



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Wiederholbare, aber immer anders.“

Formen des Erinnerns in Elfriede Jelineks

Rechnitz (Der Würgeengel)“

verfasst von

Daniela Limbeck

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Anmerkung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	7
2 Erinnerungskultur: Grundlagen der Gedächtnistheorien.....	11
2.1 Erinnern und Gedächtnis – Begrifflichkeiten	11
2.2 Der Gedächtnisboom der letzten Jahrzehnte.....	12
2.3 Individuelles und kollektives Gedächtnis – Maurice Halbwachs.....	14
2.4 Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis – Jan und Aleida Assmann.....	16
2.5 Medien – Literatur und Erinnerungen.....	20
3 Der Weg nach <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i>	25
3.1 Transformationen in der österreichischen Erinnerungskultur.....	25
3.2 Literarische Traditionen und Schreibverfahren.....	30
3.3 Stücke vor <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i>	32
4 <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i>	39
4.1 Einführung in das Stück.....	39
4.2 Der Erinnerungsdiskurs als Bezugspunkt für Jelinek.....	43
5 Erinnern in <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i>	50
5.1 Jelineks Geschichtskonzept.....	51
5.2 Individuelles Erinnern – „Das Ungesehene wird ungeschehen gemacht.“	62
5.3 Inhaltslosigkeit des ritualisierten Gedenkens.....	65
5.4 (Massen-)Mediale Sprechweisen – Die Boten	69
5.5 Kurzes Zwischenresümee – Mythos einer bewältigbaren Vergangenheit.....	73
5.6 Eine andere Form des Erinnerns.....	75
6 Schlussbemerkung.....	84
7 Literaturverzeichnis.....	88
8 Anhang.....	97
8.1 Abstract in Deutsch.....	97
8.2 Abstract in Englisch.....	98
8.3 Lebenslauf.....	100

1 Einleitung

„Wenn Sie in ein paar Jahrzehnten gefragt werden, was den Abiturienten in der Schule am meisten geplagt hat, wird er sagen, diese Zeit hier, die ich gar nicht erlebt habe und nur durch Botenberichte kenne. Diese schrecklichen Jahre, von denen der Bote berichtet, wenn er überhaupt dazu kommt, weil er vor lauter Papier unsere Tür nicht mehr sieht und den Schlitz nicht mehr sieht, wo er seine kleine Botschaft hineinwerfen soll, dann muß der Bote doch zugeben, daß diese paar Jahre einen überproportionalen Platz im Verteilen seiner Botschaften eingenommen haben.“¹ (RE, S. 84)

Die Problematik dieses dem Theatertext entnommenen Zitats, bei dem sich Jelinek auf ein Interview mit dem Schriftsteller und Herausgeber Hans Magnus Enzensberger² bezieht (siehe auch Kapitel 4.2), könnte als ein Ausgangspunkt für die im folgenden angestellten Überlegungen zu *Rechnitz (Der Würgeengel)* gesehen werden.

1 Elfriede Jelinek: *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: *Die Kontrakte des Kaufmanns · Rechnitz (Der Würgeengel) · Über Tiere*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009, S. 53–205, hier S. 84. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Werk mit der Sigle RE und der Seitenzahl im Text angezeigt.

2 Eugen Sorg/Peter Teuwsen: „*Jammern ist nie eine gute Idee*“. Interview mit Hans Magnus Enzensberger. In: *Die Weltwoche*, 25.1.2008.
<http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2008-04/artikel-2008-04-jammern-ist-nie.html>
 (30.10.2014)

Der Schule kommt eine gesellschaftlich bedeutende Vermittlerfunktion innerhalb der Erinnerungskultur zu, dennoch schleicht sich auch häufig das Gefühl ein, der Geschichtsunterricht übe „ein sozial erwünschtes Sprechen über die Epoche des Nationalsozialismus ein.“³ Was sich hier am Beispiel des Geschichtsunterrichts zeigt, ist die Problematik des Überliefers an sich. Es gelingt hier nicht, das, worum es eigentlich geht, zu vermitteln. Diese Erfahrung habe ich mit vielen ehemaligen Mitschülern sowie mir Unbekannten gemein. Und bis zur Begegnung *Rechnitz (Der Würgeengel)* war dieses Gefühl gegenüber „dieser Zeit“ das prägende. Bei der (in der Badewanne lautlesenden) Rezeption von Elfriede Jelineks Theaterstück ist plötzlich mehr passiert. Wie es schon auf dem Klappentext des vom Rowohlt Verlag herausgegebenen Buches steht: „Jelineks Wortkaskaden leisten mehr Erklärung zum Unwesen der Nazis als die ‚Wohlgewissenen‘ von Jonathan Littell.“⁴ Und sie leisten auch mehr Erklärung zu den fehlgeschlagenen Mechanismen der Erinnerungskultur. Der daraus resultierende Gedanke für die vorliegende Arbeit war also, welche Verfahren und Mittel bei Jelineks Text zum Einsatz kommen, die eine solche Wirkung provozieren können. Es stellt sich also die Frage nach den Formen des Erinnerns und den ästhetischen Verfahren, diese zum Ausdruck zu bringen.

Bei Hans-Thies Lehmann heißt es: „[J]ede theaterästhetische Fragestellung [ist] blind, die in der künstlerischen Praxis des Theaters nicht die Reflexion gesellschaftlicher Wahrnehmungs- und Verhaltensnormen erkennt.“⁵ Das Theater als Ort der Reflexion ermöglicht das Herausarbeiten solcher Normen, die Jelinek befragt. Das, was beobachtbar ist, das, was Schlüsse über das Gedächtnis und das Vergessen ziehen lässt, ist der Akt des Erinnerns, dem in dieser Arbeit daher besonderes Augenmerk zukommen soll.

3 Christian Staas: *Was geht mich das noch an?* ZEITmagazin N°45/2010.

<http://www.zeit.de/2010/45/Erinnern-NS-Zeit-Jugendliche> (28.11.2014).

4 Aus den Pressestimmen zur Uraufführung von *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Klappentext zu Elfriede Jelinek: *Rechnitz (Der Würgeengel)*.

5 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 2005, S. 16.

„Das Wiederholbare, aber immer anders“⁶

Das Wiederholbare, aber immer anders – lässt sofort ans Theater denken, an die Form der immer neuen Vorstellungen. Und mit der Erinnerung verhält es sich genauso. Inhalte eines Gedächtnisses können wieder(ge)holt werden, sind aber im Kontext ihrer jeweiligen Gegenwart immer anders ausgestaltet. Auch wenn es sich also um eine Reflexion zum Thema Theater und Gedächtnis handeln könnte, so bezieht sich Jelinek in der oben zitierten Textpassage auf die Sprache. Die Sprache als Material, das ständig in Verwendung ist, das einzelne Wort, das aber niemals dasselbe ist, auch wenn die bloße äußere Erscheinungsform das suggerieren könnte. Die Sprache und ihre Bestandteile sind einem ständigen Veränderungsprozess unterworfen. Die Sprache kann nicht losgelöst von ihrer Vergangenheit, aber auch nicht von ihrer jeweiligen Abrufung in der Gegenwart betrachtet werden. Sprache als Sediment der Geschichte, so sieht es Heiner Müller⁷. Und hier schließt sich der Kreis. Daher fragt diese Arbeit auch nach der Geschichte, die sich in Sprache zeigt, nach den Mechanismen einer Erinnerungskultur, nach ihren Mitteln und ihrer Bearbeitung in Jelineks Theatertext.

Bericht als Konstruktion der Vergangenheit

Die Bearbeitung des Stoffes, der Vergangenheit, ist die Konstruktion einer Erzählung: Der Inhalt kann erst durch die Form, durch narrative Ausgestaltung erzählt werden, wobei gleichzeitig „jede Version der Vergangenheit von ihrer Erzählform beeinflusst ist“⁸. Der Bericht der Boten bei Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* ist sowohl Formzitat als auch Erzählform, jedoch ex negativo. Inhalte brauchen eine Form, um erzählt zu werden, aber diese Erzählform formt

6 Elfriede Jelinek: *Textflächen*. Datiert mit 17.2.2013.
<http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/ftextf.htm> (28.11.2014).

7 Vgl. Theresia Birkenhauer: *Die Zeit des Textes im Theater*. In: Stefan Tigges [Hrsg.]: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript 2008, S. S. 247–261, hier S. 260.

8 Nicolas Pethes: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2008, S. 125.

gleichzeitig die Vergangenheitsversion. Wenn also Jelinek hier einen bestimmten Weg des Zugriffs auf Vergangenheit einschlägt, eine bestimmte Form der Bearbeitung wählt, die unter anderem in der Negierung herkömmlicher Kategorien wie Figuration und Narration⁹ besteht, lassen sich aus der Erzählform Merkmale ihres Geschichtsverständnisses erkennen.

Aufbau der Arbeit

Die Entwicklung der Gedächtnistheorien ist noch nicht alt und erst in den letzten Jahrzehnten vermehrt zum Tragen gekommen, um gesellschaftlichen Phänomenen als Erklärungshorizont zu dienen. Von Maurice Halbwachs hin zu Jan und Aleida Assmann verläuft die Entwicklung des hier verwendeten kulturwissenschaftlichen Modells, bei dem in Hinblick auch auf das Stück die Medien der Vermittlungsvorgänge sowie das Sprechen eine zentrale Rolle spielen.

Die Erinnerungskultur als ein Beschreibungsmodell soziokultureller Vorgänge ist der Rahmen, innerhalb dessen sich sowohl Jelineks Theatertext an sich, als Werk, positioniert, andererseits auch der Bezugsrahmen der Diskurse, die im Stück verarbeitet werden. Die Beschreibung des kollektiven Gedächtnisses sowie der Vorgänge innerhalb des Paradigmas der Erinnerungskultur im Rahmen dieser Arbeit ermöglicht die Grundlage, um Jelineks Text innerhalb dieses Systems zu verorten und Anknüpfungspunkte zu finden. Nachdem dieser theoretische Rahmen etwas abgesteckt ist, wird das Stück *Rechnitz (Der Würgeengel)* in den Kontext von Jelineks bisherigem Theaterschaffen gestellt, wobei besonders eine Kontinuität hinsichtlich ihrer Stilmittel und Verfahren bedeutsam ist, um sich schussendlich dem Stück in einer differenzierten Betrachtung hinsichtlich der ausgearbeiteten Bezugsrahmen zu nähern. In der Analyse des Theatertextes werden die verschiedensten Formen des Sprechens über Vergangenheit und Geschichte gesucht und punktuell erarbeitet.

9 Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 250.

2 Erinnerungskultur: Grundlagen der Gedächtnistheorien

2.1 Erinnern und Gedächtnis – Begrifflichkeiten

Laut Duden hat das Verb „erinnern“ die „Grundbedeutung ‚machen, dass jemand einer Sache innewird‘. Die Bedeutung des Verbs reicht im Nhd. von ‚[sich] ins Gedächtnis zurückrufen‘ bis zu ‚aufmerksam machen‘ und ‚mahnen‘.“¹⁰ Sowohl das individuelle Erinnern als auch die metonymische Verwendung im Kontext des kollektiven Gedächtnisses können auf dieser Definition ihrer Funktion aufbauen. Mit dem Erinnern sind sowohl das Gedächtnis als auch das Vergessen verknüpft. Innerhalb der kulturwissenschaftlichen Forschung besteht Einigkeit darüber, „dass Erinnern als ein Prozess, Erinnerungen als dessen Ergebnis und Gedächtnis als eine Fähigkeit oder eine veränderliche Struktur“¹¹ anzusehen ist. Vergessen ist wiederum neben dem Erinnern als zweite Seite des Phänomens Gedächtnis zu betrachten. Allerdings lassen sich sowohl Gedächtnis wie auch der Akt des

10 „Erinnern“: Duden-Redaktion: Duden, Bd. 7. *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Mannheim: Bibliographisches Institut (Dudenverlag)⁴ 2007, S. 185.

11 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2005, S. 7.

Vergessens als solche nicht beobachten. Erst in der methodischen Untersuchung von Erinnerungsakten eröffnet sich die Möglichkeit, darüber Schlüsse zu ziehen.¹²

Beim Begriff des kollektiven Gedächtnisses handelt es sich nicht um eine vorfindbare Tatsache, sondern um ein Konstrukt, eine „wissenschaftliche Erfindung“¹³, die es ermöglicht, den Zugriff kultureller Gruppen auf ihre Vergangenheit – diese Form der Kommunikation und Tradierung innerhalb der Gesellschaft – in den Erinnerungsakten beobachtbar und beschreibbar zu machen. „Das Gedächtnis ist also ein natürliches und ein kulturelles Vermögen zugleich“¹⁴.

2.2 Der Gedächtnisboom der letzten Jahrzehnte

„Ich weiß ja, daß Sie von der Geschichte dieser schrecklichen Zeit geradezu hypnotisiert sind, Sie interessieren sich ja für gar nichts anderes mehr“ (RE, S. 82)

Die Beschäftigung mit dem Gedächtnis hat seit mittlerweile zweieinhalb Jahrzehnten einen prominenten Platz im Feld der kulturwissenschaftlichen Diskurse eingenommen. Aleida Assmann bemerkt bereits in ihrem 1999 erschienen Buch *Erinnerungsräume*, dass seit einem Jahrzehnt sehr viel vom Gedächtnis die Rede sei und die Forschungsliteratur zu dem Thema nicht aufhöre, zu wachsen.

Da das Themengebiet kollektives Gedächtnis und Erinnern die Fachgrenzen überschreitet und von keiner Disziplin erschöpfend behandelt werden kann, entspricht es einer komplexen, zersplitterten und von einer globalisierten Welt geprägten Wirklichkeitserfahrung. Es kreuzen sich hier „kulturwissenschaftliche, naturwissenschaftliche und informationstechnische Fragen und Interessen [...], stimulieren und verdichten sich“.¹⁵

12 Vgl. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 7ff.

13 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 13.

14 Nicolas Pethes: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*, S. 31.

15 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck 1999, S. 16.

Die Beschäftigung mit dem Erinnern und die Frage nach dem Gedächtnis und seiner Bedingtheit (biologisch oder kulturell) ließe sich weit zurückverfolgen, eine wissenschaftliche Auseinandersetzung, die kulturwissenschaftliche Relevanz hat, ist erst in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts zu vermerken.¹⁶

Jan Assmann nennt in seiner Studie *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. (1992) an dieser „Epochenschwelle“ der Geschichte drei vornehmliche Gründe, die das Gedächtnis so präsent und zuweilen dominant in den Kulturwissenschaften werden lassen:

„Zum einen erleben wir mit den neuen elektronischen Medien externer Speicherung (und damit: des künstlichen Gedächtnisses) eine kulturelle Revolution, die an Bedeutung der Erfindung des Buchdrucks und vorher der der Schrift gleichkommt. Zum anderen, und damit zusammenhängend, verbreitet sich gegenüber unserer eigenen kulturellen Tradition eine Haltung der ‚Nach-Kultur‘ (George Steiner), in der etwas Zu-Ende-Gekommenes – ‚Alteuropa‘ nennt es Niklas Luhmann – allenfalls als Gegenstand der Erinnerung und kommentierenden Aufarbeitung weiterlebt. Drittens, und hier liegt vielleicht das entscheidende Motiv, kommt gegenwärtig etwas zu Ende, was uns viel persönlicher und existentieller betrifft. Eine Generation von Zeitzeugen der schwersten Verbrechen und Katastrophen in den Annalen der Menschheitsgeschichte beginnt nun auszusterben.“¹⁷

Der Holocaust ist ein sehr zentrales Motiv innerhalb der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, wenn nicht der Hauptbezugspunkt in der jüngeren Gedächtnisforschung. Der kontinuierliche und unaufhaltsame Schwund an Zeitzeugen ist einer der Hauptmotoren für die Aktualität des Gedächtnisparadigmas.

Es gilt im Folgenden darzustellen, wie Gedächtnis verstanden wird, wobei hier Pierre Nora mit seinen „lieux de mémoire“ sowie Jan und Aleida Assmanns

16 Vgl. Nicolas Pethes: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zu Einführung*, S. 23ff.

17 Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck 1992, Vorwort S. 11.

Forschungen zum kulturellen Gedächtnis die international bzw. im deutschsprachigen Raum einflussreichsten theoretischen Konzepte hervorgebracht haben.¹⁸

2.3 Individuelles und kollektives Gedächtnis – Maurice Halbwachs

Zu Beginn der Kulturgeschichte des kollektiven Gedächtnisses stehen hauptsächlich zwei Entwicklungslinien¹⁹: Maurice Halbwachs und Aby Warburg, wobei es Warburg, der zu seinen Überlegungen keine Theorie hinterlassen hat, um die materiale Dimension der Kultur und des Erinnerns geht, während Halbwachs ein theoretisch ausgerichtetes Konzept erarbeitet.²⁰ Dieses Konzept geht von der Frage nach dem Zusammenhalt einzelner Individuen zu Gruppen aus und stellt dabei die Erinnerung als wichtigstes Element desselben heraus.²¹ Beide Entwürfe konnten die Anfang des 20. Jahrhunderts nicht selbstverständliche Überzeugung aufzeigen, dass „Kultur und ihre Überlieferung Produkte menschlicher Tätigkeit“²² und nicht naturgegebene und somit dem willentlichen menschlichen Einfluss entzogene Resultate sind.

Maurice Halbwachs ging bei seinen Untersuchungen und Überlegungen vom individuellen Gedächtnis aus. Um die Kategorie des Gedächtnisses vom Individuum auf ein Kollektiv abseits seiner metaphorischen Verwendung zu übertragen, suchte er nach einem theoretischen Konzept.²³ Er beschäftigte sich allerdings nicht mit organischen, biologischen, neuronalen Verknüpfungen und Grundlagen des Gedächtnisses wie es zu dieser Zeit üblich war, sondern ging in seinen drei Hauptwerken davon aus, dass das menschliche individuelle

18 Vgl. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 13; Nicolas Pethes: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zu Einführung*, S. 19.

19 Vgl. Nicolas Pethes: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zu Einführung*, S. 23ff.

20 Vgl. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 13.

21 Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 131.

22 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 13.

23 Vgl. Nicolas Pethes: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*, S. 13.

Gedächtnis sozial bedingt ist. Es ging ihm dabei nicht darum, die Funktionsweisen und Mechanismen des organischen Gedächtnisses des Individuums durch das Beifügen des Begriffs „kollektiv“ einfach auf soziokulturelle Phänomene umzulegen, wie es beispielsweise Marc Bloch 1925 bei der ersten Entwicklung des Begriff des kollektiven Gedächtnisses, kritisierte.²⁴ Das entscheidend Andere an Halbwachs Erkenntnissen war vielmehr, Erinnerung als sozialen Vorgang zu verorten und den sozialen Kontext miteinzubeziehen. Halbwachs führt dieses Modell des sozialen Rahmens des Gedächtnisses in seinem ersten Band zu dieser Thematik, *Les cadres sociaux de la mémoire* von 1925, ein.²⁵ Erinnerungen sind laut Halbwachs immer Teil zweier Zusammenhänge: Der soziale Rahmen erst bringt individuelles Erinnern hervor, so wie auch umgekehrt die individuelle Erinnerung den sozialen Rahmen schafft, die Struktur bildet. Beide Bereiche bedingen einander.²⁶ Diese gegenseitige Bedingung ist entscheidend für den Konstruktionscharakter der Vergangenheit, „die Gruppenidentität [...] als Resultat des Erinnerungsprozesses“.²⁷

In Halbwachs Konzept steht auch das Vergessen nicht als zufälliger Vorgang (wie es in der Freudschen Individualpsychologie der Fall ist), sondern als Teil eines Selektionsmechanismus, der von den aktuellen, gegenwärtigen Bedürfnissen einer Gruppe geleitet wird. Da sich jede soziale Gruppe ein spezifisches Gruppengedächtnis macht, gibt es immer eine Vielzahl kollektiver Gedächtnisse, denn „[j]edes kollektive Gedächtnis hat eine zeitlich und räumlich begrenzte Gruppe zum Träger.“²⁸ Neben dem kollektiven Gedächtnis gibt es für Halbwachs auch das historische Gedächtnis, das er strikt vom kollektiven unterscheidet. Das historische Gedächtnis wird dabei als objektiv angesehen.²⁹

24 Vgl. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. S. 95.

25 Vgl. Nicolas Pethes: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*, S. 52.

26 Vgl. ebd., S. 55.

27 Ebd., S. 57

28 Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1985, S. 72. Zit. nach: Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck 1999, S. 132.

29 Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 131ff.

2.4 Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis – Jan und Aleida Assmann

Jan Assmann knüpft an Halbwachs Überlegungen zum kollektiven Gedächtnis an und entwickelt aufbauend auf Aspekten dieser Erkenntnisse seine Theorie des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses, die beide „Register“ des kollektiven Gedächtnisses darstellen, sich jedoch hinsichtlich ihrer Merkmale an „Inhalten, Formen, Medien, Zeitstruktur und Träger [...] grundlegend unterscheiden“³⁰. Einerseits das kommunikative Gedächtnis, das durch Alltagskommunikation und -interaktion entsteht, andererseits das kulturelle Gedächtnis, das seine Eckpfeile in symbolischer Kodierung und Ritualen hat.³¹

Entscheidender Unterschied an diesen beiden Formen ist die aus ihrer Kommunikationsstruktur entstehende zeitlich und räumliche Reichweite. Die Struktur des kommunikativen Gedächtnisses, die eben auf unmittelbarer Kommunikation und den darin enthaltenen, individuellen Erfahrungen basiert, ermöglicht nur einer begrenzten Personenanzahl die Teilhabe. Seine Inhalte spielen sich in einem begrenzten und mitwandernden Zeithorizont ab, was einer Folge von drei bis vier Generationen beziehungsweise etwa 80 bis 100 Jahren entspricht.³² Diese biografischen Erinnerungen innerhalb des Generationengedächtnisses können sehr detailliert und genau sein, ihre Träger werden mit voranschreitender Zeit aber immer weniger, bis schließlich keine „lebendige Erinnerung in organischen Gedächtnissen“³³ mehr existieren. Dies hat zur Folge, dass diese Erinnerungen aus dem Generationengedächtnis verdrängt werden. Das macht das kommunikative Gedächtnis instabil³⁴ und anfällig für Störungen, aber auch flexibel für Veränderungen. Das kommunikative Gedächtnis dient Assmann zur Abgrenzung gegen einen zweiten „Gedächtnis-Rahmen“³⁵ des

30 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 27f.

