischer, 1975. 383–388.
- Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. 13., unveränderte Auflage. Frankfurt/M.: Fischer, 2007.
- Guțu, George. *Celaniana Bd. 1: Paul Celans frühe Lyrik und der geistige Raum Rumäniens. Kultur-, literaturwissenschaftliche und dokumentarische Beiträge*. Berlin: Frank & Timme, 2020.
- Hahn, Kurt. „Aschenhaar – zur Verflechtung von Biopolitik und kultureller Tradition in Paul Celans lyrischer Anatomie“. *Haare zwischen Fiktion und Realität. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Wahrnehmung der Haare*. Hg. Birgit Haas. Münster: LIT, 2008. 72–87.
- Heimann, Andreas. *Die Zerstörung des Ichs. Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Heselhaus, Herrad. „‘Textile Schichten‘. Elfriede Jelineks Bekenntnisse einer Klavierspielerin. *Im Bann der Zeichen*. Hg. Markus Heilmann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. 89–101.
- Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann von. „Vergänglichkeit der Schönheit“. *Gedichte des Barock*. Hg. Ulrich Maché und Volker Meid. Stuttgart: Reclam, 1980. 274.
- Jacoby, Mario. „Scham-Angst und Selbstwertgefühl“. *Scham – ein menschliches Gefühl. Kulturelle, psychologische und philosophische Perspektiven*. Hg. Rolf Kühn, Michael Raub und Michael Titze. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997. 159–168.
- Janz, Marlies. *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler, 1995.
- Jelinek, Elfriede. *Im Abseits. Nobelvorlesung 2004*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25215-elfriede-jelinek-nobelvorlesung/> (11.01.2022).
- Jelinek, Elfriede. *Die Klavierspielerin*. 47. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2018.
- Jelinek, Elfriede: *Die Kinder der Toten*. 7. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2019.
- Kernmayer, Hildegard. „Wie wird man zum Scheitern gebracht?‘ Bilder von Weiblichkeit in Elfriede Jelineks Roman *Die Kinder der Toten*“. *Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer. Wien: Sonderzahl Verlag, 2019. 111–124.
- Koch, Werner. „Überleben in Sachsenhausen“. *Widerstand und Verweigerung in Deutschland 1933 bis 1945*. Hg. Richard Löwenthal und Patrick von zur Mühlen. Berlin/Bonn: Dietz, 1982. 256–262.
- Köhler, Andrea. *Scham. Vom Paradies zum Dschungelcamp*. Springe: zu Klampen, 2017.
- Koelle, Lydia. „Wiener ‚Landschaft mit Urnenwesen‘“. *‘Displaced‘. Paul Celan in Wien 1947–1948*. Hg. Peter Goßens und Marcus C. Patka. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001. 154–162.
- Lehmann, Hans-Thies. „Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung“. *Merkur* 45.510,511 (1991): 824–839.
- Levi, Primo. *Die Untergangenen und die Geretteten*. München/Wien: Hanser, 1990.
- Löffler, Sigrid. „Land der Lamien und Lemuren. Zu Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten*. Eine Horror-Heimatkunde. *Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer. Wien: Sonderzahl Verlag, 2019. 11–22.
- Lozzi, Giuliano. „‘Alles mein Wasser!’ Sulla vergogna in alcune opere di Elfriede Jelinek“. *Archivi delle emozioni* 1.1 (2020): 119–134.

- Makowsky, Johann A. „Ums Haar sind wir noch davongekommen“. *Haare. Essays, kleine Erzählungen und Impressionen*. Hg. Petra Flocke, Regina Nössler und Imken Leibrock. Tübingen: konkursbuch, 1999. 181–189.
- Marks, Stephan. „Zur Funktion von Scham und Schamabwehr im Nationalsozialismus“. *Die Scham in Philosophie, Kulturanthropologie und Psychoanalyse*. Hg. Georg Schönbacher. Zürich: Collegium Helveticum Heft 2, 2006. 51–56.
- Menninghaus, Winfried. *Paul Celan. Magie der Form*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980.
- Neukirch, Sebastian. „Auff ihre haare“. *Benjamin Neukirchs Anthologie. Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster Theil*. Hg. Angelo George de Capua und Ernst Alfred Philippson. Tübingen: Max Niemeyer, 1961, S. 63.
- Nickenig, Annika. „Haar wächst und wächst.‘ Haare als Chiffre für Auschwitz in Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten*“. *Haare zwischen Fiktion und Realität. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Wahrnehmung der Haare*. Hg. Birgit Haas. Münster: LIT, 2008. 218–233.
- Pontzen, Alexandra. „Die Wiederkehr des Verdrängten im Akt der Lektüre. Zu Elfriede Jelineks *Das über Lager. & Die Kinder der Toten*“. *NachBilder des Holocaust*. Hg. Inge Stephan und Alexandra Tacke. Köln/Weimar: Böhlau, 2007. 91–110.
- Schäfer, Martin. „Schamzeichen. Nachlese zu Adorno und Celan“. „*In die Höhe fallen*“. *Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie*. Hg. Anja Lemke und Martin Schierbaum. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. 213–229.
- Stephan, Inge. „Das Haar der Frau. Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung.“ *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hg. Claudia Benthien und Christoph Wulf. Reinbek: Rowohlt, 2001. 27–48.
- Tacke, Alexandra. „Die Klavierspielerin“. *Jelinek Handbuch*. Hg. Pia Janke unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2013. 95–102.
- Tarlo, Emma. *Entanglement. The Secret Lives of Hair*. London: Oneworld, 2017.
- Tiedemann, Nicole. *Haar-Kunst. Zur Geschichte und Bedeutung eines menschlichen Schmuckstücks*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2007.
- Werner, Uta. *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*. München: Fink, 1998.
- Wilson, Ian W. „Greeting the Holocaust’s Dead? Narrative Strategies and the Undead in Elfriede Jelinek’s *Die Kinder der Toten*“. *Modern Austrian Literature* vol. 39, No. 3/4 (2006): 27–55.
- Wurmser, Léon. *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*. 7. Auflage. Hohenwarsleben: Westarp, 2017.