31 Vgl. ebd., S. 27ff.

32 Vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 56.

33 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 29.

34 Vgl. Nicolas Pethes: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*, S. 62.

35 Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 50.

kollektiven Gedächtnisses: Das kulturelle Gedächtnis, das im Fokus seiner Überlegungen und Theoriebildung steht. Im Unterschied zum kommunikativen hat das kulturelle Gedächtnis einen „festen Bestand an Inhalten und Sinnstiftungen“³⁶, eine Art verbindliches Wissen, das Gemeinschaften fundierende Ereignisse in einer absoluten, mythischen Vergangenheit beinhaltet.³⁷ Zwischen dieser weit zurückliegenden, fernen Fixpunkten der Vergangenheit und der im kommunikativen Gedächtnis erinnerten Zeit klafft in schriftlosen Kulturen eine Lücke, die Assmann nach Jan Vansina als „floating gap“, also eine mitwandernde Lücke, bezeichnet.³⁸ Diese hier gezeigte Zeitstruktur in diesem Modell stellt das vorrangige Differenzkriterium zwischen den beiden Registern des kollektiven Gedächtnisses nach Assmann dar. Erll schlägt in diesem Zusammenhang statt der Zeitstruktur das Zeitbewusstsein als zentrales Unterscheidungsmerkmal vor und verlagert das Gewicht weg von einem messbaren zeitlichen Abstand zwischen dem Ereignis und seinem Vergegenwärtigungsakt hin zur „Art der Erinnerung, [der] kollektiven Vorstellung von der Bedeutung des Erinnerten und von seiner Einbettung in zeitliche Prozesse“³⁹. Diese Verschiebung hebt zum einen die strikte Aufteilung der den beiden Registern zugeteilten Medien auf und ermöglicht zudem die Teilhabe desselben Ereignisses sowohl am kommunikativen als auch am kulturellen Gedächtnis.⁴⁰

Rituelles und textuelles Gedächtnis – Das Potenzial der Schriftlichkeit

Zwar wirkt sich „[d]ie Einführung der Schrift [...] auf die Formen der Vergegenwärtigung kultureller Vergangenheit aus“⁴¹, jedoch dienen Mündlichkeit und Schriftlichkeit gleichermaßen dazu, Zusammenhang im kulturellen Gedächtnis zu stiften⁴²:

36 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 28.

37 Vgl. Erll, S. 28ff.

38 Vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 48.

39 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 117.

40 Vgl. ebd., S. 115.

41 Ebd., S. 30.

42 Vgl. ebd., S. 30.

„Der Hauptunterschied zwischen textueller und ritueller Kohärenz liegt darin, daß rituelle Kohärenz auf Wiederholung basiert, d. h. Variation ausgeschlossen wird, während textuelle Kohärenz Variation zuläßt, sogar ermutigt.“⁴³

Durch die Verschriftlichung wird einer Gemeinschaft also die Möglichkeit zur Variation gegeben. Schrift ermöglicht ein Zurücktreten und Betrachten der Vergangenheit, der verschriftlichten Erinnerung. Die zu erinnernden Inhalte müssen nicht aus Angst vor dem Verlust in immer gleicher Form wiederholt werden, ihnen wohnt ein Innovationspotenzial inne. Das Medium der Schrift ermöglicht ein Auslagern der Inhalte über das Gedächtnis eines einzelnen hinaus. Diese „kanonischen Texte“ müssen sich Gesellschaften in jeder Gegenwart jedoch stets neu aneignen.⁴⁴ Daher geht hierbei die „[t]extuelle Kohärenz [...] mit den kulturellen Verfahren des Kommentars, der Imitation oder der Kritik einher.“⁴⁵

Gleichzeitig jedoch birgt die Schriftlichkeit durch die Masse an Texten und die Fülle an überlieferten Schriften die Gefahr des Vergessens, da die Menge der Texte weit über das hinausgeht, „was eine Gesellschaft in einer gegebenen Epoche erinnern und ‚bewohnen‘ kann.“⁴⁶ Im Zuge einer sich steigernden Textproduktion wird die Unterscheidung zwischen Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis hilfreich, die Aleida Assmann vornimmt.

Zwei Modi der Erinnerung – Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis

Aleida Assmann spezifiziert einige Punkte im Spektrum des Gedächtnisparadigmas: Sie möchte die Problematik des Gegensatzes von Gedächtnis und Geschichte, wie sie bei Nietzsche, Halbwachs und Nora zu finden ist, auflösen, die beiden Begriffe aber auch nicht gleichsetzen. Gegen diese Polarisierung beziehungsweise Gleichsetzung der beiden Begriffe denkt sie Geschichte und Gedächtnis als zwei Modi der Erinnerung.

43 Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 97.

44 Vgl. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 30

45 Ebd., S. 30.

46 Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 96.

Ihre Aufteilung erfolgt in das bewohnte Gedächtnis als Funktionsgedächtnis und das unbewohnte, „historische“ Gedächtnis als das Speichergedächtnis. Gegen das dualistische Modell der Gegensätze setzt sie das perspektivische Modell von Vorder- und Hintergrund.⁴⁷ Das Speichergedächtnis dient hierbei als „nicht begrenzbares[s] Archiv mit seiner ständig sich vermehrenden Masse von Daten, Informationen, Dokumenten, Erinnerungen“⁴⁸ dem Funktionsgedächtnis als Hintergrund. Es dient als Auffangbecken all dessen, was das Funktionsgedächtnis zum gegebenen Zeitpunkt nicht in Gebrauch hat und haben kann. Das Speichergedächtnis entsteht jedoch nicht automatisch, es ist auf Institutionen als seine Stützen angewiesen, die sowohl bewahren als auch verbreiten und Inhalte zugänglich machen: „Archive, Museen, Bibliotheken und Gedenkstätten sind an dieser Aufgabe ebenso beteiligt wie Forschungsinstitute und Universitäten.“⁴⁹ Institutionen sind somit mitverantwortlich im Prozess der Erinnerungsfestschreibung und dadurch ihrer Festigung⁵⁰, aber auch ihrer Zirkulation. Indem nicht nur die Inhalte dieser beiden Gedächtnis Modi relevant sind, sondern auch ganz entscheidend der „Grad der Durchlässigkeit“ zwischen beiden, muss die Thematisierung von Macht hier miteinbezogen werden. Schließlich hat das Funktionsgedächtnis laut Assmann drei hauptsächliche Aufgaben, für die es gebraucht wird und die eng mit der Durchsetzung von Interessen verbunden sind: „Legitimation, Delegitimation und Distinktion.“⁵¹ Bei der Legitimation bilden Herrschaft und Gedächtnis eine Art Interessengemeinschaft, bei der sich die Herrschaft auf das Vergangene im Gedächtnis stützt und gleichzeitig auch Anstrengungen betreibt, um sich in späteren Gedächtnissen zu verewigen.⁵² Die Delegitimation stellt sich dem praktisch gegenüber und stellt durch die Bildung einer Art Gegengedächtnis – eine kritische Gegenposition – den Herrschaftsanspruch infrage. Bei der dritten

47 Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 136.

48 Ebd., S. 137.

49 Ebd., S. 140.

50 Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 239.

51 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 138.

52 Vgl. ebd., S. 138.

Funktion, der Distinktion, geht es um die „Profilierung einer kollektiven Identität“⁵³ und deren Abgrenzung nach außen hin.

Im Funktionsgedächtnis zeigt sich auch die andere Form des Erinnerns: Das Vergessen. Indem es immer selektiv und interpretativ verfährt, müssen Inhalte der Vergangenheit ausgeschlossen und andere wiederum hervorgeholt werden, je nachdem, welche gerade gebraucht werden und welchen Interessen sie dienlich sind.⁵⁴ Erinnerung ist in diesem Prozess immer auch Auswahlmechanismus, erinnern ist die Ausnahme, vergessen die Regel. Das Hervorheben bestimmter Inhalte aus einer Masse an Informationen impliziert das Übrigbleiben des Restlichen. Mündliche Erinnerungskulturen generieren ihre Erinnerung ohne externe Speichermedien, was dazu führt, dass Speichergedächtnis und Funktionsgedächtnis in eins zusammenfallen. Anders verhält es sich in skriptalen Kulturen. Hier existieren „beide Formationen, und es hängt für die Zukunft der Kultur viel davon ab, daß sie auch unter neuen medialen Bedingungen nebeneinander erhalten bleiben.“⁵⁵

2.5 Medien – Literatur und Erinnerungen

Der Begriff des Gedächtnisses ist so lange auf organische Grundlagen, Funktionsweisen und Wirkungsmechanismen beschränkt, solange es um die naturwissenschaftliche und neuronale Forschung geht. Nähert man sich dem Thema aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, ist die Auseinandersetzung mit „technischen und kulturellen *Medien* des Gedächtnisses“⁵⁶ unabdingbar. Schließlich ermöglicht diese Externalisierung von Informationen den Aufbau eines epochen- und generationenübergreifenden Gedächtnisses, worüber sich die Mitglieder einer Gesellschaft jedoch immer wieder neu verständigen müssen.⁵⁷

53 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 139.

54 Nicolas Pethes: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*, S. 72.

55 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 141.

56 Ebd., S. 19.

57 Vgl. ebd., S. 19.

Innerhalb der Erinnerungskultur lassen sich drei Dimensionen ausmachen, die das kollektive Gedächtnis konstruieren: materiale, soziale und mentale Dimension⁵⁸. Die materiale Dimension umfasst die Medien, egal ob „Gegenstände, Texte, Monumente oder Rituale“⁵⁹. Bei der sozialen Dimension geht es um die Trägerschaft des Gedächtnisses, also um Einzelpersonen und Institutionen, und bei der mentalen Dimension um die „kulturspezifischen Schemata und kollektiven Codes“, die in einer Erinnerungsgemeinschaft gemeinsames Erinnern ermöglichen. Medien haben als Schnittstellen zwischen psychischer und sozialer Ebene des kollektiven Gedächtnisses zentrale Bedeutung⁶⁰. Erinnerungen sind keine rekonstruierten, vergangenen Wirklichkeiten, sondern aus der Gegenwart konstruierte Vergangenheiten.⁶¹ Medien sind dabei Schlüsselpositionen, sie stehen „dazwischen“, sie sind zu verstehen als „etwas (hier: das zu Erinnernde) Vermittelnde[s]“⁶², im Zwischen von verschiedenen Bereichen der Erinnerungskultur. Exemplarisch ist das im Fall von Zeitzeugen sehr gut zu verstehen: Die individuellen Erinnerungen der Zeitzeugen bedürfen bestimmter Medien, um zur Hörbarkeit zu gelangen. Diese verarbeiteten Informationen wiederum werden anderen Teilnehmern über Medien des kollektiven Gedächtnisses zugänglich gemacht, das Individuum erhält Zugang zu Denkweisen und Informationen einer sozialen Gruppe.⁶³

Auch hier ist es gegenseitige Abhängigkeit und gegenseitiger Einfluss: Die Geschichte bringt die Medien hervor, gleichzeitig existiert sie nicht unabhängig von diesen, Medien formen die Geschichte, hinterlassen ihre Spuren an den Inhalten des Gedächtnisses und verschleiern gleichzeitig ihre konstruktive Macht.⁶⁴ Zusammenfassend lassen sich drei Funktionen herausstreichen, die Medien des kollektiven Gedächtnisses haben: Speicherung, Zirkulation und

58 Vgl. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 101.

59 Ebd., S. 102.

60 Vgl. ebd., S. 103.

61 Vgl. ebd., S. 121.

62 Ebd., S. 131.

63 Vgl. ebd., S. 141.

64 Vgl. ebd., S. 142.

Abruf⁶⁵. Indem Inhalte des kollektiven Gedächtnisses von Medien des kollektiven Gedächtnisses gespeichert werden, bleiben sie über die Zeit hinweg verfügbar und können somit sowohl über zeitliche als auch räumliche Distanz hinweg vermittelt werden.⁶⁶ Diese Zirkulationsmedien sind Massenmedien und sorgen dafür, dass Gemeinschaftsmitglieder, die nicht von Angesicht zu Angesicht kommunizieren können, Zugriff auf dieselben Erinnerungsinhalte haben. In der Frühen Neuzeit hatte der Buchdruck diese Funktion inne, heute sind es Fernsehen und Internet.⁶⁷

Das Medium der Schrift beispielsweise ermöglicht eine „zerdehnte Kommunikationssituation“⁶⁸ in Raum und Zeit, was bedeutet, dass Inhalte aus dem Jetzt in der Zukunft abrufbar sind, wenn auch unter anderen Vorzeichen. Auf Inhalte der Vergangenheit kann aus der Gegenwart zugegriffen werden, die Gedächtnisinhalte werden so unabhängig von der Erinnerung einer Einzelperson⁶⁹. Literatur speichert Inhalte, in diesem Fall beispielsweise die Diskurse und Themen, finden jedoch durch die künstlerische Auseinandersetzung keine „dokumentarische“ Verarbeitung. Literatur stellt also, wie auch andere Formen von Kunst (die im Alltagssprachlichen Gebrauch häufig mit dem Bedeutungsfeld der Kultur gleichgesetzt wird), lediglich *eine* Form des Vergangenheitsbezugs einer sozialen Gruppe dar⁷⁰: „Künstlerische Erinnerung funktioniert dabei nicht als Speicher, sondern simuliert Speicher, indem sie die Prozesse von Erinnern und Vergessen thematisiert.“⁷¹

„Die Herausforderung, vor die sich literarisches Erzählen und jede andere Form des erinnernden Bezugs auf die katastrophische Geschichte des 20. Jahrhunderts gestellt sehen, liegt mithin darin, diese Geschichte dem kulturellen Gedächtnis der Gegenwart verfügbar zu halten, ohne sie durch den Anspruch, wenn nicht gerade

65 Vgl. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 137.

66 Vgl. ebd., S. 37.

67 Vgl. ebd., S. 37f.

68 Nicolas Pethes: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*, S. 118f.

69 Vgl. ebd., S. 107.

70 Vgl. ebd., S. 140.

71 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 22.

die Anmaßung, sie erzählen und verstehen zu können, ein weiteres Mal zu vereinnahmen.⁷²

Diesem Bestreben, die Geschichte lebendig zu halten, die Inhalte vom Speichergedächtnis in das Funktionsgedächtnis zu holen, ohne die Geschichte zu vereinnahmen, folgt auch Jelineks Literatur und *Rechnitz* (*Der Würgeengel*).

Der Zugang, den Jelinek wählt, behandelt die Sprache als Material und stellt das Gewordensein von Sprache mit dem Gewordensein von Geschichte durch Sprache in eine Wechselbeziehung. Sprache als Sediment von Geschichte sowie die Geschichte, die sich in Sprache sedimentiert. In ihrer Rede zur Verleihung des Mühlheimer Dramatikerpreises 2009 sagt Elfriede Jelinek:

„Ohne die Geschichte gäbe es die Boten nicht. Ohne Boten, ohne ihr unaufhörliches Sprechen, denn sie SIND ja selber nichts als Sprechen (was aber das meiste ist, das es gibt), gäbe es die Geschichte nicht.“⁷³

Hier ist hauptsächlich eben die Sprache gemeint als Konstrukteur der Vergangenheit, die selber aus der Vergangenheit hervorgegangen ist. Von Mündlichkeit und Schriftlichkeit über den Buchdruck zu den modernen Massen- und digitalen Medien: Sprache ist unabdingbarer Bestandteil der Erinnerungskultur.

Bezogen auf das Theater ist Sprache zudem der Flüchtigkeit durch das Ausgesprochensein ausgesetzt. Und auch dem Erinnern haftet der Hauch des Flüchtigen an. Der Vorgang, eine Erinnerung so festzuhalten, wie sie ist, etwa durch das Aufschreiben, verändert den Erinnerungsinhalt immer. Die Erinnerung kann so zwar vermeintlich bewahrt werden, wird aber im Moment des Festhaltens in Form gegossen. Im Theater, dem Ort der Flüchtigkeit par excellence, können beispielsweise Bilder einer Aufführung durch den Einzug von Medien der

72 Nicolas Pethes: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*, S. 148.

73 Elfriede Jelinek: *Gesprochen und beglaubigt*. Dankesrede zur Verleihung des Mühlheimer Dramatikerpreises 2009. In: Pia Janke u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz* (Der Würgeengel). Wien: Praesens 2010, S. 453–455, hier S. 453.

Dokumentation und Archivierung immer besser festgehalten werden, die Aufführung selbst ist jedoch vorbei und kommt nicht wieder. Beides, die Theateraufführung und die Erinnerung im soziokulturellen Kontext, werden erst in der Interaktion zu dem, was sie sind. In dieser phänomenalen Nachbarschaft bietet sich das Theater auch als Bühne an, als ein Ort, an dem eine Beobachterposition eingenommen wird. Und von dieser bewussten Beobachterposition aus können „Versionen des Zusammenhangs von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“⁷⁴ wahrgenommen und die Konstruiertheit derselben offensichtlich werden.

74 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 142.

3 Der Weg nach *Rechnitz* (*Der Würgeengel*)

Die zwei Hauptaspekte, deren Fluchtpunkt *Rechnitz* (*Der Würgeengel*) bildet, sind zum einen die Abarbeitung Jelineks an der österreichischen Erinnerungskultur als stetiger Kommentar zu dieser und zum zweiten ihre ästhetischen Mittel, mit deren Hilfe sie die in ihrem Werk bedeutsamen Themen wie die nationalsozialistische Vergangenheit und die massenmedial gezeichnete Wirklichkeit bearbeitet. Diese beiden Linien, die im Laufe der Zeit ins Jelineks Werk eine stetige Entwicklung durchgemacht haben und vermutlich weiterhin durchmachen werden, treffen sich in *Rechnitz* in fruchtbarer Zusammenarbeit. Die österreichische Erinnerungskultur bringt in ihren Veränderungen immer wieder Aspekte hervor, die Jelinek kritisch in ihre Texte einfließen lässt, ebenso wie sie ihre eigenen Verfahren stets reflektiert und weiterentwickelt.

3.1 Transformationen in der österreichischen Erinnerungskultur

Die Konstitution einer Gesellschaft zeigt sich, wie mit Halbwachs und auch Assmann dargelegt, in der Form ihrer Vergangenheitskonstruktion. Welche Inhalte sind für die jeweilige Gesellschaft bedeutsam, welche Vergangenheiten finden Platz, welche gehen unter? In den am Zweiten Weltkrieg beteiligten Staaten

herrschte nach dem Krieg und dem „Zivilisationsbruch Auschwitz“ – geprägt wurde dieser Ausdruck von Dan Diner⁷⁵ – herrschte folgende Situation: Zu Beginn der Nachkriegszeit wurde versucht, die Schuldfrage auf Deutschland – von dem sich Österreich in dieser Phase der Erinnerungskultur deutlich abgrenzen wollte – abzuwälzen. Auch in Österreich war das die gängige Vorgehensweise. Grundstein für das Geschichtsbild, das in der ersten Variante der Opferthese ihren Ausdruck fand, war die Unabhängigkeitserklärung vom 27. April 1945, in welcher der „aufgezwungene Anschluss“, dem Österreich als erstes freies Land zum Opfer fiel, annulliert wurde.⁷⁶ Aus dieser Annullierung sprach ein Selbstverständnis Österreichs als Opfer, das sich auf die Moskauer Deklaration von 1943 berief.

Nachdem es kurz nach Kriegsende bis in die späten 40er Jahre eine Zeit des „antifaschistischen Grundkonsenses“⁷⁷ sowie der Bemühungen um Strafverfolgung und Entnazifizierung⁷⁸ gab, wandelte sich das offizielle Verhalten. Im Zuge des Stimmenfangs im Wahlkampf 1949 unter im Jahr zuvor amnestierten „Ehemaligen“ wurden Forderungen nach einem Schlussstrich laut, die „Integrationspolitik gegenüber ehemaligen NationalsozialistInnen“⁷⁹ bestimmte das öffentliche Geschichtsbild.

„Die Jahre 1946 und 1947 stellten die Phase der intensivsten Auseinandersetzung der österreichischen Justiz mit den nationalsozialistischen Verbrechen dar. Der

75 Vgl. Heidemarie Uhl: *Gedächtnis und Geschichte. Ist Geschichtsschreibung Voraussetzung für Erinnern und Gedenken?* In: Pia Janke u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz* (Der Würgeengel). Wien: Praesens 2010, S. 315–328, hier S. 317.

76 Vgl. Heidemarie Uhl: *Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese: NS-Herrschaft, Krieg und Holocaust im „österreichischen Gedächtnis“*. In: Christian Gerbel u. a. [Hrsg.]: *Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung. Studien zur „Gedächtnisgeschichte“ der Zweiten Republik*. Wien: Turia + Kant 2005, S. 50–86, hier S. 50.

77 Heidemarie Uhl: *Gedächtnisorte für die Opfer des NS-Regimes – Orte des Gedenkens, Orte der Reflexion über das Erinnern*. http://www.erinnern.at/bundeslaender/oesterreich/e_bibliothek/gedenkstatten/538_Uhl_Gedachtnisorte.pdf (28.11.2014), S. 5.

78 Vgl. Heidemarie Uhl: *Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese*, S. 54.

79 Ebd.

einsetzende Kalte Krieg war mit Amnestierungen und einer zunehmenden Re-Integration der ehemaligen Nationalsozialisten verbunden.“⁸⁰

Seit den beginnenden 50er Jahren bildete sich in Österreich eine Widersprüchlichkeit im Geschichtsverständnis heraus, auch als „double speak“ bezeichnet, in der sich Österreich als Staat nach außen hin als „erstes Opfer“ deklarierte, innerhalb des Landes jedoch die Würdigung des Widerstandes sowie die Erinnerung an nationalsozialistische Verbrechen als kommunistische Propaganda schmälte.⁸¹ Dieser Opfermythos prägt die positive offizielle Selbstdarstellung Österreichs als einer „Insel der Seligen“⁸² bis zur Waldheim-Affäre der 80er Jahre.⁸³

Stein des Anstoßes einer wieder einsetzenden Beschäftigung mit den Verbrechen der NS-Zeit und deren Strafvollzug war das Gerichtsverfahren um Adolf Eichmann im Jahr 1961 in Israel. Etwas später konnte auch in Österreich wieder ein vermehrtes Bemühen festgestellt werden, Täter vor Gericht zu bringen⁸⁴, in der österreichischen Gedächtniskultur teilweise setzt eine stellenweise Veränderung. Ausgelöst durch die Affäre Borodajkewycz und den Tod Ernst Kirchwegers 1965 als erstes „Todesopfer einer politischen Auseinandersetzung in der Zweiten Republik“⁸⁵ zeichnet sich Mitte der 60er Jahre ein Wandel in der österreichischen Gedächtniskultur ab. Der Weihraum für den österreichischen Freiheitskampf im Äußeren Burgtor der Wiener Hofburg war das erste derartige offizielle Denkmal, das die Republik Österreich errichtete.

80 Eva Holpfer: *Das Massaker an ungarisch-jüdischen Zwangsarbeitern zu Kriegsende in Rechnitz (Burgenland) und seine gerichtliche Ahndung durch die österreichische Volksgerichtsbarkeit*.
http://www.nachkriegsjustiz.at/ns_verbrechen/juden/rechnitz_eh.php (28.11.2014)

81 Vgl. Heidemarie Uhl: *Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese*, S. 64.

82 Ebd., S. 57.

83 Vgl. ebd., S. 57.

84 Vgl. Walter Manoschek: *Rechnitz, März 1945. Taten und Täter*. In: Pia Janke u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens, 2010, S. 51–67, hier S. 65.

85 Heidemarie Uhl: *Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese*, S. 66.

Nach der Etablierung des Gedächtnisortes „Widerstand“ in der 1970er Jahren gab es dennoch weiterhin den fortlebenden „Alltagsfaschismus“.⁸⁶ Diese Widersprüche in der Erinnerungskultur gipfelten 1986 in der Waldheimdebatte. Die Äußerung des Präsidentschaftskandidat der ÖVP, Kurt Waldheim, über seinen Dienst in der Deutschen Wehrmacht – „Ich habe im Krieg nichts anderes getan als Hunderttausende andere Österreicher, nämlich meine Pflicht als Soldat erfüllt“⁸⁷ – brachte eine Form der neuen Auseinandersetzung mit dem Geschichtsbild Österreichs ins Rollen.⁸⁸ Schließlich folgte 1991 Franz Vranitzkys Rede vor dem Nationalrat, in der er die Mitschuld Österreichs am Zweiten Weltkrieg und den Verbrechen des Nationalsozialismus bestätigte. Die Rede, in der Vranitzky die „Mitverantwortung für das Leid, das zwar nicht Österreich als Staat, wohl aber die Bürger dieses Landes über andere Menschen und Völker gebracht haben“⁸⁹ anerkannte, leitete auf offizieller Ebene die Ablösung der „Opferthese“ durch die „Mitverantwortungsthese“ ein. Dieses Selbstverständnis scheint auch außerhalb des offiziellen Gedächtnisses angekommen, wovon neben neuen Projekten wie beispielsweise dem Holocaust-Denkmal am Wiener Judenplatz auch Gedenkstätten im ländlichen Bereich außerhalb Wiens zeugen. Dem Konsens der Mitverantwortung folgten auch Restitution und materielle ‚Wiedergutmachung‘. Uhl sieht Österreich „im *mainstream* einer europäischen bzw. internationalen Gedächtniskultur [angekommen], die durch die Ablöse von den politischen Nachkriegsmythen und die Ausrichtung auf eine globale Erinnerungskultur an den Holocaust“⁹⁰ geprägt ist.

Von der kurzen antifaschistischen Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg über das „widersprüchliche Geschichtsverständnis“⁹¹ der 50er Jahre und die in den 60er Jahren einsetzende Transformation zu einem Selbstverständnis der Schuld und einem Konsens der Verantwortung nach der Waldheimdebatte: Die

86 Vgl. Heidemarie Uhl: *Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese*, S. 70.

87 Zit. nach ebd., S. 73.

88 Vgl. ebd., S. 74.

89 Zit. nach ebd., S. 74.

90 Ebd., S. 77.

91 Ebd., S. 64.

Verfasstheit der österreichischen Gesellschaft zeigt sich stets in ihrer Form des Vergangenheitsbezugs, der seinen Ausdruck unter anderem in Ritualen und Diskursen findet. Diese Repräsentationen und Redeweisen sind es auch, die sich Jelinek in ihrem Werk genauer anschaut, in denen sie die österreichische Gesellschaft gespiegelt sieht.

Die Erinnerung an den Holocaust scheint fest verankert in der österreichischen Gedächtnislandschaft und genau diese scheinbare Sicherheit, das Erinnern in die Mitte der Gesellschaft geholt zu haben, ist ein Aspekt der derzeitigen Erinnerungslandschaft, der bei Jelinek Wachsamkeit hervorruft. Und sie trägt ihn hinaus und zeigt die Wichtigkeit auf, sich mit dem Themenkomplex der Erinnerung zu beschäftigen. Vielleicht lässt sich „[...] in der Thematisierung von Erinnerung auch eine Form erkennen, in der die Nachgeborenen die Schrecken dieses Jahrhunderts [gemeint ist hier das 20. Jahrhundert, *Anm.*] erben und bearbeiten.“⁹² Aleida Assmann bezieht sich hier auf ein häufig zitierten Satz Pierre Noras, in welchem er am Zusammenhang zwischen Erinnerung und Zerstörung feststellt, dass nur deshalb so viel vom Gedächtnis gesprochen wird, weil es offenbar keines mehr gibt.⁹³

Das organische, lebendige Gedächtnis der Zeitzeugen gibt es nicht nur mit dem allmählichen Aussterben der Zeitzeugen bald nicht mehr, sondern auch das Gedächtnis und die Erinnerungen der im Zuge des Massenmordes durch die Nazis ermordeten Juden ist der Nachwelt für immer entzogen. Diese Lücken sind nicht aufzufüllen, die Nachwelt spricht unaufhörlich von etwas, das es nicht mehr gibt und versucht die entstandene Leere mit Worten zu füllen. Diese Leere, dieses Fehlen umkreist auch Elfriede Jelinek mit ihrem Werk, um ein Bewusstsein zu schaffen, dass nur im Hervorheben dieser Leerstelle die Erinnerung daran nicht stirbt. Auch sie, deren Stücke, Romane und Essays sich den Schrecken des Holocaust seit Beginn ihres Schreibens in den unterschiedlichen Ausformungen

92 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 18.

93 Vgl. ebd., S. 11. Assmann bezieht sich hier auf Pierre Noras *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*.

immer wieder annähern, macht in *Rechnitz (Der Würgeengel)* nicht nur die Ereignisse zum Gegenstand ihrer Betrachtung, sondern das Erinnern selbst, und arbeitet sich in dieser Metaebene auch in dieser Schwerpunktsetzung am Thema der österreichischen Vergangenheit ab.

3.2 Literarische Traditionen und Schreibverfahren

Nicht nur die Beschäftigung mit der österreichischen Erinnerungskultur durchzieht Elfriede Jelineks Werk, auch hinsichtlich ihrer Verfahren und Schreibweisen, die sie anwendet, lassen sich rote Fäden im Werk ausmachen. Hauptsächlich sind es die europäische Avantgarde und das experimentelle Schreiben in Österreich, in deren Traditionslinie das jelineksche Schreiben, insbesondere ihre intertextuelle Verfahrensweise verortet werden kann.⁹⁴ Fließen die Sprachkritik von Karl Kraus und die „Strukturen einer parodistischen Intertextualität“⁹⁵ Johann Nestroys sowie die Verwendung vorgefundenen Materials der Dadaisten in Jelineks Schreiben ein, so sind es in der Literatur nach 1945 vor allem die Sprachexperimente der Wiener Gruppe, in deren Tradition sie sich auch selbst sieht⁹⁶. Die Arbeit mit und an der Sprache verbindet die verschiedenen Stränge miteinander. Der spielerische Umgang mit Sprache setzt ebenso wie das Verfahren der Montage ein Verständnis und eine Verwendung von Sprache als Material voraus, mit dem experimentiert werden kann, wie es auch die Wiener Gruppe macht. Zudem ist deren Sprachkritik auch prägend für Jelinek.⁹⁷

In ihrer intertextuellen Bezugnahme auf vorgefundenes Material übernimmt sie Herausgebrochenes selten wortwörtlich, meistens bearbeitet sie diese Intertexte, verändert sie, adaptiert und variiert sie. Ihre Quellen gibt sie zum Teil an, jedoch

94 Vgl. Juliane Vogel: „Intertextualität“ In: Pia Janke u. a. [Hrsg.]: *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 47–55, hier S. 47.

Vgl. auch: Margarete Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel Totenauberg*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 26.

95 Juliane Vogel: „Intertextualität“, hier S. 49.

96 Vgl. Margarete Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 80.

97 Vgl. ebd., S. 23.

sind manche Bezugnahmen wiederum nur bei entsprechender Vorbildung zu erkennen. Am Ende des Theatertextes *Rechnitz (Der Würgeengel)* werden beispielsweise einige der Vorlagen in den Danksagungen aufgelistet, es sind jedoch längst nicht alle angegeben: „Und noch ein paar Kleinigkeiten, denen ich auch viel zu verdanken habe und die ich auch noch verdauen muß.“ (RE, S. 205) Die ihren Kontexten entrissenen Fragmente sind Zitate, die sie ohne Anführungszeichen in ihren Text einarbeitet, die sie im Sinne Benjamins zur literarische Montage macht.

„Wie immer verwende ich bloß einzelne Zitate, um dem Stillstand etwas wie Türen einzubauen, Dreh- und Angelpunkte aus einer fremden Sprache, nicht Fremdsprache, an die ich mich dann wieder mit meiner eigenen Sprache andocke“⁹⁸

Das Zitieren ist ein wiederholendes Sprechen, also ein Sprechen, das aufs Engste mit dem Erinnern und auch mit Geschichte verbunden ist. Daher eignet sich Jelineks Zitierpraxis hervorragend für ihre Auseinandersetzung mit Geschichte sowie mit dem Vorgang der Aneignung von Vergangenheit in der Gegenwart.

Jelinek geht bereits beim Schreiben assoziativ vor⁹⁹ und durch die assoziative Bezugnahme auf unterschiedliche Prätexte öffnen sich immer neue Assoziationsräume, es entsteht verdichteter Text. Diese Montage von Zitaten, das intertextuelle Verfahren Jelineks, ist eng verknüpft mit ihrem Verfahren der Mythendekonstruktion. In Bezugnahme auf den Zeichentheoretiker Roland Barthes möchte die „Mythologin“¹⁰⁰ Jelinek schreibend die Mythen des Alltags, die „trivialmüten“¹⁰¹, aufbrechen und die dahinterliegenden Machtstrukturen sichtbar machen. Im Konzept Roland Barthes funktionieren Mythen, indem sie

98 Elfriede Jelinek: *Fremd bin ich*. Datiert mit 28.7.2011.

<http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fmuelh11.htm> (28.11.2014).

99 Vgl. Margarete Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 85.

100 Ebd. S. 127.

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

Sinn als leere Hülle erhalten und somit zur Form gerinnen lassen.¹⁰² Die Begriffe „werden ihrer geschichte beraubt und in reine gesten verwandelt.“¹⁰³ Der Mythos raubt die Bedeutung des Sinns und ersetzt sie durch seine eigene. Diese so geschaffene Metasprache, die im Interesse der bürgerlichen Ideologie Geschichte in Natur verwandelt,¹⁰⁴ verwendet Jelinek nun, um ihrerseits einen künstlichen Mythos zu erschaffen, der den Mythos aufbricht. Jelineks Theatertexte so wie auch ihre Prosa und andere literarische Formen zeichnet eine ständige Künstlichkeit aus, die notwendig ist, um herauszustellen, dass es keine „natürliche“ Sprache gibt¹⁰⁵. Auch in dieser Künstlichkeit der Sprache zeigt sich der Bezug zu österreichischen Schreibtraditionen.

3.3 Stücke vor *Rechnitz (Der Würgeengel)*

„Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen, eigentlich in allen meinen Sachen. Ja, ich würde sagen, das ist mein Angelpunkt.“¹⁰⁶

Das sagt Elfriede Jelinek zu ihrer Beschäftigung mit dem Thema, die nie enden wollend erscheint und nicht nur von größter Wut, sondern auch von familiärer Prägung getrieben ist. So bezeichnet Jelinek, deren Vater jüdisch-tschechischer Abstammung durch die Heirat mit ihrer Mutter geschützt und somit im Gegensatz zu einem anderen Teil der Verwandtschaft gerettet wurde, beispielsweise *Totenauberg* als „Requiem für den jüdischen Teil [ihrer] Familie, von dem viele vernichtet worden sind.“¹⁰⁷

102 Vgl. Margarete Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 125f.

103 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit*, S. 51.

104 Vgl. Uta Degner: „Mythendekonstruktion“. In: Pia Janke [Hrsg.]: *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 41–46, hier S. 42.

105 Vgl. ebd., S. 44.

106 Pia Janke: „Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen“. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: dies. u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens 2010, S. 17–23, hier S. 22.

107 Franziska Schöbler: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Gedächtnis in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Narr 2004, S. 33.

In ihrer Auseinandersetzung mit der Erinnerungskultur Österreichs innerhalb ihrer Theaterstücke setzt Elfriede Jelinek verschiedenste Strategien und Verfahren ein. Schon in ihren früheren Stücken zeigen sich ästhetische Mittel, die sich in *Rechnitz (Der Würgeengel)* steigern oder wiederaufgenommen beziehungsweise abgewandelt werden.

Laut Gerda Poschmann lässt sich in Jelineks Texten für das Theater eine lineare Entwicklung ablesen, die sich immer weiter von der dramatischen Form, von einem Theater der Repräsentation und Illusion, der sie ohnehin schon von Anfang an ablehnend gegenübersteht, entfernt.¹⁰⁸ Jelinek beschäftigt sich nicht nur immer neu mit der österreichischen Erinnerungskultur, sondern reflektiert auch ihre Verfahrensweisen in diesem Umgang mit Themen immer neu. So ist ihre eigene Teilhabe genauso wie die Teilhabe ihrer Texte an der Erinnerungskultur innerhalb der Texte gegenwärtig.

Während Jelinek in ihren frühen Theatertexten den fortlebenden Faschismus nicht konkret am Thema des Bezugs Österreichs zu seiner nationalsozialistischen Vergangenheit zeigt, sondern ihn in anderen Topoi durchscheinen lässt, beschäftigen sich spätere Stücke ganz klar mit dem Fortleben und neueren Formen. Auch die Vermittlung und Behandlung durch die Medien, die Behandlung in einer veränderten Medienwelt sind Themen ihrer Theaterstücke. Die Brechung mit den klassischen Theaterkonventionen, die in *Rechnitz (Der Würgeengel)* nach *Wolken.Heim.* einen weiteren formalen Höhepunkt hat – exemplarisch ist hier die gänzliche Absage an die *dramatis personae* zu nennen –, ist auch in den früheren Stücken angelegt. Auch die Integration von fremden Textbausteine, von Zitaten, ist in den frühen Stücken schon vorhanden.

In ihrem ersten Stück *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (Entstehung 1977/Uraufführung 1979) finden zwei Theaterstücke Henrik Ibsens Eingang in Titel, Handlung sowie in die

108 Vgl. Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 194.

Gestaltung der dramatischen Personen, indem sich Nora ganz zu Beginn selbst als die Nora aus den gleichnamigen Stück von Ibsen bezeichnet.¹⁰⁹ Bereits hier durchdringen einander verschiedene Zeitebenen, wenn Jelinek gesellschaftliche Fragestellungen der Ibsen-Stücke von 1879 und 1877 in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts versetzt¹¹⁰ und in intertextueller Verfahrensweise miteinander in Bezug setzt.

Nora verlässt zu Beginn des Stücks ihren Mann, kehrt aber am Ende des Stücks wieder zu ihm zurück und hört zum Schluss mit ihm zusammen Marschmusik, während es in der Regieanweisung heißt: „Anklänge an den frühen deutschen Faschismus!“¹¹¹ Noras Emanzipationsversuch scheitert, die Handlung des Stücks vollführt hier ein Kreisbewegung, Nora kehrt zu ihrem Mann zurück, die Geschichte kann also vorne beginnen. Die Botschaften in *Nora* sind in ihrer Konzeption stark an das brechtsche Lehrstück angelehnt, unterstützt durch Verfremdungstechniken.¹¹² Es gibt in *Nora* noch Formen von Dialog, Rede und Gegenrede sowie eines linearen Handlungsverlaufes und auch Jelineks Zitierverfahren gestaltet sich noch normorientiert, indem sie sowohl Zitat also auch Autor angibt.¹¹³ *Nora* kann jedoch bereits als Beginn eines Bruchs mit Theaterkonventionen bei Jelinek¹¹⁴ gesehen werden, der sich im folgenden weiterentwickelt und radikalisiert. In ihrem nächsten Theatertext *Clara S., musikalische Tragödie* (1981) setzt sich Jelineks intertextuelles Verfahren fort, jedoch nicht indem sie sich literarischer Vorlagen bedient, sondern indem sie historische Figuren – wie Clara Schumann und ihre Zeitgenossen – literarisiert.¹¹⁵

109 Vgl. Dagmar von Hoff: „Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften; Clara S.; Krankheit oder Moderne Frauen“. In: Pia Janke [Hrsg.]: *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 131–137, hier S. 132.

110 Vgl. ebd., S. 132.

111 Jelinek, Elfriede: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hat oder Stützen der Gesellschaft*, S. 77. Zit. nach Dagmar von Hoff: „Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften; Clara S.; Krankheit oder Moderne Frauen“, S. 133.

112 Vgl. Margarete Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 36f.

113 Vgl. ebd., S. 37.

114 Vgl. Margarete Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 37.

115 Vgl. Corina Caduff: *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*. Bern: Verlag Peter Lang 1991, S. 83.

Diese Figuren sind für Jelinek nicht als Individuen von Interesse, vielmehr handelt es sich um „Kunstfiguren und Ideenträger“.¹¹⁶ Formal gesehen ist Clara S. durch „eine lineare zeitlich Abfolge [...], wie auch eine relativ konventionelle Dialogführung [gekennzeichnet]“.¹¹⁷

In *Krankheit oder Moderne Frauen* (1984) verwendet Jelinek das Motiv der Untoten bezogen auf die „weibliche Existenz, die nie ganz da ist und nie ganz weg ist.“¹¹⁸ Später verwendet sie die Untoten in Bezug auf die Geschichte, die nicht zur Ruhe kommt wie auch das eigensinnige Kind im grimmschen Märchen, dem ständig die Hand aus dem Grab wächst.¹¹⁹ In diesen frühen Stücken Jelineks liegt der Fokus auf der Stellung (oder eher der Abwesenheit) der Frau in der Gesellschaft.

Während in den oben genannten Stücken bereits Jelineks spezifische Verfahren in Bezug auf ihre Dramen und Theatertexte, die in *Rechnitz (Der Würgeengel)* eben abgewandelt oder verstärkt zum Vorschein kommen, bereits andeuten, setzt die konkrete Beschäftigung Jelineks mit der österreichischen Vergangenheit mit *Burgtheater. Eine Posse mit Gesang* ein. In diesem Stück wird der fortlebende Faschismus in Form des Hörbiger-Wessely-Mythos unverschleiert thematisiert. Zur Zeit seiner Entstehung, nämlich 1980/81, war die eingangs erwähnte Opferthese in Österreich noch Teil eines offiziellen politischen Verständnisses. Auch der Themenkomplex der Involvierung von Künstlern in die NS-Propaganda war noch ein eher unbearbeitetes Feld. Jelinek stützt ihr Stück auf Primärliteratur und stellt in der künstlerischen Auseinandersetzung Verbindungen her, die erst später von wissenschaftlicher Seite vermehrt Beachtung finden.¹²⁰ Neben der Bedeutung von *Burgtheater* als unverhohlene Kritik am mangelnden Willen

116 Vgl. Margarete Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 38.

117 Ebd., S. 41.

118 Stefanie Carp: *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung*. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: *Theater der Zeit. Zeitschrift für Politik und Theater* 51/1996. <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fstab.htm> (28.11.2014)

119 Vgl. ebd.

120 Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner: „Burgtheater; Erbkönigin; Präsident Abendwind; Ich liebe Österreich; Das Lebewohl“ In: Janke, Pia [Hrsg.]: *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 137–147. S. 137.

Österreichs, sich mit seiner Vergangenheit auseinanderzusetzen, ist der Text auch in seinem theaterästhetischen Postulat bedeutsam. Jelinek bringt darin ihre Vorstellungen einer Theaterpoetik zum Ausdruck und weist Merkmale des 20 Jahre später so genannten postdramatischen Theaters auf.¹²¹ Diese Verhandlung von Theaterkonventionen in *Burgtheater* gibt „Anstoß [...], nach neuen, nicht realistischen Darstellungsformen zu suchen.“¹²² Ebenso zeigt sich in *Burgtheater* auch die Bedeutung der Intertextualität für Jelineks Arbeitsweise und ihr Arbeiten als ein Arbeiten an und mit der Sprache: Für das Stück bedient sie sich erstmals des Dialekts.¹²³

Mit dem Dramolett *Präsident Abendwind*, das 1987 entstand und auch uraufgeführt wurde, schreibt Jelinek erneut im Dialekt und bedient sich der Sprachkritik, um auch hier die verfehlte „Vergangenheitsbewältigung“ Österreichs zu thematisieren. Schauplatz des Stücks ist eine Südseeinsel (in Anspielung an das Österreichbild als der „Insel der Seligen“, siehe Kapitel 3.1), auf der Abendwind lebt und sich von seiner Tochter Ottilie überreden lässt, sich als Kandidat für das Amt des Präsidenten aufzustellen. Der Kannibalismus als Motiv, das auch den zweiten Teil von *Rechnitz (Der Würgeengel)* dominiert, tritt in diesem Stück ebenfalls auf: Abendwind gewinnt die Wahl, wird aber schlussendlich gefressen, nachdem er selbst als Produzent von Fleischkonserven sein gesamtes Volk verarbeitet hat. Wie in vorangegangenen Stücken bedient sich Jelinek einer literarischen Vorlage: *Häuptling Abendwind oder Das gräuliche Festmahl* von Johan Nestroy.¹²⁴

In *Wolken.Heim.* (1988) zeigt sich im Titel bereits die Anlehnung an den Intertext: Aristophanes' *Die Vögel* dient Jelinek in diesem Theaterstück als Vehikel, um sich mit der deutschen Geistesgeschichte auseinanderzusetzen.¹²⁵ Bereits hier wird neben anderen Stimmen, Martin Heidegger im Zitat ins Feld geführt, was sich in

121 Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner: „Burgtheater; Erbkönigin; Präsident Abendwind; Ich liebe Österreich; Das Lebewohl“, S. 138.

122 Ebd., S. 137.

123 Vgl. ebd., S. 140.

124 Vgl. ebd., S. 143.

125 Vgl. Franziska Schöblier: *Augen-Blicke*, S. 31.

Totenauberg fortsetzen wird.¹²⁶ Zudem ist beiden Texten „die Erinnerung an die Toten von Auschwitz“ eingeschrieben.¹²⁷ In *Burgtheater* und *Wolken.Heim* zeigen sich laut Sander zwei Topoi – nämlich die Kontinuität des verdrängten Faschismus im einen und das Freilegen der Trümmer, das Graben in der Vergangenheit im anderen Stück –, die sich später in *Totenauberg* verbinden.¹²⁸

Im Motiv des Fremden verbindet Jelinek in *Totenauberg* (1991/92) die Touristen (wie auch später in *Stecken, Stab und Stangl*) im Ferienalpenidyll der österreichischen Skisportwelt mit dem Fremdenhass in Österreich. Ein insbesondere nach 1989 gesellschaftspolitisch sehr präsent Thema. Mit den im Zitat anwesenden Stimmen von Martin Heidegger und Hannah Arendt zeigt sich in *Totenauberg* die Konstellation der jüdischen Emigrantin und Philosophin Arendt und des Deutschen Heidegger. Es handelt sich dabei nicht um eine Auseinandersetzung Jelineks mit der Philosophie Heideggers, vielmehr ist es so, dass sich Jelinek in ihrer Thematisierung von Heideggers Schweigen nach 1945 zu seinem Verhältnis zum Nationalsozialismus an der Heidegger-Debatte beteiligt.¹²⁹ In dieser Form der Bearbeitung aktueller Diskurse offenbart sich ein Aspekt der Teilhabe Jelineks am kollektiven Gedächtnis.

In *Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit* (1995) schaltet sich Elfriede Jelinek in den Diskurs um ein damals aktuelles Ereignis ein, nämlich die Ermordung von vier Roma durch die Bajuwarischen Befreiungsarmee (BBA), die sich später als Einzeltäter Franz Fuchs herausstellte.¹³⁰ Fuchs hatte eine Sprengfalle in Oberwart im Burgenland deponiert, bei der ein Schild mit der Aufschrift „Roma zurück nach Indien“ an einer Rohrbombe so befestigt war, dass sie beim Herausziehen explodierte. Peter Sarközi, Josef Simon sowie Karl und Erwin Horvath starben beim dem Anschlag.¹³¹

126 Vgl. Franziska Schöblier: *Augen-Blicke*, S. 33.

127 Vgl. ebd.

128 Vgl. Margarete Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 56.

129 Vgl. ebd., S. 106.

130 Vgl. Monika Szczepaniak: *Gespräch mit den Toten. George Taboris und Elfriede Jelineks ars memoria*. In: Carsten Gansel, Pawel Zimniak [Hrsg.]: *Das Prinzip „Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen: v&w unipress 2010, S. 405–418, hier S. 413.

131 Vgl. z. B.: Peter Pelinka: *Der rechte Terror kehrt zurück*. In: DIE ZEIT N°07/1995.

Jelinek betrachtet in diesem Stück das Verhalten der Politik und vor allem der österreichischen Presse, deren „Verkommenheit“ sie die „Demoralisierung und Verwahrlosung der österreichischen Öffentlichkeit“¹³² anlastet.

Allein der Titel beinhaltet eine Fülle intertextueller Verweise: Vom „Stecken und Stab“ in den biblischen Psalmen Davids (Der Herr ist mein Hirte) über den Kommandanten des Vernichtungslagers Treblinka, Franz Stangl, zum Krone-Kolumnisten Frank Nimmerrichter alias Staberl.¹³³ Zudem sollen die Figuren im Stück die ganze Zeit über häkeln, sie sollen quasi alles zuhäkeln, ein Bild für den Wunsch nach dem Abschließen der Geschichte, für das unter den Teppich kehren.¹³⁴ Jelinek zeigt wieder den Versuche, die Geschichte abzuschließen und zuzudecken, jedoch ohne Erfolg, da der Geschichte wie im bereits erwähnten grimmschen Märchen immer wieder die Hand aus dem Grab wächst.¹³⁵ Wie auch in *Rechnitz (Der Würgeengel)* möchte Jelinek in diesem Stück denen eine Sprache geben, die nicht oder nicht mehr sprechen können beziehungsweise deren Sprache nicht verstanden wird.¹³⁶

Die Mittel und ästhetischen Verfahren, die sich in den Stücken und Theatertexten Jelineks entwickeln, insbesondere die Intertextualität, die Bearbeitung von Prätexten, die intertextuelle Bezugnahme im (verarbeiteten) Zitat, setzen sich in *Rechnitz* fort. Auch die Transformation des österreichischen Gedächtnisses wird in Jelineks Werk miteinbezogen und zeigt sich bis *Burgtheater* in der Form des fortlebendes Faschismus selbst, den sie kritisiert. In *Rechnitz (Der Würgeengel)* gilt es nicht mehr nur das Phänomen der unbewältigten Vergangenheit darzustellen, sondern sehr zentral das Sprechen über diese Vergangenheit als ein in seiner Vermittlungsfunktion wichtiger Aspekt der Erinnerungskultur.

http://www.zeit.de/1995/07/Der_rechte_Terror_kehrt_zurueck (28.11.2014).

132 Stefanie Carp: *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung*. Gespräch mit Elfriede Jelinek.

133 Vgl. ebd.

Vgl. auch: Monika Szczepaniak: *Gespräch mit den Toten. George Taboris und Elfriede Jelineks ars memoria*, S. 413.

134 Vgl. Stefanie Carp: *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung*. Gespräch mit Elfriede Jelinek.

135 Vgl. ebd.

136 Vgl. ebd.

4 *Rechnitz (Der Würgeengel)*

4.1 Einführung in das Stück

Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* wurde am 28. November 2008 in einer Inszenierung von Jossi Wieler an den Münchner Kammerspielen uraufgeführt. Für Österreich sprach Jelinek ein Aufführungsverbot aus in der Überzeugung, dass „[...] die, auf die es ankäme, [ihr] nicht zuhören“ würden.¹³⁷ Zudem wollte sie sich den Attacken und Anfeindungen, die oft die Reaktion auf ihre Stücke und auch ihre Person waren, entziehen. Schließlich erhielt jedoch das Schauspielhaus Graz 2012 die Erlaubnis, das Stück in Österreich uraufzuführen. Bei den Wiener Festwochen 2010 gab es zudem ein Gastspiel der Münchner Kammerspiele. Der Rowohlt Verlag gab den Theatertext 2009 gemeinsam mit zwei weiteren, nämlich *Kontrakte des Kaufmanns* und *Über Tiere*, als Taschenbuch heraus.¹³⁸

137 Pia Janke: „*Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit ist wirklich immer mein Thema gewesen*“. Gespräch mit Elfriede Jelinek, S. 23.

138 Vgl. Gerhard Scheit: „Stecken, Stab und Stangl; Rechnitz (Der Würgeengel)“. In: Pia Janke [Hrsg.]: *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 156–162.

Aufbau des Stücks

Wie schon im Titel ersichtlich, gibt es in Jelineks Stück Bezüge zum Spielfilm *El ángel exterminador* (*Der Würgeengel*) von Luis Buñuel aus dem Jahr 1962. Im Unterschied zum Film, in dem die Dienstboten einer Party nach und nach die Location verlassen und die feiernde Bourgeoisie sich selbst überlassen, kommen bei Jelinek im ersten Teil des Stückes die „Boten und Botinnen [...] von überall her [...], bis irgendwann einmal der Raum gedrängt voll ist.“ (RE, S. 55) Das Stück ist in zwei Teile aufgeteilt: Im ersten, längeren Teil, der formal an Prosa erinnert und durch ein paar Absätze in wenige lange, monologisch anmutende Textblöcke unterteilt ist, ist die Herrschaft bei Jelinek nach dem Verbrechen, nach dem Massaker, längst über alle Berge, die Boten sind noch da und berichten. Passend dazu steht in den einleitenden Regieanweisungen zum zweiten Teil: „Eine Jagdhütte in den Bergen“. (RE, S. 195) Der zweite, wesentlich kürzere Teil scheint Elemente dialogischer Struktur aufzuweisen, trotzdem gibt es auch hier keinen Dialog.

Obwohl Jelinek nur das Setting von Buñuels Films auf eine Idee von Frank Baumbauer und Jossi Wieler hin übernimmt, schwingt das Nichtverlassenkönnen des Raums aus Buñuels Film mit. Die Situation des Eingeschlossenseins und Verweilenmüssens trotz offener Türen erinnert auch an Kafkas Parabel *Vor dem Gesetz*, in der der Mann vom Land vergeblich um Einlass bittet, obwohl die Tür die ganze Zeit offen steht.¹³⁹ Es klingt hier die Unmöglichkeit einer „Vergangenheitsbewältigung“ an, einer Vergangenheitsbewältigung, die von einem Erinnerungsgebot und Bilderverbot und sonstigem geleitet wird und dabei eine Verantwortung des einzelnen und der Gesellschaft vermissen lässt.

Im zweiten, viel kürzeren Teil, in einer „Jagdhütte in den Bergen“ (RE, S. 195), können die „Menschen in ziemlich derangierter Abendkleidung“ den Raum erneut

139 Vgl. Bärbel Lücke: *Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel) – Boten der (untoten) Geschichte*. In: Pia Janke [Hrsg.]: *Jelinek[Jahr]Jahrbuch 2010*. Wien: Praesens 2011, S. 33–98, hier S. 39.

nicht verlassen, da sie von „Tieren im Plüschanzug“ daran gehindert werden (RE, S. 195). Der gesamte Text ist Bericht, schließlich sprechen ausschließlich Botinnen und Boten. Stumme Festgäste, redselige Boten. Das Formzitat Botenbericht öffnet den Text für alle Stimmen, die über den Massenmord von Rechnitz (und über den Holocaust) sprechen. Jelinek nimmt alles in ihren Text auf, es gibt Boten aus den verschiedensten Richtungen und Milieus.

Das Massaker von Rechnitz als Grundlage

Der Ort Rechnitz im Titel des Stücks steht für zweierlei¹⁴⁰: Einerseits ist damit der konkrete Ort Rechnitz im Südburgenland gemeint, der Schauplatz und Tatort des Massakers im März 1945. Das Massaker an „zumindest 180 Juden“¹⁴¹, Zwangsarbeitern aus Ungarn, deren genaue Zahl und Identität nicht bekannt ist, beim Kreuzstadl in der Nähe des Schlosses Rechnitz.

Andererseits steht der Ortsname auch als Gedächtnisort. Das Massaker und seine Aufarbeitung als eine scheiternde (schließlich konnte das Massengrab bis heute nicht gefunden werden) stehen dabei als Sinnbild für den Umgang Österreichs mit seiner nationalsozialistischen Vergangenheit. Pia Janke sieht unter Bezugnahme auf Paul Gulda (Leiter R.E.F.U.G.I.U.S.¹⁴²):

„[D]as Schweigen und Verschweigen des Massakers, das kollektive Verdrängen der Greuelthaten in Rechnitz, die Atmosphäre von Angst, Abwehr und Verleugnung in diesem Ort, [...] zu einer Chiffre für den Umgang Österreichs mit seinen Verbrechen der Vergangenheit erklärt“¹⁴³.

140 Vgl. Bärbel Lücke: *Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel) – Boten der (untoten) Geschichte*, S. 33.

141 Walter Manoschek: *Editorische Notiz*. In: ders.: *Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945*, S. VII.

142 Abkürzung für „Rechnitzer Flüchtlings- Und GedenkInitiative Und Stiftung“ (Internetpräsenz: www.refugius.at).

143 Pia Janke: „*Herrschaft, ja, haben wir*“. *Die Täter in Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: dies. u. a. [Hrsg]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens 2010, S. 239–254, hier S. 241.

Über die Ereignisse in der Nacht vom 24. auf den 25. März 1945 gibt es viele Fragen, viel Schweigen und wenig Konkretes. Fest steht, dass in dieser Nacht zum Palmsonntag ein Fest auf Schloss Rechnitz stattfand. Das Schloss hatte die Gräfin Margit Batthyány zu Verfügung gestellt, es waren „SS-Offiziere, Gestapo-Führer und einheimische Nazi-Größen“¹⁴⁴ geladen. Im Verlauf der Festnacht wurden etwa 180 von ca. 1000 (andere Quellen sprechen von 600) ungarisch-jüdischen Zwangsarbeiter, die zum Südostwallbau von Kőszeg nach Burg transportiert worden waren, aufgrund von Arbeitsunfähigkeit ausgesondert. Sie wurden zum Bahnhof Rechnitz und von dort aus zum Kreuzstadl transportiert. Dort werden sie von Gästen des Festes ermordet, das Massengrab am nächsten Morgen von 18 weiteren Zwangsarbeitern zugeschaufelt, die daraufhin ebenfalls erschossen wurden. Aus Angst vor der herannahenden Roten Armee flohen viele Bewohner aus Rechnitz, auch Margit Batthyány floh, gelangte über Vorarlberg in die Schweiz und lebte dort bis zu ihrem Tod 1989 ein angesehenes Leben als Pferdezüchterin.¹⁴⁵

Bald nach Ende der Kampfhandlungen im April 1945 öffnete die Rote Armee Gräben in Rechnitz, schüttete sie aber gleich darauf wieder zu. Die Ermittlungen kurz nach Kriegsende führten zu zwei Prozessen gegen Hauptverdächtige, die im Sommer 1948 begannen und trotz einer Vorbereitungszeit von fast drei Jahren in einem Desaster und „keiner einzigen Verurteilung auf Grund aktiver Täterschaft“¹⁴⁶ endeten. Rund um das Gerichtsverfahren kam es zudem zur Ermordung zweier Zeugen, was „zumindest subjektiv einen Einfluss auf die Zeugenaussagen gehabt haben könnte“¹⁴⁷. Jelinek bringt auch die Geschehnisse rund um die Gerichtsverfahren in ihrem Text mit ein, wo diese „Fememorde“ als

144 Gerhard Scheit: „*Stecken, Stab und Stangl; Rechnitz (Der Würgeengel)*“. In: Pia Janke [Hrsg.]: *Jelinek-Handbuch*, S. 156–162, hier S. 158.

145 Vgl. Teresa Kovacs: *Chronik der Ereignisse*. In: Pia Janke u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. S. 28–44.
Vgl. Walter Manoschek: *Rechnitz, März 1945. Taten und Täter*. In: Pia Janke u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*, S. 51–67.

146 Walter Manoschek: *Rechnitz, März 1945. Taten und Täter*, S. 64.

147 Ebd., S. 60.

Fortsetzung des Rechnitzer Massenmordes und als Fortsetzung des Holocaust gesetzt werden:

„[A]ber die werden nichts sagen, und wenn sie was sagen, bringen wir sie auch noch um, kein Problem, es ist ja einfacher, einen einzelnen umzubringen als 180 Stück, wenn wir 180 geschafft haben, dann schaffen wir noch ein, zwei mehr.“
(RE, S. 130)

Im Zuge des Gerichtsverfahrens fanden auch Grabungen statt, bei denen das Interesse mehr der Todesursache und weniger einer würdigen Bestattung galt. Die Gräben der „Totengräber“ wurden geöffnet, jedoch die genaue Position nicht dokumentiert. Bis in die späten 60er Jahre war die Lage dieser Gräben bekannt, aber nicht gefragt.¹⁴⁸ Wer die Verantwortung für das Massaker trug, konnte in den Prozessen nicht geklärt werden, ebenso wenig wie die Beteiligung Margit Batthyánys und ihres Mannes. Bis heute konnte das Massengrab trotz etlicher Grabungsversuche und Landvermessungen nicht gefunden werden. Diesem Umstand trägt ein leerer Schaukasten Rechnung, der sich innerhalb des Kreuzstadlmuseums befindet und so lange leerstehen soll, bis das Grab und die Toten unter der Erde von Rechnitz gefunden sind. Dieses Museum wurde am 25. März 2012, auf den Tag genau 67 Jahre nach dem Massaker eröffnet.¹⁴⁹

4.2 Der Erinnerungsdiskurs als Bezugspunkt für Jelinek

Jelinek spricht hinsichtlich ihrer Arbeitsweise davon, sich vorgefundenes Material anzueignen und zu verarbeiten, einer ästhetischen Bearbeitung zu unterziehen:

148 Vgl. Walter Manoschek [Hrsg.]: *Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945*, S. 85.

149 Vgl. Colette Schmidt: *Massaker in Rechnitz: Leerstelle der Geschichte*. In: Der Standard, 26.3.2013.
<http://derstandard.at/1332323735884/Museumseroeffnung-Massaker-in-Rechnitz-Leerstelle-der-Geschichte> (28.11.2014).

„Ich docke mich halt (vielleicht auch unrechtmäßig, aber da ich keine Recherche im Feld machen kann, bin ich auf Sekundärmaterial angewiesen) an Material an, das andere gefunden haben, und verwende es dann, um das Material aus einer anderen Perspektive, amalgamiert durch Kunst sozusagen, als ästhetischen Konstrukt (ohne aber das Geschehene selbst zu ästhetisieren! Das ist die große Falle, der man entgehen muss) zu zeigen.“¹⁵⁰

So sind es veröffentlichte und öffentliche Inhalte in Form von Zeitungsartikeln und Fernsehberichten, die Jelinek dieses Material zur Verfügung stellen. Dieses Vorgehen ist nicht kritiklos und ließ beispielsweise Iris Radisch verlauten: „Sie lebt vor dem Fernseher. Könnte den mal einer ausstellen!“¹⁵¹

Auch für *Rechnitz (Der Würgeengel)* sind es vielfältige Quellen, derer sich Jelinek bedient. Walter Manoschek schreibt, dass das Massaker von Rechnitz „wie kein anderes auf österreichischem Gebiet stattgefundene[s] Endphasenverbrechen [...] öffentlich präsent“¹⁵² ist, was sich für Jelineks Arbeitsweise natürlich anbietet. Vorrangig sind es vor allem zwei Ausgangsmaterialien, an denen sich ihre Beschäftigung mit dem Thema entzündet, zwei Materialien, auf die sie sich beruft: Zum einen der Film *Totschweigen*¹⁵³ von Eduard Erne und Margareta Heinrich, zum anderen, wie sie sagt, ein „meist auf Hörensagen beruhendes Buch von David Litchfield“¹⁵⁴, das den Titel *The Thyssen Art Macabre* trägt.

Der Film über die „Metapher“¹⁵⁵ Rechnitz von Erne und Heinrich zeigt die zwischen 1990 und 1994 durchgeführte erfolglose Suche nach dem Massengrab,

150 Pia Janke: „Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen“. Gespräch mit Elfriede Jelinek, S. 18.

151 Iris Radisch: *Die Heilige der Schlachthöfe*. In: DIE ZEIT N° 43/2004
http://www.zeit.de/2004/43/Jelinek_neu (28.11.2014)

152 Walter Manoschek: *Editorische Notiz*. In: ders.: *Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945*, S. VII.

153 *Totschweigen*. Buch und Regie: Eduard Erne und Margareta Heinrich. 88 Min. Oberwart: Kultur, Bildung, Kunst 1994.

154 Elfriede Jelinek: „Im Zweifelsfall“. In: Manoschek: *Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945*, S. 1.

155 Sandra Kegel: „Die Köchin sah die Mörder tanzen“. Interview mit Eduard Erne. In: In: F.A.Z., 26.10.2007, Nr. 249, S. 46.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/rechnitz-massaker-die-koechin-sah-die-moerder-tanzen-1489773.html> (28.11.2014).

eine Art filmischer Grabungsversuch, eine filmische Vergegenwärtigung in der Dokumentation der eigentlichen Suche. Wo am Anfang noch die Hoffnung steht, man müsse mit den Bewohnern des Ortes nur reden¹⁵⁶, zeigt sich im Verlauf der Bemühungen und des Films eine Mauer des Schweigens. Von diesem Schweigen, das trotz beziehungsweise durch die gleichzeitige Geschwätzigkeit herrscht, nährt sich auch Jelineks Bearbeitung des Themas. Hat sie bereits in *Stecken, Stab und Stangl* mehrere kleine Zitate aus dem Film eingebaut, so setzt sie diese Beschäftigung mit dem Film in *Rechnitz (Der Würgeenge)* verstärkt fort.

Über das zweite Hauptmaterial Jelineks, das Buch David R. L. Litchfields, erschien am 18.10.2007¹⁵⁷ ein Artikel in der FAZ von Litchfield selbst mit dem Titel *Gastgeberin der Hölle*. Hierbei handelte es sich um eine gekürzte Fassung eines Artikels aus *The Independent*, in welchem Litchfield die Mitverantwortung Margit Batthyány an den Ereignissen von Rechnitz thematisiert. Es handelte sich um einen gekürzten Artikel, in dem Passagen, die von Margit Batthyáns „konkreter Tatbeteiligung“ sprechen, gestrichen wurden.¹⁵⁸ Dennoch rückte der Artikel das Massaker in die Nähe einer „sex & crime-story“. Und obwohl die mediale Verarbeitung ebenso in Richtung einer sensationalisierten Berichterstattung ging, war ein „Hauptvorwurf [der auf den Artikel reagierenden öffentlichen Medien] die Trivialisierung und Theatralisierung der Geschehnisse durch Litchfield.“¹⁵⁹

Auf diese Thesen über Margit Batthyáns Beteiligung an den Geschehnissen der Mordnacht bezieht sich Jelinek und kehrt durch die Verbindung zum Rauschhaften und Kannibalistischen die Ungeheuerlichkeit dieser Orgie, dieses

156 Vgl. Sandra Kegel: „*Die Köchin sah die Mörder tanzen*“. Interview mit Eduard Erne.

157 David R. L. Litchfield: *Die Gastgeberin der Hölle*. Aus dem Englischen von Michael Bischoff. In: F.A.Z., 18.10.2007, Nr. 242, S. 37.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/massaker-von-rechnitz-die-gastgeberin-der-hoelle-1490489-p4.html> (28.11.2014).

158 Vgl. Pia Janke: „*Herrschaft, ja, haben wir*“. *Die Täter in Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*, S. 239.

159 Ebd., S. 240.

Außersichgeratens sowie den Aspekt der totalen Auslöschung im Bild der Einverleibung heraus.

Jelinek hat an Litchfields Buch genau das Umstrittene so interessiert¹⁶⁰, da für sie „Klatsch und Tratsch [...] die Dinge sinnlich erfahrbar“¹⁶¹ machen. Für sie ist diese Art des Berichts eine Art Ergänzung zu soziologischen Untersuchungen, die für Jelinek die Richtmaße vorgeben. Ihre Vergangenheitsbetrachtung sucht sich ihren Weg also im Changieren und Miteinbeziehen beider Pole. Auch die mediale Präsenz weiterer Diskurse, die nicht explizit den Massenmord von Rechnitz, jedoch den Holocaust betreffen, wird in ihrem Stück mit eingearbeitet.

In der natürlich unvollständigen Liste an Danksagungen am Ende des Textes dankt Jelinek auch Hans Magnus Enzensberger „für das schöne Interview“ (RE, S. 205), auf das sie sich im Stück als einen weiteren Diskursstrang bezieht. Jelinek verwendet einige Teile des Interviews mit dem Titel „*Jammern ist nie eine gute Idee!*“¹⁶², veröffentlicht in *Die Weltwoche*, in bearbeiteter Form. Die „kognitive Distanz zu der Zeit der Extreme“¹⁶³ – gemeint sind hier die Verbrechen des Dritten Reichs –, die wir laut Enzensberger heute haben, möchte der „Ausnahmebote“ bei Jelinek nicht „einfach so im Casino des Denkens aufs Spiel setzen.“ (RE, S. 78) Jelinek wirft Enzensberger mit diesen Zeilen sowohl Verharmlosung als auch eine Haltung vor, die den Holocaust als ein Ereignis einer abgeschlossenen Vergangenheit präsentiert. Diese Vergangenheit hat mit der Gegenwart nur insofern noch etwas zu tun hat, als sie aus sicherer Distanz betrachtet werden kann.

Auch Reaktionen auf Litchfields Text, die ganze mediale Kontroverse, wird von Jelinek aufmerksam verfolgt und sofort verarbeitet, so auch ein Interview mit dem

160 Vgl. Pia Janke: „*Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen*“. Gespräch mit Elfriede Jelinek, S. 18.

161 Ebd.

162 Eugen Sorg/Peter Teuwsen: „*Jammern ist nie eine gute Idee*“. Interview mit Hans Magnus Enzensberger.

163 Ebd.

Antisemitismusexperten Wolfgang Benz¹⁶⁴, der infrage stellt, dass die Party so überhaupt stattgefunden hat. Er sagt: „Weiter stimmt mich skeptisch der sehr, sehr späte Zeitpunkt. Am 24. März 1945 hatten auch die ganz unentwegten Fanatiker eigentlich anderes im Sinn, nämlich ihre Haut zu retten.“¹⁶⁵ Im Theatertext bearbeitet Jelinek diese Aussagen folgendermaßen:

„Keine Zeit für zujaulendes Lustgeschrei. Keine Zeit für sinnloses Aus-dem-Fenster-Ballern. Nur grade Zeit noch zum Packen und Abhauen. So stellt dieser Historikerprofessor in seiner luftdicht schließenden Tupperware-Dose, welche freiwillig die Form eines Mercedes-Benz angenommen hat, sich das vor, nachdem er viel darüber gelesen, aber noch viel mehr darüber geschrieben hat.“ (RE, S. 59)

Der Nachname des Historikers ist hier zum Mercedes-Benz geworden, dem Jelinek Bagatellisierung und luftdichtes Verpacken als Abschließen vorwirft. Auch an einer anderen Stelle wird berichtet:

„Der Herr Geschichtsprofessor wieder läßt Ihnen durch sein Klitterungsklistier von der Rückseite her – denn auf der Flucht sieht man die Menschen ja nur von hinten – ausrichten, daß Menschen, die sich im schwärmenden Lauf vor der rotflamenden Pechglut ihrer eigenen Häuser retten müssen, keine Zeit haben für Orgien[.]“ (RE, S. 58)

Wenn im Stück von der Darmspiegelung der Geschichte (RE, S. 63) die Rede ist, vom Geschichtsforscher, der behauptet, die Geschichte könne nicht stimmen, bezieht sich Jelinek wiederum auf Benz und stellt zugleich die Position infrage, von der aus die Vergangenheit betrachtet wird. Die Geschichte ist hier ein linearer Verlauf, an dessen Ende etwas herauskommt. Und genau dieser Blickpunkt, genau diese Vorgehensweise des Wissenschaftlers beziehungsweise mancher Historiker arbeitet einer Betrachtung der Vergangenheit, wie sie Jelinek für sinnvoll erachtet,

164 Vgl. Christoph Schmitz: *Lauter „Geraune und Hörensagen“*. Interview mit Wolfgang Benz. In: Deutschlandradio, Beitrag vom 18.10.2007. http://www.deutschlandfunk.de/lauter-geraune-und-hoerensagen.691.de.html?dram:article_id=51054 (28.11.2014).

165 Ebd.

entgegen. Schließlich ist die Geschichte bei Jelinek nicht als Verlauf zu sehen, an deren Ende die Gegenwart steht, aus der heraus die Geschichte betrachtet wird. Alleine an der Integration dieses Interview entzündeten sich bei Jelinek eine Menge Fragen zum Umgang mit der Vergangenheit.

Auch andere Fragestellungen denkt Jelinek in *Rechnitz (Der Würgeengel)* an: Auf Seite 159 ist im Theatertext zu lesen: „[H]ier auf diesem Foto sehen Sie noch den dunklen Rahmen, das Foto ist genau aus dieser Öffnung heraus geschossen worden, aber geschossen wurde sowieso dauernd“ (RE, S. 159). Diese Zeilen erinnern an eine Debatte zum Bilderverbot des Holocaust: Vier unscharfe, verwackelte Fotografien aus Auschwitz, die die Verbrennung von Getöteten sowie eine Gruppe von Frauen, die vor der Gaskammer warten, Frauen, die sich „endlos vor der dunklen Kammer anstellen“ (RE, S. 159), im August 1944 zeigen. Aufgenommen von Angehörigen eines Sonderkommandos zeigen sie das Gelände um Krematorium V aus dem Türrahmen einer Gaskammer heraus.¹⁶⁶ Unter riskanten Umständen gelangte der belichtete Film wieder zurück zu Mitgliedern des polnischen Widerstandes, die die Kamera auch ins Lager geschmuggelt hatten.

Über diese vier Bilder, die im Rahmen der Ausstellung „Mémoire des camps“ gezeigt werden, schreibt Georges Didi-Huberman einen Text im dazugehörigen (französischsprachigen) Ausstellungskatalog¹⁶⁷ und entfacht eine Debatte über die Darstellbarkeit des Undarstellbaren, über Bilder von Auschwitz, Bilderverbot und Erinnerungsgebot, und plädiert dafür, die Bilder zu ihrer Lesbarkeit kommen zu lassen. Er schreibt dazu: „Um sich zu erinnern, muss man sich ein Bild machen.“¹⁶⁸ Auch hier geht es um die Überführung von Erfahrungen der Vergangenheit in Bild und Text zum Zweck ihrer Wieder-Holbarkeit in der

166 Vgl. Silke Horstkotte: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln: Böhlau 2009, S. 277.

167 Clément Chéroux [Hrsg.]: *Mémoire des camps. Photographie des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. Katalog zur Ausstellung des Patrimoine photographique. Paris: Marval 2001, S. 219–242. Zit. nach: Silke Horstkotte: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln: Böhlau 2009, S. 278.

168 Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*. München: Fink 2007, S. 53.

Zukunft. Es stellt sich jedoch die Frage: Wie kann ein Bild des Unsag- und Unzeigbaren gezeichnet werden?

Stellvertretend für die vielen unterschiedlichen Fragestellungen, die Jelinek mit einarbeitet, stehen hier einige von ihnen in ihrer medialen Repräsentation. Sie stehen beispielhaft für die Verarbeitung des Erinnerungsdiskurses bei Jelinek, die neben eben diesen Stimmen ebenso ihre eigene Stimme einfließt und gleichzeitig auch eine Metastimme zu dieser in den Text einfließen lässt. Sie verhandelt somit ihre eigene Teilhabe an der Erinnerungskultur durch die Boten hindurch: „Eine total von sich eingenommene Frau hat es mir eingetrichtert. Ein Glück, daß sie Ihnen so unsympathisch ist.“ (RE, S. 78)

Diese Teilhabe ist bei Jelinek jedoch nicht auf ihre Texte beschränkt. Indem sie als öffentliche Person Stellungen bezieht, bringt sie sich ein in die Erinnerungskultur. Ihre Texte eröffnen ihr eine weitere Möglichkeit, ihre Stimme zu erheben sowie den Funktion von Medien im gedächtniskulturellen Kontext nachzukommen, nämlich „Speicherung, Zirkulation, Abruf“¹⁶⁹.

169 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 137.

5 Erinnern in *Rechnitz (Der Würgeengel)*

Wenn von verschiedenen Formen des Erinnerns die Rede ist und diese Thematik zudem noch durch die Form des Botenberichts dargestellt wird, ist das „Sprechen über“ Gegenstand der Untersuchung. In Jelineks Werk ist das „Ineinander-Verschänken von Sprache und Geschichte“¹⁷⁰ als zentraler Punkt zu sehen: „Die durch Geschichte gewordene Sprache und deren Parodie, wörtlich verstanden als Gegengesang.“¹⁷¹

Das Sprechen über etwas ist der Knotenpunkt im Geflecht der Erinnerungskultur und die Problematik des Sprechens über etwas ist es auch, die den Text *Rechnitz (Der Würgeengel)* dominiert. Hier stellt sich nicht nur – wie bei Jelinek ständig und zentral – die Frage ‚Wer spricht?‘, sondern vielmehr rückt die Problematik des ‚Wie spricht es?‘ in den Mittelpunkt. Die Frage nach der Zukunft des Erinnerns, also dem Kommunizieren über den Holocaust und dem Tradieren der Geschehnisse, zeigt sich bei Jelinek in verschiedenen Facetten des Sprechens über *Rechnitz*, in den vielen unterschiedlichen Stimmen, die in *Rechnitz* – und hier ist sowohl das Stück als auch der konkrete Ort mit seinen (Nicht-)Zeugen gemeint – zu Wort kommen oder eben nicht.

170 Monika Meister: „Theater müßte eine Art Verweigerung sein“. *Zur Dramaturgie Elfriede Jelineks*. In: dies.: *Theater denken. Ästhetische Strategien in den szenischen Künsten*. Wien: Sonderzahl 2009. S. 275–290, hier S. 285.

171 Ebd.

Die Sprache als Instrument der Legitimierung von Macht, als Instrument der Gewalt. Deswegen betrachtet Jelinek das Sprechen über und zeigt es durch ihre Sprachbehandlung. Da sie dieselbe Sprache verwendet, muss sie sie ausstellen. Verschiedene Register des sprachlichen Zugriffs auf die Vergangenheit kommen in *Rechnitz (Der Würgeengel)* zum Ausdruck. Exemplarisch sollen hier verschiedene Formen des Erinnerns und somit des Sprechens über die Vergangenheit innerhalb des Textes gezeigt werden.

5.1 Jelineks Geschichtskonzept

Elfriede Jelineks Kritik an der Erinnerungskultur und die andere Form des Erinnerns, das in *Rechnitz (Der Würgeengel)* proklamiert wird, entstehen vor einem bestimmten Geschichtskonzept, einem bestimmten Verständnis von Geschichte und Vergangenheit, das sie seit jeher zur Beschäftigung mit der endlosen Unschuldigkeit Österreichs treibt. Dieses Geschichtskonzept drückt sich inhaltlich, aber auch ganz stark in seiner äußeren Form aus. Inhalt kann erst durch die Form, durch narrative Form erzählt werden, wobei gleichzeitig „jede Version der Vergangenheit von ihrer Erzählform beeinflusst ist“¹⁷². Das heißt, jeder Bote beeinflusst den Bericht. Wenn nun dieser Botenbericht als negiertes Formzitat zu sehen ist, wird hier die Erzählform hinterfragt.

Das Element der antiken Tragödie, das Jelinek hier miteinbezieht, nämlich der Bericht der Boten, ist *Rechnitz* sowohl Formzitat als auch Erzählform. Inhalte brauchen eine Form, um erzählt zu werden, aber diese Erzählform formt gleichzeitig die Vergangenheitsversion.

Das heißt, die äußere Form des Textes lässt den Inhalt erst entstehen, so wie die Art und Weise der Vergangenheitserzählung die Vergangenheitsversion erzeugt. Jelinek wählt für die Thematik hier den Theatertext als Vermittlungsform. Ein

172 Nicolas Pethes: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*, S. 125.

Text für ein Theater, für das Jelinek schon lang eine bestimmte Form fordert. Schließlich will sie kein Theater, sondern ein anderes Theater.¹⁷³ Der Forderung Jelineks nach einem anderen Theater folgt die Absage an die Figur. Diese Form des Theaters verwendet sie, um ihr Verständnis von Geschichte zum Ausdruck zu bringen. Die von ihr mittlerweile entwickelte Form ermöglicht es ihr, beliebig viele Stimmen zu Wort kommen zu lassen.

Eine wichtiger Punkt in diesem Geschichtskonzept Jelineks ist die Zusammensetzung der Geschichte aus Bildern, wie auch die Zusammensetzung einzelner Geschichten aus Bildern. Es sind auch in *Rechnitz (Der Würgeengel)* viele Stimmen zu hören, die aus der Vergangenheit, der Zukunft, der Gegenwart, dem In- und Ausland sprechen und ihre Schlaglichter auf das Geschehen werfen. Zu Beginn des Stückes heißt es dazu: „Boten und Botinnen kommen von überall her“ (RE, S. 55). Diese Boten sind Männer, Frauen, Täter und Opfer. Von diesen Stimmen müssen im Sinne der Identitätsstiftung – zu deren Zweck Gemeinschaften schließlich erinnern – zwangsläufig Stimmen verstummen, während andere sich durchsetzen. Jelinek sieht im Sinne Walter Benjamins eine Notwendigkeit darin, auch die Verlierer der Geschichte zu beachten, und sich dessen bewusst zu werden, dass die Konstruktion der Vergangenheit auch immer ein Verstummenlassen von Stimmen bedeutet.

Weiter am Beginn des Theatertextes schreibt Elfriede Jelinek in den spärlichen Regieanweisungen, die mehr Regiehinweise sind, dass „nur die Botinnen und Boten [sprechen]“ und weiter: „es kann auch nur einer oder eine allein sein, das bleibt der Regie überlassen“ (RE, S. 55). Für das, was diese Körper im Folgenden sagen werden, scheint es also unerheblich zu sein, wer es spricht, ob es sich um einen Mann, eine Frau, viele oder nur eine Person handelt. Bei Jelinek sind die Körper also von ihrem Sprechen getrennt, sind lediglich Kanal, über den Sprache heraustreten kann.

173 Vgl. Anke Roeder: „*Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.*“ Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: dies. [Hrsg.]: *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1989, S. 141–160.

Manfred Pfister schreibt über die „Bedeutung der Sprache für die Konstitution einer dramatischen Figur“ Folgendes:

„[D]urch das, was eine Figur sagt, und dadurch, wie sie es sagt, stellt sie sich willkürlich oder unwillkürlich, bewußt oder unbewußt, explizit oder implizit selbst dar und wird sie, ergänzt durch außersprachliche Mittel der Selbstdarstellung, dem Rezipienten überhaupt erst als Figur mit einer bestimmten Charakterstruktur greifbar.“¹⁷⁴

Bei Jelinek hat das Sprechen diese Funktion nicht. Jelinek möchte, wie sie selbst auch in ihrem Text *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* sagt, gar keinen Figuren eine solche Charakterstruktur verleihen. Sie schreibt:

„Wenn ich Theaterstücke schreibe, dann bemühe ich mich nicht, psychologisch agierende Personen auf die Bühne zu stellen. [...] Ich bemühe mich darum, Typen, Bedeutungsträger auf die Bühne zu stellen, etwas im Sinn des Brechtschen Lehrstücks.“¹⁷⁵

Während in *Nora* und *Clara S.* sowie auch in *Burgtheater* noch Figuren auftreten, die zwar keineswegs psychologisiert, aber in ihrer Form dennoch vorhanden sind, fehlt dieses klassische dramatische Element in *Rechnitz (Der Würgeengel)* vollkommen. Eine Weiterentwicklung der Idee von den Figuren als „Popanze“ ist also nach diesen vergrößerten Schreckgestalten die Abschaffung der Figuren wie sie auch in einem anderen ihrer Text zum Theater, *Sinn egal. Körper zwecklos*, konstatiert. Der Körper des Schauspielers ist also getrennt von dem, was er sagt, er ist nicht von Bedeutung für das Gesprochene, er wird nur in seiner Funktion als Sprechender gebraucht. Einerseits zeugt die Verweigerung einer Illusion bezüglich der Figuren, von einem Offenlegen der Entstehungsmechanismen. Es „soll gezeigt werden, wie die Figur gemacht ist, woraus sie besteht, damit keine geheimnisvolle

174 Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink 2001, S. 171.

175 Elfriede Jelinek: *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*. In: *Spectaculum* 43. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 228–229, hier S. 228.

Verwandlung hinter den Kulissen geschehe.“¹⁷⁶ Andererseits hat Jelinek so die Möglichkeit, das Sprechen vom Körper zu entfremden.

Dieses Sprechen, das bei Jelinek vom Schauspielkörper immer mehr entkoppelt wird, lässt den Körper zum bloßen Durchgangsmedium verschiedenster Stimmen werden, ohne zum Zweck der Identitätsbildung einer Figur „missbraucht“ zu werden. Die Stimmen können ganz Sprechen sein. Das Verfahren der Intertextualität lässt Jelinek die verschiedenen Zeiten miteinander korrespondieren und aufzeigen, dass „die Geschichte“ sich nicht als monokausal, als durch Linearität gekennzeichnet, erklären lässt. Aus der Verwendung und dem Hörbarmachen vieler verschiedener Stimmen in der aktuellen Gegenwart lässt Jelinek die Geschichte als vielschichtiges Bild, als (Ge-)Schichten erscheinen. Sie entwirft ein multiperspektivisches Geschichtsbild, dessen Zusammensetzung aus verflochtenen Stimmen sich einer linearen Lesart sperrt. Diese äußere Form beziehungsweise dieses Arbeiten mit Theaterkonventionen verdeutlicht ein multiperspektivisches Geschichtsverständnis: Indem das Sprechen vom Körper getrennt ist, können unendliche viele Stimmen durch diesen Körper sprechen und ihre Vergangenheitsversion erzählen.

Jelinek stellt dieses Sprechen heraus und zeichnet so ein vielschichtiges Bild der Vergangenheit. Diese Multiperspektivität lässt den Text auch offen für Publikumsbeteiligung. Das Gesagte geht durch die Person hindurch, direkt an den Zuseher und Zuhörer. Wie Jelinek schreibt: „Wir Zuseher sind nämlich nötig, die Schauspieler nicht.“¹⁷⁷ Auch im Text ist nicht immer klar, wo der Zuschauer beziehungsweise der Leser eigentlich steht. „Die kommen sogar bald, sagt Ihnen ein Bote, wie Sie auch einer sind, Sie wissen ja, wie weit man uns glauben kann.“ (RE, S. 56) Hier ist unklar, ob gerade das Publikum oder ein auf der Bühne befindliches Gegenüber angesprochen wird. Die Zuschauer werden so nicht nur

176 Monika Meister: *Theater müßte eine Art Verweigerung sein.*, S. 280.

177 Elfriede Jelinek: *Ich möchte seicht sein.* In: Theater Heute Jahrbuch 1983, S. 102.
<http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fseicht.htm> (28.11.2014).

zu Beobachtern der Kommunikation, sondern auch zu Teilnehmern, werden selbst Stimmen im Geflecht der Vergangenheitsversionen.

Jelinek spricht in Bezug auf *Stecken, Stab und Stangl* von einem „kontrapunktischen Sprachgeflecht“,¹⁷⁸ das sie erzeugen möchte. Auch in *Rechnitz (Der Würgeengel)* sprechen nebeneinander mehrere Stimmen, Stimmen der Täter und der interviewten (Ohren-)Zeugen, Stimmen der Medien, literarische und wissenschaftliche Stimmen sowie in ihrer und durch ihre Abwesenheit Stimmen der Opfer.

Bei Jelinek wechselt die Rede innerhalb eines Satzes oftmals ihre Position. Hieß es gerade noch „und wir nehmen einen Teil der Schuld gern auf uns“, so heißt es innerhalb desselben Satzes „nein, nehmen wir nicht, wir waren damals schließlich noch gar nicht geboren“ (RE, S. 131). Dem soeben Gesagten wird im nächsten Augenblick schon widersprochen, innerhalb eines Satzes kommen mehrere Meinungen, unterschiedliche Haltungen zum Thema Vergangenheit zum Ausdruck. Es berichtet ein Bote: „[D]as Foto ist genau aus dieser Öffnung heraus geschossen worden, aber geschossen wurde sowieso dauernd [...]“ (RE, S. 159). Neben der bereits erwähnten Frage nach der Darstellbarkeit (Kapitel 4.2 dieser Arbeit) wird hier auch das Assoziationsfeld des Schießens und somit Tötens und Tötenwollens eröffnet. Der Schnappschuss wird mit dem Schuss aus dem Gewehr in Verbindung gebracht. Durch diesen Positionsswitch (von der Position des in der Baracke stehenden Häftlings zu den durch Schießen tötenden Nazis) wird Täter- sowie Opferposition eingenommen und eine Neben- und Beieinander erwirkt, die sprechende Stimme hüpf von einem Standpunkt zum nächsten, verweilt nicht an einer Position. Die unterschiedlichen Bedeutungsfelder, denen das Wort Schuss angehören kann, werden hier in Verbindung gesetzt und somit unterschiedliche Positionen in einer vereint.

178 Vgl. Stefanie Carp: *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung*. Gespräch mit Elfriede Jelinek.

Die Stimmen von Tätern und Opfern befinden sich auch in der kollektiven Erinnerung in enger Nachbarschaft, jedoch sind die Stimmen der Sieger die hörbaren. Jelinek zeigt somit, dass Geschichte ein Konvolut vieler Momentaufnahmen ist und nur durch Auswahl zu ihrer offiziellen Version wird.

Essenziell an Elfriede Jelineks Geschichtsverständnis ist zudem die Diskontinuität des Geschehenen. Um diese Diskontinuität zutage treten zu lassen, muss die Zeit als Ort der Manifestation von Diskontinuität hervortreten. Es gilt somit, durch die Thematisierung von Zeit die Diskontinuität herauszustellen: „Erst eine vom Gewohnten abweichende Zeiterfahrung provoziert nämlich ihre ausdrückliche Wahrnehmung, läßt sie von der beiheerspielenden unausdrücklichen Gegebenheit in den Rang eines Themas aufsteigen.“¹⁷⁹ Hans-Thies Lehmann spricht in diesem Zusammenhang auch von Methoden der „Zeit-Verzerrung“¹⁸⁰. Diese Techniken sorgen dafür, dass Zeit sichtbar, zumindest jedoch erfahrbar wird. In Jelineks Stück wird das beispielsweise durch das Ineinanderschieben verschiedener Zeitebenen, durch das Schichten erreicht sowie auch durch Wiederholung. Das klassische Format eines Stücks mit narrativer Handlung wird unterlaufen und so durch die Thematisierung von Zeitlichkeit eine Zeiterfahrung ermöglicht, die nicht-linear ist. So kommen durch die Sprechapparate, die die Schauspieler sind, nicht nur Stimmen unterschiedlichster Personen hindurch, sondern auch unterschiedlichster Zeiten. Hier kommt Jelineks Arbeitsweise zum Tragen, sich Zitate anzueignen und diese Sprache als Material zu verwenden. Dabei sind Jelineks nicht ausgewiesene Zitate und Anspielungen in die Gegenwart gezogene Geschichte, der Enteignungsprozess des Zitierens und die Montage sind Medien von Geschichtsschreibung, diskontinuierlicher Geschichtsschreibung. Die Geschichte mit narrativer Struktur ist laut Benjamin ein Wunsch, ein Konstrukt von Geschichtsschreibern. Getroffen vom Blick der Gegenwart schlägt die Vergangenheit die Augen auf, wird Gegenwart, wird zu Bildern, die erzählt werden.¹⁸¹

179 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 330.

180 Ebd.

Jelinek zeigt mit ihrer Bearbeitung fremder Textstellen und indem sie sich diese, ohne Anführungszeichen zitierend, einverleibt, sie aber auch durch Kleinigkeiten zu ihren Texten macht, dass diese Zitate aus der jeweiligen Gegenwart auch immer neu gelesen werden. Es ist hier etwas Aufgeschriebenes, das aber zu jeder Zeit einen neuen Zugriff ermöglicht und auch erfordert. Wenn Jelinek auf diese Weise die Gegenwart die Vergangenheit durchziehen lässt, so gilt auch der umgekehrte Fall, nämlich dass die Vergangenheit die Gegenwart durchzieht. Beispielhaft findet sich dieses Durchwirken in der Regieanweisung zu Beginn des Theatertextes, wenn es heißt: „Sie sind alle vollkommen zeitgemäß gekleidet. Bitte keine Anklänge an die Vergangenheit, höchstens kleine Zitate in Frisur etc.“ (RE, S. 55) Die unterschiedlichsten Zeiten korrespondieren oftmals innerhalb eines Satzes miteinander und generieren ihn somit in ihrem Wechselspiel.

Wenn Jelinek sowohl Nietzsche als auch Euripides in ihre Texte zieht¹⁸², prallen Textstücke verschiedenster Zeiten aufeinander. Es sind verschiedene Formen von Vergangenheiten gleichzeitig anwesend, sprechen gleichzeitig über etwas, das viel später geschah, nämlich über den Massenmord von Reznitz, und nehmen dem Geschehen so bereits seine Linearität.

„Haben Sie die Trümmer eines Schlosses rauchen sehen, schon bevor Sie kamen, und das trotz Rauchverbot, das schwer an unseren Seelen hängt? Nein? Also das kommt erst noch! Angezündet, wie alles, was je seit Hephaistos und Prometheus oder meinetwegen den Russen angezündet wurde [...].“ (RE, S. 56)

Die rauchenden Trümmer des Schlosses, angezündet in den Tagen vor Kriegsende, werden verknüpft mit dem Rauchverbot, das in jüngerer Vergangenheit oftmals zur Diskussion stand. Die Vergangenheit, das Rauchen der Trümmer, befindet sich im gleichen ahistorischen Raum wie auch das Rauchverbot aus der außertextlichen Gegenwart, eventuell aus der im Moment der Aufführung aktuellen Gegenwart im Theater, wo schließlich nicht geraucht werden darf. Alles

181 Vgl. Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Rolf Tiedemann [Hrsg.]. Bd. I.2. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 691–704.

182 Vgl. die Danksagungen am Ende des Stücks. RE, S. 205.

ist jetzt, obwohl es Teil einer anderen Zeit ist, alles findet jetzt statt, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Weiter im Absatz werden Hephaistos als der Gott des Feuers des antiken Griechenland sowie Prometheus, der den Menschen wieder das Feuer brachte, mit den Russen, der herannahenden Roten Armee, zusammengebracht. Verschiedene Zeiten werden im Symbol des Feuers, des Anzündens in einem Satz verknüpft, durch die Verdichtung im Assoziationsgefüge des Feuers. Nicht nur die Textstücke, auch der Kontext, dem sie entrissen wurden, schwingt mit. In diesem Modell der Koexistenz¹⁸³ ist es auch das Erinnern, das verschiedene Zeitebenen schichtet, ineinander schiebt, die Zeiten sich ins Jetzt schieben lässt.

Verdeutlicht wird dieses nicht-lineare Geschichtsbild auch von einer Rhythmisierung des Textes, die Jelineks textuellen Kompositionen inhärent ist. Immer wiederkehrende Textbausteine, aber abgeändert, variiert, geben dem Text seine Struktur, Strukturieren die Zeit des Textes, zeigen durch ihre Wiederholung die Unabschließbarkeit der Geschichte ebenso wie eine Absage an eine teleologische Vorstellung von Geschichte. Die Tötung der Erstgeborenen zieht sich beispielsweise als ein immer wiederkehrendes Thema in unterschiedlichster Ausformung durch den Text¹⁸⁴. So heißt es bereits auf den ersten Seiten von *Rechnitz*: „Alles, was noch fahren kann, fährt jetzt dorthin, wohin man gelassen wird, weil im Inland alles geschlachtet werden soll, nicht nur die Erstgeborenen, alle Geborenen mit Ausnahme der Hochwohlgeborenen.“ (RE, S. 60) Jelinek verbindet hier die biblische Überlieferung des Exodus mit der Flucht der Batthyánys und der Dorfbewohner, denn „falls der Russe wirklich kommt, und das ist wohl unvermeidlich, rennt alles“ (RE, S. 59). Die Hochwohlgeborenen – der niedere Adel, die Gräfin und ihre Fluchtgefolgschaft – bleiben verschont. Später wird die Unmöglichkeit einer angemessenen Bestattung – „Kein Opfer –

183 Vgl. Ulrike Haß/Monika Meister: „Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?“ *E-Mailwechsel zwischen Ulrike Haß und Monika Meister*. http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Meister_-_Hass.pdf (28.11.2014)

184 Vgl. Bärbel Lücke: *Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel) – Boten der untoten Geschichte*, S. 85.

kein Opferfest“ (RE, S. 101) – der getöteten Juden von Rechnitz mit den blutbesmierten Türen – „Wer hat denn hier diese rote Farbe an all die Fensterlein und sogar an die Tür geschmiert?“ (RE, S. 100) – mit dem Ursprung des Pessachfestes enggeführt. Das Motiv der zehnten Plage kehrt in Jelineks Text immer wieder und lässt gemeinsam mit anderen variiert wiederholten Topoi „das Wiederholbare, aber immer anders“¹⁸⁵ am Text als Material entstehen. Auch die Zahl 180, die ungefähre Anzahl der ermordeten ungarisch-jüdischen Zwangsarbeiter, kehrt immer wieder: Auf Seite 129 heißt es: „[...] 180 Stück, das ist keine Kleinigkeit“, während wenig später steht: „[...] es ist ja einfacher, einen einzelnen umzubringen als 180 Stück, wenn wir 180 geschafft haben, dann schaffen wir noch ein, zwei mehr.“ (RE, S. 130) Schließlich ist später im Text schon von 200 die Rede, die Zahl variiert und zeigt zudem an, dass mittlerweile auch die 18 Totengräber getötet wurden. Ebenso sind die *Bakchen* des Euripides, die nicht nur als Formzitat vorhanden sind, sowie Nietzsches *Also sprach Zarathustra* Intertexte, die als Thema in *Rechnitz (Der Würgeengel)* immer wieder in ihren Variationen aufscheinen und somit den Text strukturieren. Schlussendlich ist es noch die Aufführungssituation selbst, in der – von Jelinek immer mitgedacht – auch die Linearität des Textes potenziell ein Stück weit aufgelöst werden kann, indem beispielsweise die Möglichkeit einer gleichzeitigen Rede der Schauspieler gegeben ist.

Jelineks Geschichtsbild geht also von einer nicht-linearen Lesart der Geschichte aus, wobei Geschichte immer aus einer nicht-kausalen Verkettung von Einzelmomenten besteht, multiperspektivische Verflechtungen, wie auch ihre Texte es sind. Indem Geschichte bei Jelinek eben keine gesicherte und festgeschriebene Abfolge von Ereignissen in einem kausalen Zusammenhang ist und der teleologischen Ausrichtung der Geschichte eine Absage erteilt wird, zersetzt Jelinek auch einen allgemein gültigen absoluten Wahrheitsanspruch:

185 Elfriede Jelinek: *Textflächen*.

„Das, was war, und das, was wahr ist (Jelineks Text kreist immer wieder um die Begriffe ‚war‘, ‚wahr‘, ‚wahrnehmen‘), [...] wird ausschließlich sprachlich erzeugt bzw. ‚weggeredet‘, nicht aber szenisch präsentiert“¹⁸⁶.

Der engen Verbindung dieser absoluten Wahrheit mit der Instrumentalisierung von Vergangenheit zum Zwecke der Machtausübung beziehungsweise -stabilisierung ist sich Jelineks Schreiben stets bewusst.

Das, was wa(h)r (ist), wird auf der Bühne und im Stück nicht gezeigt, es gibt keine Regieanweisung dazu, in der szenischen Umsetzung sieht man das Geschehen auch nicht, alles wird durch die Sprache hervorgebracht, der Massenmord wird sprachlich ins Bild gesetzt. So wie auch die Geschichte eine sprachliche Hervorbringung ist. Jelinek wehrt sich gegen eine naturwüchsige Lesart von Geschichte. Der Zugriff auf die Vergangenheit ist ein rein sprachlicher, die Sprache entblößt dadurch ihr Dasein als Mittel von Wirklichkeitskonstruktion. Die Boten sind die einzigen Instanzen der Wahrheit und diese stellen sich laufend in ihrer Funktion selbst infrage. Es gibt hier keinen objektiven Bericht. Die quasi neutrale und objektive Geschichtsschreibung, die aufzeichnen und herausfinden soll, wie es denn „wirklich“ gewesen ist, löst sich auf in ein Konvolut an zweifelnden und vergesslichen Stimmen. So entzieht dieses Fehlen einer instrumentalisierbaren Wahrheit einem Herrschaftsanspruch, der sich auf die Geschichte beruft, jegliche Grundlage.

Kann es überhaupt eine Form der Wahrheit bezüglich der Vergangenheit in Jelineks Theatertext geben? Und in welcher Form wäre sie denkbar? Bei Walter Benjamin ist das wahre Bild der Vergangenheit ein aufblitzendes Bild, das gleich wieder vergeht:

„Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. ‚Die Wahrheit wird uns nicht davonlaufen‘ – dieses

186 Pia Janke: „*Herrschaft, ja, haben wir*“, S. 246.

Wort, das von Gottfried Keller stammt, bezeichnet im Geschichtsbild des Historismus genau die Stelle, an der es vom historischen Materialismus durchschlagen wird. Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.“¹⁸⁷

Für Benjamin ist die Vergangenheit keine Faktenansammlung, die konserviert und als abgeschlossenes Kapitel konsumiert werden kann. Es gibt keine absolut gültige Wahrheit, die unverrückbar ist und darum nicht davonlaufen kann. Aus der Unabgeschlossenheit der Vergangenheit gegen die Gegenwart lässt sich erkennen, dass das Bild der Vergangenheit kein statisches sein kann. Wenn Benjamin dem (angeblich) Gottfried Keller entlehnten Wortlaut¹⁸⁸ widerspricht, ruft er damit zur Wachsamkeit des erkennenden Subjekts auf, den richtigen Moment nicht zu verpassen, da die Wahrheit nur in kurzen Momenten zur Sichtbarkeit gelangt.

Für Aleida Assmann ist die Wahrheit der Geschichte unzugänglich, sie ist nicht erreichbar und erzwingt dadurch, dass immer neue Zugänge geschaffen und probiert werden¹⁸⁹, wie es auch Jelinek mit ihren Texten tut. Die Wahrheit der Kunst (ihrer Kunst) besteht eben nicht in einem Dogma, dass dies und jenes die Wahrheit ist, sondern durch die Kunst versucht sie eine immer neue Annäherung an diese Wahrheit. In den Texten, in Jelineks Sprachflächen, gibt es keinen „Ort der Wahrheit“¹⁹⁰, es gibt immer neue Versuche der Annäherung, die sich immer nur im Unendlichen annähern können. Diese immer wiederkehrenden Versuche sind wie die Sprache und die Geschichte auch „das Wiederholbare, aber immer anders“¹⁹¹.

187 Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, S. 695.

188 Tatsächlich stammt der Wortlaut aus Dostojewskis *Schuld und Sühne*.

189 Vgl. Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 238.

190 Stefanie Carp: *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung*. Gespräch mit Elfriede Jelinek.

191 Elfriede Jelinek: *Textflächen*.

Elfriede Jelinek entwirft in *Rechnitz* also Voraussetzungen eines Geschichtsbilds, das sich im Sinne Walter Benjamins dem Eingedenken nähert, sich dem offiziellen, von den Mächtigen gewählten und instrumentalisierten Geschichtsversionen beziehungsweise Verwendungen von Vergangenheit entgegenstellt. Ist Geschichte als nicht-lineare und multiperspektivische Vergangenheit zu verstehen, die keinen Wahrheitsanspruch geltend macht, so unterläuft sie das Konzept einer Entwicklungslinie, das der Festigung der Macht dient.

Vor dem Hintergrund dieses Verständnisses von Geschichte sind die Formen des Erinnerns, wie sie sich in *Rechnitz (Der Würgeengel)* darstellen, nun zu betrachten, in denen sich Jelineks Kritik an der Erinnerungskultur zeigt.

5.2 Individuelles Erinnern – „Das Ungesehene wird ungeschehen gemacht.“¹⁹²

In einem Interview mit Pia Janke bezeichnet Elfriede Jelinek „den heutige[n] Umgang mit dem Nationalsozialismus“ als „paradox“.¹⁹³ Auf der einen Seite sieht sie das „gebetsmühlenhafte Sprechen“, den routinierten Sündenstolz. Auf der anderen Seite aber auch die totale Verleugnung der extremen Rechten. Dazwischen gibt es auch Graustufen des Sprechens, wie beispielsweise der Zeugen, die nichts gesehen haben wollen, und derjenigen, die sich plötzlich nicht mehr erinnern können. In *Rechnitz (Der Würgeengel)* heißt es dazu an einer Stelle: „Betrachten Sie diesen Vorfall bitte als ungesehen.“ (RE, S. 160). Hier spielt Elfriede Jelinek mit der lautlichen Ähnlichkeit von „ungesehen“ und „ungeschehen“: Was nicht gesehen wurde, ist nicht passiert. Durch das Schweigen der Zeugen wie beispielsweise der Rechnitzer Bevölkerung, wo niemand etwas *gesehen* haben will, wird das Ereignis zu etwas, das nicht *geschehen* sein wird.

192 Elfriede Jelinek: *Im Zweifelsfall*, S. 2.

193 Pia Janke: „Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen“. Gespräch mit Elfriede Jelinek, S. 19.

Schließlich „kann [es] nicht sein, und es kann nicht so gewesen sein, aber sie graben immer noch, ich glaubs nicht! Daß sie bloß nichts ausgraben, wenn sie schon so lang graben!“ (RE, S. 132) Kann etwas, das niemand gesehen hat, überhaupt geschehen sein? Es ist hier die Schnittstelle von individuellem und kollektivem Gedächtnis, an der sich die Manipulation von Gedächtnisinhalten zeigt. Eine Manipulation, die beim Sprechen passiert. Inhalte werden verschwiegen, vermeintlich vergessen, gehen verloren. Bei Jelinek sind es die Boten als Sinnbild der Übermittlung, als Materialisierung des Vermittlungsproblems, in deren Kanal manipuliert wird:

„Das wird nachher schon nicht so gewesen sein, daß sie selber geschossen hat, nur keine Sorge! Wir Boten sorgen dafür, daß es nachher nicht so geschehen sein wird! Wir werden einander widersprechen, manche werden gar nichts sagen, doch ohne uns wüßten Sie überhaupt nichts [...]“ (RE, S. 143)

Die Beteiligung der Gräfin Batthyány an den Erschießungen im Zuge des Gefolgschaftsfestes wird an dieser Stelle zum Gegenstand nachträglicher Bearbeitung. Die Boten, die Zeugen des Massaker, konstruieren die Geschehnisse nach Belieben. Die Geschichte als Konstrukt, hier gemacht von den Boten, lässt sie zu einem Instrument der Macht werden, als die Geschichte der Sieger. An einer anderen Stelle heißt es: „Sie stimmt nur ihre Instrumente, die Geschichte [...] Wir sind ihre Instrumente. Wir stimmen jetzt. Wir stimmen die Geschichte mit uns ab. Unsere Aussagen sollen ja stimmen, und sie sollen übereinstimmen.“ (RE, S. 64) Jelineks Boten, die eine Version des Konsens für die Mächtigen der Geschichte erzeugen, sind die Instrumente der Geschichte. Sie richten sie mit ihren Botenberichten so, wie sie gebraucht wird. Ist es Absicht? Schließlich stimmen sie ihre Aussagen ab, damit sie stimmen. Oder handelt es sich doch um ein Versehen? An einer anderen Stelle heißt es schließlich: „Wir versprechen uns.“ (RE, S. 67) Scheinbarer Zufall. Doch warum wollen die Zeugen nichts mehr gehört und gesehen haben? Das Wissen um etwas bringt Verantwortung mit sich. Klingt hier nicht noch das „wir wussten ja von nichts“ durch? Von etwas wissen, ohne etwas zu unternehmen, sich stillschweigend zum Komplizen machen, ist keine Eigenschaft, kein Verhalten, auf dem man seine Identität gründen kann. Und

Erinnerungen generieren Identitäten, sei es im individuellen Bereich oder im größeren Kontext beispielsweise einer Nation als Erinnerungsgemeinschaft. Die eigene Identität wird durch diese Komplizenschaft infrage gestellt und um diese nicht zu gefährden wird manipuliert. Da die individuelle Erinnerung einzelner aber, wie es Halbwachs (siehe Kapitel 2.2 dieser Arbeit) beschrieben hat, nicht unabhängig von ihrem sozialen Rahmen existieren kann, kommt es in dieser Wechselbeziehung zu einer Auswahl des Erinnerten. Indem sich einzelne Personen nicht erinnern können oder wollen, findet das, was sie vergessen zu haben scheinen, keinen Eingang in das kollektive Gedächtnis. Schweigen manipuliert den Informationsstrom, der das Zusammenspiel von Individuum und Gemeinschaft bestimmt. Geschehenes wird verschwiegen, Stimmen werden – quasi als Fortsetzung des industriellen Judenmordes der Nazis – ausgelöscht. Diese Inhalte sind nur in Form ihrer Absenz als anwesend zu denken, sie hinterlassen ein Lücke, eine Leerstelle, dort, wo eigentlich etwas sein müsste. „Ja, das Mäandernde, das ist schon richtig. Ich schreibe etwas, das steht und sich gleichzeitig bewegt, wenn auch nicht vom Fleck, denn diesen Fleck [...] umkreise ich ja.“¹⁹⁴ So spricht Jelinek über ihr Schreiben, das sich schreibend etwas annähert, das es nie erreichen wird, das immer Unausgesprochen bleiben wird, es ist eine Annäherung in der Unendlichkeit. Aleida Assmann bezieht sich zur Metaphorik der Erinnerung auf Heiner Müller, dem zufolge der Dialog mit den Toten nicht abreißen darf¹⁹⁵. Auch in Elfriede Jelineks Werk treiben sich die Toten herum: „Die Toten sprechen. Auch ich lasse am liebsten Tote sprechen, darin fühle ich mich Heiner Müller auf jeden Fall verwandt.“¹⁹⁶ Selbst und vor allem im Schweigen sprechen die Toten.

Nicht nur das Schweigen der Rechnitzer Bevölkerung (wie es im Film *Totschweigen* gezeigt wird), auch die in diesem Zusammenhang halbherzigen

194 Rita Thiele: *Glücklich ist, wer vergisst?* Eine E-Mail-Korrespondenz mit Elfriede Jelinek. In: Artur Pelka, Stefan Tigges [Hrsg.]: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*. Bielefeld: transcript 2011, S. 409–416, hier S. 415f.

195 Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 176.

196 Elfriede Jelinek: *Da gibt es nichts zu lachen*. <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fhmuller.htm> (28.11.2014), datiert mit 29.1.2009.

Bemühungen von offizieller Seite, die Geschehnisse in Rechnitz in der Nacht vom 24. auf den 25. März aufzuklären und vielleicht sogar Verantwortliche und Täter vor Gericht zu bringen, finden Eingang in Jelineks Text. Wenn der Bote sagt: „Ich als Bote muß mich erkundigen und mir den Namen buchstabieren lassen, so kompliziert ihre unmelodiöse Schreibweise“ (RE, S. 161), so wird an dieser Stelle im Kleinen die Gleichgültigkeit sichtbar, die im Großen herrscht. Die Protokolle der Zeugenaussagen sowie deren eigene Niederschrift strotzen nur so vor Fehlern in der Namensschreibung. Der Bote bei Jelinek bestätigt das: „Da es das nicht gibt, ist es nicht passiert, daher gebe ich mir sowenig Mühe mit dem Bericht. Er handelt ja von nichts, der Bericht.“ (RE, S. 161)

5.3 Inhaltslosigkeit des ritualisierten Gedenkens

Während das individuelle (Ver-)Schweigen bestimmte Inhalte der Vergangenheit daran hindert, Einzug in das kollektive Gedächtnis zu halten und somit weiterhin erinnert werden zu können, werden in *Rechnitz (Der Würgeengel)* auch auf offizieller, überindividueller Ebene Strategien einer verhinderten Erinnerung aufgezeigt. Auf dieser Ebene der Erinnerungskultur sind es die Institutionen, die die Erinnerung festigen und in ihrer Ausrichtung auf langfristige Geltung Stützen eines Holocaustgedächtnisses bilden.¹⁹⁷ Aleida Assmann spricht hier von „Sicherungsformen der Dauer“ und „Sicherungsformen der Wiederholung“.¹⁹⁸ Zu ersteren zählt sie beispielsweise Denkmäler, Archive und Gedenkstätten, zu letzterem Traditionen, Riten und Zeremonien, die in Jahrestagen und Gedenkjahren ihren Ausdruck finden.¹⁹⁹ Jelineks Stücke beziehen sich auf diese Funktionsweisen innerhalb der Erinnerungskultur, speisen sich auch aus diesen, gleichzeitig kritisiert Jelinek jedoch die Formelhaftigkeit der Gedenkveranstaltungen und des scheinheiligen Konsenses, der sich hinter den leeren Formeln verbirgt. Die „ritualisierte und sinnentleerte Distanzierung von

197 Vgl. Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 238.

198 Vgl. ebd.

199 Vgl. ebd.

den Verbrechen der Vergangenheit“²⁰⁰ offenbaren sich für Jelinek insbesondere bei offiziellen Feiern. An Tagen des offiziellen Gedenkens beziehungsweise bei Anlässen an Gedenkstätten ist jedem klar, dass sich mit Ausnahme der Zeitzeugen die Teilnehmer nicht an das jeweilige Ereignis erinnern. Hier ist der Unterschied zu setzen zwischen einer persönlichen und der kollektiven Erinnerung. Das Individuum mit seinem persönlichen Gedächtnis hat zumeist keine Erinnerung an das konkrete Ereignis, das Kollektiv kann aber sehr wohl gedenken, da es Inhalte in sein Gedächtnis aufgenommen hat, die es nun wieder abrufen kann.²⁰¹

Diese Inhalte werden in vorgegebener Art und Weise, die auf bestimmten Auswahlmechanismen basiert, zugänglich gemacht. Die Erinnerung wird dabei jedoch

„an die Spitze der Gesellschaft weitergereicht, sie wird verstetigt und geht in eine langfristige Form über, und gleichzeitig wird sie von den Betroffenen abgelöst, von der persönlichen Geschichte und Stimme abgetrennt und in eine Abstraktion übersetzt. Auf diesem Weg nach oben durch die Struktur der Pyramide wird die Erinnerung entkörperlicht; was übrig bleibt, ist ein ‚festcodiertes und streng bewachtes Zeichen-, Sprach- und Denksystem‘.“²⁰²

Diese Starrheit der festen Codierung möchte Jelinek lösen. Sie sieht in dieser Ritualisierung des öffentlichen Erinnerns, des offiziellen Erinnerungswesens, mit ihren gebetsmühlenhaften Wiederholungen eine sinnentleerte Distanzierung. Dadurch „deckt man die Geschichte zu, statt ihr die Kleider vom Leib zu reißen“, das Sprechens erschöpft sich so in bloßem Gerede.²⁰³ Jelinek prangert auch an, dass der Akt des Erinnerns bereits als kritische Haltung, als kritisches Geschichtsbewusstsein, verstanden wird und, indem man „sich an die Brust

200 Pia Janke: „Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen“. Gespräch mit Elfriede Jelinek, S. 22.

201 Vgl. ebd., S. 19.

202 Aleida Assmann: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, S. 80.

203 Vgl. Pia Janke: „Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen“. Gespräch mit Elfriede Jelinek, S. 22.

schlägt (,niemals wieder!‘)²⁰⁴, die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit bereits erledigt ist.

Bei Jelinek ist es aber gerade dieses gebetsmühlenhafte Wiederholen, das eine tatsächliche Beschäftigung mit der Vergangenheit verhindert, da die Fragen beantwortet, die Lücken vermeintlich geschlossen wurden, allein durch den Akt des (Nach-)Sprechens.

„[...] etwa 60 Jahre schätze ich mal, aber es können auch mehr sein, suchen wir diesen letzten der Treffpunkte, suchen wir ihn, zusammen tastend, und vermeiden die Rede, indem wir sie halten, die Rede immer wieder halten, die irgendwann von diesem Fluß des Gedächtnisses erfaßt werden wird [...]“ (RE, S. 101)

Mit der Rede, die hier vermieden wird, indem sie gehalten wird und eben immer wieder gehalten wird, bringt Jelinek die Problematik des ritualisierten öffentlichen Gedenkens auf den Punkt. In bekannter intertextueller Verfahrensweise wird hier der Ausschnitt aus einer Computerübersetzung von T. S. Eliots *The Hollow Men*²⁰⁵ verwendet, um über den ritualisierten „Sündenstolz“ zu sprechen. Diesen „Teil der Schuld“ (RE, S. 131), die Mitschuld, die Mitverantwortung Österreichs am Holocaust²⁰⁶, nehmen „wir“ bei Jelinek gerne auf uns, sind „stolz auf unsere Sünden und reden darüber, denn welchen Sinn hätte es zu sündigen, wenn man danach nicht darüber reden dürfte“ (RE, S. 131)? Auch an einer weiteren Stelle zum Sündenstolz heißt es fast trotzig: „Ich möchte aber sündig sein und stolz darauf.“ (RE, S. 149) Jelinek treibt ihre Überlegungen zum Sündenstolz auf die Spitze, wenn sie schreibt: „Aber woher soll dann der Sündenstolz kommen, wenn keiner es weiß? Der kommt ganz tief aus uns heraus, glaube ich. Das ist etwas sehr Tiefes. Diese Gräben sind ein Dreck dagegen.“ (RE, S. 146). Die erfolglosen Bemühungen, das Massengrab von Rechnitz zu finden, verwendet sie an dieser Stelle in fast schon ungerechter und übertriebener Art und Weise. Jelinek ist sich

204 Pia Janke: „Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen“. Gespräch mit Elfriede Jelinek, S. 22.

205 Siehe auch Danksagungen, RE, S. 205.

206 Vgl. Heidemarie Uhl: *Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese*, S. 74. Siehe auch Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

dessen stets bewusst und sie bestätigt das: „Mir ist bewußt, daß diesem übersteigerten Moralismus nichts gerecht werden kann. Und mir ist bewußt, daß ich besessen bin und auch ungerecht. Aber deshalb mache ich ja Kunst.“²⁰⁷ Die Suche nach dem Grab ist hier nur ein weiterer Schritt, um dem Bedürfnis nach dem Bereuen, dem Verlangen, die Schuld bereitwillig auf sich zu nehmen, nachzukommen. Die Suche nach dem Grab und somit auch die Ermordeten selbst treten in den Hintergrund, werden Mittel zum Zweck. Die Suche scheint abgekoppelt von den Toten, der Bezug abgeschnitten und die Opfer somit dem Vergessen preisgegeben. Der Sündenstolz ist bei Jelinek der Motor einer scheiternden Beschäftigung mit der Vergangenheit, ein Motor, der die Ausmerzungen der Erinnerung vorantreibt und im formalisierten Gerede seinen idealen Helfer gefunden hat:

„Man sagt, eine Rechnung, eine Gleichung ›geht auf‹ aber in diesem Fall bedeutet es eine Auflösung, eine Auslöschung der Opfer, aber vollendet wird diese Auslöschung erst durch eben das Gerede, formalisierte Gedenken [...]. Etwas verschwindet, indem man davon spricht.“²⁰⁸

Jelinek nimmt die zur Hülle verkommenen Formeln und zeigt auf, dass gerade in dieser leeren Formelhaftigkeit die Gefahr des Vergessens schlummert: „Das Vergessen ist auch eine Kunst, wir haben es lange üben müssen, aber jetzt können wir es, auch weil man uns sagt, dass wir es nicht dürfen.“²⁰⁹ Indem gesprochen wird, wird die Vergangenheit vom Leibe gehalten. Dem Vergessen wird nachgeholfen, gerade indem man von der Notwendigkeit seines Vermeidens immer und immer wieder spricht.

207 Stefanie Carp: *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung*. Gespräch mit Elfriede Jelinek.

208 Rita Thiele: *Glücklich ist, wer vergisst?* Eine E-Mail-Korrespondenz mit Elfriede Jelinek. In: Artur Pelka, Stefan Tigges [Hrsg.]: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*. Bielefeld: transcript 2011, S. 409–416, hier S. 413f.

209 Elfriede Jelinek: *Im Zweifelsfall*, S. 2.

5.4 (Massen-)Mediale Sprechweisen – Die Boten

Medien, insbesondere Massenmedien, sind Schaltstellen, sie beeinflussen stark, was in welcher Form im kommunikativen Gedächtnis zirkuliert und Eingang in das kulturelle Gedächtnis findet. Sowohl für das individuelle Erinnern als auch die öffentliche Erinnerung sind mediale Vermittlungsvorgänge entscheidend und prägend.²¹⁰ So „[...] erlangt das Individuum nur über Kommunikation und Medienrezeption Zugang zu soziokulturellen Wissensordnungen und Schemata.“²¹¹ Wird über den Holocaust und über das Massaker von Rechnitz berichtet, so zeigt Jelinek diese Berichte eingebettet in den Kontext einer Medienlandschaft, die in ihrer Oberflächlichkeit, Schnelllebigkeit und Sensationslust dem Thema nicht gerecht werden kann. Wie bei Jelinek stets präsent wird der Topos Sport beispielsweise auch hier angewandt: „[...]beginnt zu jubeln, jubelt noch mehr, zielt und schießt. Und schießt.“ (RE, S. 143) Der Jubel in Verbindung mit zielen und schießen lässt sich assoziativ zum Bild des Torschützen zusammenfügen. Sowohl die Sportberichterstattung eines Fußballspiels als auch das Schießen mit einer Waffe zum Zweck des Tötens sind hier enthalten. Es werden durch die polysemische Verwendung des Wortes „schießen“ nicht nur diese unterschiedlichen Kontexte eingeführt, auch die sensationshungrige Berichterstattung der Massenmedien wird in Bezug zur Massenerschießung von Rechnitz gesetzt. Der Jubel drückt zudem eine Freude an dem aus, was gerade passiert. So scheint darin der Vorwurf des „Partygags“ durch, als die das Massaker in Boulevardmedien reißerisch auch bezeichnet wurde.²¹² Der Text bedient sich immer wieder an Elementen der Boulevardsprache. An einer anderen Stelle heißt es:

„Sie können sie gerne anschauen, meine Gipfel, ich kann auch mit den Glocken läuten, wie diese Heidi K., die aus der Zukunft im Spiegel, der unsere Zukunft

210 Vgl. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 123ff.

211 Ebd., S. 123.

212 Vgl. Gunnar Mertz: *Ein Massaker als Partyvergnügen*. In: Walter Manoschek: *Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945*. Wien: Braumüller 2009, S. 245–263, hier S. 248.

zeigt, grade so nett und frech und zufrieden und absolut fröhlich zu uns herübergrinst. Auch wir sind gut drauf. Er antwortet also: Welche Gipfel denn? Heidi hat den beiden doch eigens Namen gegeben, und sie hat sie Glocken genannt!“ (RE, S. 128)

Jelinek führt Heid Klum ins Feld, die „in Erinnerung an ihr Heimatland Deutschland“²¹³ ihren „Gipfeln“ Namen gibt. Neben der Natur, die in Jelineks Werk stets als Mythos präsent ist, und dem Patriotismus in Form der Namen „Hans und Franz“²¹⁴, steht dieser Abschnitt im Kontext der medialen Berichterstattung. Hier geistern neben Berichten über das Massaker von Rechnitz solche Meldungen der Klatschspalten zeitgleich und gleichberechtigt durch die Medien. Die Ermordungen der 200 jüdisch-ungarischen Zwangsarbeiter reiht sich in die Berichterstattungen ein, neben Unglücken, Sport und dem oberflächlichen Berichten der Klatschspalten. Zudem werden sie durch die „Aufbereitung“ durch die Medien bequem rezipier- und konsumierbar gemacht, jedoch nicht mehr erfahrbar.

„Die Erde war ziemlich hart, ob Groß oder Klein, alles mußte rein, oder muß alles raus beim Ausverkauf?“ (RE, S. 129) Jelinek bringt an dieser Stelle die Leichen, für die die Gräben in die harte Erde gegraben werden, mit dem Konsumrausch des Ausverkaufs in seiner nivellierenden Funktion zusammen. Eingereiht in die Warenwelt wird hier das Ereignis zu einem bloßen weiteren Ereignis, eine Fortsetzung der kollektiven Entmenschlichung durch die Nazis in der Gegenwart.

Aleida Assmann bezeichnet den Holocaust als das „am besten dokumentierte Menschheitsverbrechen. [...] Eine Gefahr für die Zukunft des Erinnerns besteht nicht im Vergessen, sondern in der Verflachung und Verengung der Erinnerung.“²¹⁵ In der Berichterstattung der Massenmedien lassen sich bei Jelinek Strategien

213 O. V.: *Heidi Klum nennt ihre Brüste „Hans“ und „Franz“*. Die Presse, 24.5.2007. <http://diepresse.com/home/leben/mode/306200/Heidi-Klum-nennt-ihre-Bruste-Hans-und-Franz> (28.11.2014).

214 Ebd.

215 Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Erinnerung*, S. 246.

finden, die ebendieser Verflachung Vorschub leisten: Sie reihen durch die Verwendung sensationalisierter Sprechweisen den Holocaust neben andere „Ereignisse“, von denen berichtet wird, machen ihn zu einem konsumierbaren Produkt, und lassen ihn zudem auch hinter den anderweitigen Berichten verschwinden, klein werden. In einem Interview mit Stefanie Carp sagt Jelinek:

„In meinem Roman ‚Die Kinder der Toten‘ stelle ich dem riesigen kollektiven Mord der Nazis einzelne kleine Morde gegenüber, die die Öffentlichkeit Wochen und Monate in Atem halten. Das beschäftigt mich sehr: Der riesige kollektive Tod, der so gigantisch ist, daß man es gar nicht mehr faßt, und der einzelne, der durch die Identifikation mit der Einzelperson einen wochenlang beschäftigt. Das ist eine Ungerechtigkeit. Dabei dürfte auch von dem riesigen Totenmeer, das dort unterirdisch lebt, keiner tot sein.“²¹⁶

Das gleichberechtigte Nebeneinander durch unterschiedlichste „Todesarten“ Gestorbener in den Massenmedien treibt Jelinek um. Diese Ungerechtigkeit, dass der Massenmord der Nazis scheinbar trotz oder gerade wegen seiner Unfassbarkeit neben den vielen kleinen einzelnen Toden in den Medien steht und trotzdem im Punkt Betroffenheit hinter den Todes einzelner zurücksteht, lässt Jelinek „tobsüchtig über die Verharmlosung“²¹⁷ sein und die Thematik auch in *Rechnitz (Der Würgeengel)* einfließen. Um dem Umstand Rechnung zu tragen, dass in einer sensationsorientierten Informationskultur auf Attraktionen gesetzt wird, kommt es auch zu einer sensationsorientierten Behandlung des Nationalsozialismus.

„Während in den populären Massenmedien die NS-Vergangenheit unterhaltend aufbereitet wird, indem sie sensationsorientierten und heroisierenden Mustern folgt und den Nationalsozialismus damit gleichzeitig auf sichere Distanz hält – man spricht auch von einer ‚Knoppisierung der Vergangenheit‘ –, sind es derzeit Kunst,

216 Stefanie Carp: *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung*. Gespräch mit Elfriede Jelinek.

217 Ebd.

Literatur und (Dokumentar-)Film, in denen eine neue Annäherung an die Thematik der Schuld erprobt wird.“²¹⁸

Das massenmediale Sprechen über den Holocaust macht ihn konsumierbar, um mitzuhalten. Es ist dieselbe Sprache von Fernsehen, Radio etc., die über Heidi Klum und über Rechnitz spricht, dieselbe Sprache, die den Holocaust zum konsumierbaren Produkt macht. Jelinek verdeutlicht diese nivellierende Funktion der Sprache der Massenmedien, wenn sie schreibt: „Sie hörten soeben unsere tägliche Sendung von der Banalität des Bösen, Sie kennen sie eh schon, und zwar von gestern und vorgestern, und jetzt wieder Musik.“ (RE, S. 99) Die Banalität des Bösen, als Wortlaut dem Untertitel von Hannah Arendts *Eichmann in Jerusalem* entnommen, verkommt hier in intertextueller Verwendung zum Teil der täglichen Sendereihe, als ein weiterer Inhalt im Themenpool der Massenmedien. Die Sendung, die man „eh schon“ kennt, klingt als langweilig an, bis wieder Musik kommt. Die Musik mit dem beigefügten „wieder“ zeigt zudem die ständige Wiederholbarkeit des Ganzen an, genauso wie das „gestern und vorgestern“. Der in der massenmedialen Berichterstattung zur konsumierbaren Ware verkommene Massenmord der Nazis, der gleichzeitig trotz begleitender Bilderflut unvorstellbar bleibt. Hier sind die zwei Seiten versteckt, von denen Gefahr für die historische Wahrheit droht, wie sie auch Marlies Janz in Jelineks *Die Kinder der Toten* sieht: „[D]urch ihre Normalisierung zur konsumierbaren ‚Gedenkspeise‘ auf der einen und durch die Unvorstellbarkeit des Grauens auf der anderen Seite.“²¹⁹

218 Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 214.

219 Marlies Janz: „Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen ...“ *Elfriede Jelineks Destruktion des Mythos historischer ‚Unschuld‘*. In: Daniela Bartens, Paul Pechmann [Hrsg.]: *Dossier Extra. Elfriede Jelinek – Die internationale Rezeption*. Graz/Wien: Literaturverlag Droschl 1997, S. 225–238, hier S. 235.

5.5 Kurzes Zwischenresümee – Mythos einer bewältigbaren Vergangenheit

Aleida Assmann schreibt: „Wo jegliche Überlieferung abgerissen ist, entstehen Geisterorte, die dem freien Spiel der Imagination oder der Wiederkehr des Verdrängten überlassen sind.“²²⁰ Das Untoten-Motiv als eben jene Wiederkehr des Verdrängten nimmt in Jelineks Werk einen prominenten Platz ein. Die Formen des (Nicht-)Erinnerns, die Jelinek kritisiert, fördern dieses Verdrängen, sie lassen Überlieferungen abreißen. Alle dargestellten Formen des Sprechens verwehren auf ihre Art und Weise den Zugang zu Vergangenen und stellen sich einer wirklichen Auseinandersetzung in den Weg, egal ob durch Vergessen, Verflachung und Trivialisierung (Konsumierbarkeit) oder durch Entleerung durch entkoppelte Wiederholung.

Welchen Weg die Erinnerung hier auch geht, sie ist eine scheiternde, indem sie eine abschließende ist, eine Form des Erinnerns, die Erinnern um einer geschichtlichen Erkenntnis willen eigentlich unmöglich macht, sich durch die Form des Vergangenheitszugriffs bereits gegen die Vergangenheit verschließt. Die Fragen scheinen beantwortet, man will seine Ruhe haben. Was hier anklingt, ist der Mythos der abgeschlossenen Vergangenheit. Unter „Mythen“ werden „meist mündlich tradierte Erzählungen“ verstanden, „die im Dienste einer vorwissenschaftlichen Erklärung und Beschreibung der Lebenswelt stehen und sich meist vor der Folie eines kosmischen oder übernatürlichen Bezugsrahmens abspielen“.²²¹ Innerhalb des Themenfeldes des kollektiven Gedächtnisses sind Mythen fundierende Ereignisse im kulturellen Gedächtnis, Ereignisse einer abgeschlossenen Zeit. Wird der Holocaust zu einer Erzählung einer abgeschlossenen Zeit, erliegt er dem Mythos einer abschließbaren Vergangenheit. „[M]ythifizierende Modifikationen folgen einem Prinzip: Sie lassen Geschichte

220 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 21.

221 Annette Simonis: „Mythos“. In: Ansgar Nünning [Hrsg.]: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler⁵ 2013, S. 552.

als Natur erscheinen.“²²² Jelinek will den Mythos aufspüren und aufbrechen, die Traumstruktur und Verblendung, die keine Erkenntnis zulässt.

„In diesem Alltäglichen, Gewohnten ist zwar ein Abgrund aufgerissen, das immerhin weiß man noch vom Hörensagen, aber das ist, als wäre es eine alte Sage, und der Grund für den Abgrund bleibt verborgen und wird irgendwann vergessen.“²²³

Was das Sprechen der Dorfbewohner von Rechnitz illustriert, ist das langsame Abgleiten der Ereignisse in den Mythos, der sie abschneidet von einem lebendigen Erinnern. Auch die Sprechweisen des ritualisierten Gedenken sowie der Medien leisten dem Vorschub. Diese „alte Sage“ wird abgelöst von ihrer Verankerung, einem erklärenden Kontext entrissen, sie wird zu einer fundierenden Erzählung im kulturellen Gedächtnis. Der Holocaust und das Massaker von Rechnitz sind für Jelinek jedoch keine Inhalte, die eine mythische Transformation erlauben. Es sind Inhalte, die nicht in die abgeschlossene Form des Mythischen umgewandelt werden dürfen und Jelinek klagt die Verantwortung in jedem einzelnen an, hält uns den Spiegel vor, in dem Sprechweisen zu sehen sind, von denen Gefahr für die Zukunft der Vergangenheit ausgeht.

Jelinek zeigt in *Rechnitz (Der Würgeengel)* Formen des Erinnerns, die sie aber zugleich als Sprechweisen enttarnt, die einer tatsächlichen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit im Weg stehen, und somit in ihren Strukturen Strategien des Vergessens sind. Diesen Formen des Erinnerns, des scheiternden Erinnerns, stellt Jelinek mit ihrem Text aber gleichzeitig auch eine andere Form des Erinnerns entgegen.

222 Uta Degner: „Mythendekonstruktion“. In: Pia Janke [Hrsg.]: *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 41–46, hier S. 42.

223 Elfriede Jelinek: *Im Zweifelsfall*, S. 2.

5.6 Eine andere Form des Erinnerns

„Der errechnete Energiewert gibt allerdings keinerlei Anlaß zur Freude, ich meine, er gibt keinerlei Aufschluß über die Wirkung eines Projektils (hier steht etwas, das ich auf meinem Computer nicht abschreiben kann, es ist ein v und eine runtergesetzte Null, ob die mich damit meinen, eine im Preis runtergesetzte Null? Dabei bin ich doch durch Preis eher raufgesetzt worden, nur merkt es keiner. Komisch ...), also eines Projektils auf bestimmte Distanz, weil das Geschloß ja Energie verliert, während es fliegt, nicht wahr, und über seine mögliche Mannstoppwirkung oder seine Effektivität gegen uns, die wir ja gegen alles gepanzerte Ziele sind, also überhaupt keine Ziele, die einem was bringen [...]“ (RE, S. 136)

Neben ihrer Kritik an der derzeitigen Erinnerungskultur gibt es bei Jelinek zugleich auch eine neue Form des Erinnerns. In Theatertext *Rechnitz (Der Würgeengel)* werden andere Wege des Erinnerns aufgezeigt, andere Möglichkeiten, dem Vergessen beziehungsweise dem scheiternden Erinnern entgegenzutreten. Die Erinnerung muss aufrechterhalten werden, jedoch gibt es bei der Generation der Nachgeborenen keine leiblichen Erinnerungen mehr, sie erinnern sich nicht an Auschwitz, sondern nur an Repräsentationen dessen. Der Körper als Erinnerungsort fällt weg und Distanz zum Holocaust wird größer, die Vergangenheit ist immer länger her und das Geschehene rückt in immer größere Ferne.

Der Weg des Projektils, den Jelinek hier als Bild verwendet, wird immer länger und das Geschoss verliert über die Distanz an Geschwindigkeit. Das Geschoss aus einer vergangenen Gegenwart trifft uns, die gepanzerten Ziele, nicht mehr. So wie auch die verpflasterten Nachgeborenen (RE, S. 134f) sich gegen die Vergangenheit abschirmen. Mit dem Übergang vom kommunikativen zum rein kulturellen Gedächtnis wird das Vergangenheitsbild zu einem rein medial vermittelten, losgelöst von den Betroffenen und Beteiligten.

Aleida Assmann schreibt: „Repräsentationen sind die Grundlage des kulturellen Gedächtnisses.“²²⁴ Und Repräsentationen sind unter anderem auch Grundlagen für Jelineks Beschäftigung mit der Vergangenheit. Bedeutend für den Eingang von Erfahrungen und Erinnerungen in das kulturelle Gedächtnis ist demzufolge ihre Übersetzung, ihre „Kodifizierung in Zeichen und Symbole“²²⁵. Jelinek sieht das Problem, dass man „keinen Weg gefunden [hat], es der nächsten Generation wirklich zu vermitteln“²²⁶. Und hier ist der Knackpunkt. Wie können wir, die nichts erlebt haben, über Auschwitz, über den Holocaust sprechen? Wie kann eine „erfolgreiche“ Erinnerung überhaupt zustande kommen bei einem „Ereignis, das unser Begriffs- und Deutungsvermögen“²²⁷ ohnehin schon übersteigt? In Jelineks Geschichtsverständnis muss ein „erfolgreiches“ Erinnern anders funktionieren als in den von ihr kritisierten Erinnerungsformen. Das, was fehlt, wird nicht ausgesprochen, sondern nur beständig und mit vielen Worten umkreist. Dem Zuschauer wird klar, dass hier etwas fehlt, „umsprochen“ wird, so wie in der Handarbeitslandschaft in *Stecken, Stab und Stangl* (siehe Kapitel 3.3 dieser Arbeit) alles umhäkelt wird. Das, was fehlt, was nicht darstellbar und auch nicht sagbar ist, weil es im Ausgesprochenwerden bereits verraten würde, kann also nur auf eine andere Art und Weise hervorgebracht werden. Die Repräsentationen sind jedoch nicht bedeutsam im Erinnerungsprozess im Sinne einer authentischen Darstellung oder einer Bezeugung der Wahrheit. Schließlich können die Boten nur bezeugen (und auch das wird stets infrage gestellt), was sie gesehen haben, „also was war. Nicht, was wahr ist.“ (RE, S. 186)

Wenn auf Seite 159 im Theatertext von der dunklen Kammer die Rede ist, erinnert das zum einen an die Gaskammern, zum anderen bringt der Ausdruck die dunkle Kammer als camera obscura ins Spiel (auch Roland Barthes „Helle Kammer“ ist eine Assoziation). Die Gaskammern, vor denen man „sich [...] endlos anstellen“

224 Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 235.

225 Ebd.

226 Pia Janke: „Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen“. Gespräch mit Elfriede Jelinek, S. 21.

227 Ulrich Baer: *Einleitung*. In: ders. [Hrsg.]: *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt/Main Suhrkamp 2000, S. 7–31, hier S. 12.

muss (RE, S. 159), werden mit fotografischer Technik und fotografischen Verfahren eingeführt: „[W]eil es kein Licht gibt und ohne Licht kein Foto, was die auch tun, sterben, das tun sie in Dunkelheit, in schwarzer Dunkelheit, stumm [...]“ (RE, S. 159) Die Dunkelheit ist hier zugleich die Dunkelheit der Orte, an denen es kein Licht gibt, um ein Foto zu machen, um einen Beweis zu haben. Die Dunkelheit des Massengrabs. Bleibt etwas „im Dunkeln“, so wird es nicht aufgeklärt, bleibt unbekannt. Wie es im Text heißt: „Schwarz ist allerdings unbeschreiblich, wird aber ständig beschrieben, es scheint dazu herauszufordern. Etwas kratzt an der Tafel.“ (RE, S. 93) Das Wort „beschreiben“ in seiner Funktion als Beschreibung einer wiedergebenden Tätigkeit wird zusammengebracht mit dem Gebrauch des Wortes im Sinne des Schreibens auf einer Tafel beispielsweise. Zudem wird die Unmöglichkeit des Beschreibens mit den bereits erwähnten Bedeutungen verknüpft. Heraus kommt das Unbeschreibliche, das ständig beschrieben wird, die Leerstelle im „geschwätzigem Verschweigen“²²⁸. Der Text befragt die Darstellbarkeit des Menschheitsverbrechens in Form der „Authentizität“ der Fotografie als Medium zur Dokumentation des industriellen Judenmordes. Auch die Frage nach der Möglichkeit einer Zeugenschaft ist hier gestellt. Schließlich begegnen sich im „Zeugnis zwei Unmöglichkeiten, Zeugnis abzulegen“²²⁹. Nur der, der keine Stimme hat, kann tatsächlich Zeugnis ablegen, während der, der sprechen könnte, kein Zeuge sein kann. Der Text ist sich der Unmöglichkeit der Darstellung stets bewusst – schließlich existiert das Massaker von Reznitz nur im Botenbericht – und weiß gleichzeitig um die Notwendigkeit einer Darstellung. Der Theatertext versucht daher eine andere Form des Erinnerns, des Weitergebens, die die Unauflösbarkeit der Problematik von Darstellungsverbot und Erinnerungsgebot mitdenkt. Erkenntnis funktioniert bei Jelinek nicht im expliziten Zeigen von Ereignissen, sondern indem sie die Verbindung des Geschehenen mit den Jetzt augenscheinlich macht.

228 Vgl. Bärbel Lücke: *Elfriede Jelineks Reznitz (Der Würgeengel) – Boten der (untoten) Geschichte*, S. 51.

229 Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 34.

Hans-Thies Lehmann spricht vom Theater als Gedächtnisraum mit einer „offenkundigen Beziehung zum Thema der Geschichtlichkeit“.²³⁰ Er meint zudem:

„Gedächtnis geschieht anders – nämlich ,wenn der Sehschlitz in die Zeit sich auftut zwischen Blick und Blick‘ (Heiner Müller), wenn etwas Ungesehenes zwischen Bild und Bild quasi sichtbar, etwas Unerhörtes zwischen Ton und Ton quasi hörbar, etwas Ungefühltes zwischen den Gefühlen quasi fühlbar wird.“²³¹

Jelinek wählt die Form des Theatertextes für das Thema, sie arbeitet mit dem „Zwischen“, in dem sich das Gedächtnis bildet, in dem sich ein Raum auftut, ein Gedächtnisraum. Wie aber kommt es bei Jelinek zu diesem Sehschlitz in der Zeit? Und was sieht man dort? Zunächst sind es die verschiedensten Stimmen, Zeiten und Orte, die in Jelineks Botenberichten losgelöst von jeglicher Figurenzuschreibung zu unterschiedlicher Konstellation zusammentreten können und durch ihre Unabhängigkeit ein assoziatives Zusammenspiel ermöglichen. Dieses Verfahren Jelineks, das auf Assoziation setzt, beschreibt Franziska Schößler für die Stücke der 90er Jahre und auch für *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Es ist der entscheidende Punkt zwischen Jelineks Geschichtsverständnis und einer neuen Form des Erinnerns.

„Erinnerung bedarf immer eines Anstoßes; nach Heiner Müller geht Erinnerungsarbeit von Schocks aus.“²³² So beschreibt Aleida Assmann in *Erinnerungsräume* die Notwendigkeit eines Impulses für das Erinnern. Dieser Anstoß, der Schock, von dem die Erinnerungsarbeit bei Müller ausgeht, ist auch bei Jelinek augenscheinlich. Im Theater als Reflexionsstätte gelangen ihre Texte zur Möglichkeit, durch ebendiesen Vorgang Gedanken in Schwung zu bringen, Verkrustetes aufzubrechen und einen Moment der Erkenntnis auszulösen. Es kommt bei Jelinek dabei ein Verfahren zum Einsatz, um die Verbindung dessen, was nicht gesagt und auf der Bühne nicht gezeigt werden kann, mit dem Hier und Jetzt zu evozieren: die Montage.

230 Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 346.

231 Ebd., S. 347.

232 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 18.

Wie weiter oben gezeigt, geraten bei Jelinek – und das trifft auch auf *Rechnitz (Der Würgeengel)* zu – verschiedenste Elemente in Konstellationen zueinander. Ausgehend von den Werken der avantgardistischen Künstler und der damit zusammenhängenden ‚Choc‘-Erfahrung hat Walter Benjamin die Montage in seinen Ausarbeitungen zum Allegorie-Begriff als wesentlich für diese künstlerischen Arbeiten herausgestellt.²³³ Indem Picasso und Braque in ihre Bilder „unterschiedliche Fragmente der Wirklichkeit“²³⁴ einbauten, erschien die Loslösung des Kunstwerks „aus allen Wirklichkeitsbezügen“²³⁵ problematisch, denn die Wirklichkeit war in Form der Fragmente in das Kunstwerk eingesprengt. Das Auftauchen der Wirklichkeit erfolgt auch in Jelineks Werk – und hier ganz dominant im Zitieren – und ist zudem in Beziehung zu setzen zur Frage einer geschichtlichen Erkenntnis. Wie Fischer-Lichte aufschlüsselt, ist das einem spezifischen Kontext entrissene und in einen neuen Kontext versetzte Element „nicht einfach als Kontext B [...] plus Element x [...] zu beschreiben.“²³⁶ Das herausgebrochene Element weist einerseits durch seine bloße Existenz auf den Kontext, dem es entrissen wurde, zurück, andererseits entsteht eine neue Verbindung des Elements mit dem neuen Kontext und somit auch eine Verbindung zwischen den beiden Kontexten. In dieser Form des Verständnis- und Darlegungsversuches scheint die Möglichkeit einer neuen Sicht auf die Dinge auf.

Bei Benjamin ist die (literarische) Montage, die Methode seiner Arbeit am Passagenwerk, auch die passende Form, um einem nicht-linearen Geschichtsverständnis Ausdruck zu verleihen. In der Montage treten Bilder nicht in einer kontinuierlichen Abfolge auf, sondern hintergehen dieses Prinzip, sie treten in neue Beziehungen zueinander, machen neue Verhältnisse aus. Und tun das immer wieder neu. Benjamin sieht es als die Aufgabe des historischen

233 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen/Basel: Francke 1997, S. 175.

234 Ebd.

235 Ebd.

236 Vgl. ebd.

Materialisten, nicht nur die Epoche aus der dinghaften „Kontinuität der Geschichte“ abzusprengen, sondern auch die Homogenität der Epoche selbst.²³⁷

Was Jelinek dabei aufeinandertreffen lässt, sind Zitate unterschiedlichster Epochen, Zitate aus Hoch- und Trivialkultur. Es trifft hier die Sprache der schnelllebigen Mediengesellschaft auf Goethe – „Unsere Botschaft hören Sie wohl, doch es fehlt Ihnen der Glaube?“ (RE, S. 155) – und wird modifiziert ausgestellt und neu kontextualisiert. Die Montage bei Jelinek besteht jedoch nicht nur aus dem Aufeinandertreffen unterschiedlichster abgesprengter Elemente aus unterschiedlichen Zeiten und Kontexten. Die Sprachebenen treffen nicht nur aufeinander, sie vervielfältigen sich in diesem Akt zudem. Indem die unterschiedlichsten Sprachebenen, die „disparaten Sprachpartikeln“²³⁸, die ihren Kontexten entrissen scheinen, zusammengeführt werden, entstehen neue Verbindungen, die jedoch auch immer auf ihren ursprünglichen Kontext zurückweisen. Die einzelnen Elemente, die Symbole, werden nicht nur auf einer rationalen Ebene erfasst, sie integrieren durch ihr Losgelöstsein von jeglicher Zuschreibung auch ein assoziatives Moment in ihre Rezeption.²³⁹ In diesen Kollisionen, in diesem Überraschungsmoment, liegt das politische Potenzial geschichtlicher Erkenntnis, wie es Texten wie den jelinekschen inhärent ist. Zu diesem Schock-Moment in der performativen Situation schreibt Hans-Thies Lehmann:

„Bedeutsam als Gedächtnisraum wird Theater dort, wo es den Zuschauer unversehens überrascht, den Reizschutz durchbricht, der auch ein Schutz vor der Begegnung mit dieser anderen Zeit ist, einer ‚Un-Zeit‘, die nicht ohne den Schrecken des Unbekannten zu denken ist.“²⁴⁰

Diesen Reizschutz zu durchbrechen, der eine wirkliche Auseinandersetzung mit der Vergangenheit verhindert, ist auch Elfriede Jelineks Vorhaben. Sie will mit

237 Vgl. Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. Rolf Tiedemann [Hrsg.]. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2009, S. 592f.

238 Franziska Schöbler: *Augen-Blicke*, S. 29.

239 Vgl. Corina Caduff: *Ich gedeihe inmitten von Seuchen*, S. 260f.

240 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 348.

ihren Stücken keine Katharsis, keine Abreaktion, hervorrufen, die die Menschen von Furcht und Schrecken befreit.²⁴¹ Zu ihrem Vorgehen, zu der Wut, die sie zum Schreiben treibt, äußert sie: „Den Zuschauern schmeiße ich das hin, um eine Abwehr zu durchbrechen, die sie vor den wahren Zuständen abschirmt.“²⁴² In Stücken wie *Rechnitz (Der Würgeengel)* setzt Jelinek dieses Vorhaben in die Tat um. So heißt es dazu:

„Ausgerechnet von redefertigen Pflasterläufern, ich meine, wenn die schon mal anfangen zu rennen, müssen sie sich gleich die Fersen und Zehen verpflastern, weil sie so empfindlich sind, die Nachgeborenen, manche verpflastern sich schon vorher, bevor sie laufen gehen, damit sie sich nicht aufreiben beim historischen Lauf, der dem Gedächtnis des Vergangenen dient“ (RE, S. 134f)

Die Kritik an der Abwehr der Vergangenheit, die in diesem Fall die Nachgeborenen nicht durchbrechen wollen. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit passiert hier von einer geschützten Position aus, einem abgeschirmten Bereich.

Es geht Elfriede Jelinek nicht darum, einen Modus der Darstellung zu finden, das Unzeigbare zu zeigen, sondern darauf hinzuweisen, dass es dieses Undarstellbare und auch Unsagbare gibt, und dass die Ereignisse der Vergangenheit nicht bloß in einer vom heute abgetrennten Zeit existieren. Der Zugang, den es zu finden gilt, offenbart sich nicht im Sicht- und Hörbaren, sondern im Dazwischen. Indem zwischen den Wörtern, zwischen den verschiedensten Stimmen Bilder durch Assoziation aufblitzen, wird einem normierten Gebrauch von Sprache entgegengearbeitet, was auch einer normierten Verwendung der Geschichte entgegentritt. Diese normierte Verwendung, die Jelinek kritisiert und kommentiert, ist ein Vergangenheitszugriff, der durch Abschließen, durch ein sich Verschließen das Lebendighalten der Erinnerung verhindert.

241 Vgl. Rita Thiele: *Glücklich ist, wer vergisst?* Eine E-Mail-Korrespondenz mit Elfriede Jelinek. In: Artur Peška, Stefan Tigges [Hrsg.]: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*. Bielefeld: transcript 2011, S. 409–416, hier S. 414.

242 Ebd., S. 415.

Durch Abbildung der Erinnerungskultur, durch „Zeigen“ und Herausstellen der gesellschaftlichen Realität zeichnet Jelinek ein Bild der Gesellschaft, der Erinnerungskultur. Es ist Zeigen und Sprechen. Doch was auf diesem Bild zu erkennen ist, ist nicht die Lösung oder die Antwort auf die Frage nach den Möglichkeiten der „Vergangenheitsbewältigung“. Was sich hier zeigt und stets erneuert, sind offene Fragen, deren Beantwortung vermeintlich in weiter Ferne liegt, die bei Jelinek jedoch unbeantwortet bleiben müssen. Genau diese offenen Fragen sollen Wunden sein und offen bleiben, um die Vergangenheit in dieser Form zu tradieren, hinüberzuretten in einer Kultur des Vergessens, die sie unter anderem von der Trivialisierung der Massenmedien dominiert sieht. Am Beispiel des Fernsehers sagt sie:

„Ich kann ja auch nichts an der Macht ändern, aber ich kann die Wesen wie Blitze auf die Bühne schleudern, aus der Enge eines Apparats heraus, aber auch aus Zeitungsartikeln, Büchern, aus mir selbst. Jedenfalls soll eine Art Denken, also ein Fragen, das nicht auf seine Beantwortung besteht, daraus entstehen, aus dem, was ich da auf die Bretter werfe, in einer Art Entrümpelungsaktion meines Gehirns. Der Fernseher antwortet nur. Ich frage nur.“²⁴³

Diese Denken, das als Frage stets offen bleibt, ist die Form, in der Jelinek in *Rechnitz (Der Würgeengel)* die Vergangenheit tradiert, lebendig hält. In der Beweglichkeit ihrer Texte liegt der Ansatz zu einer Erinnerungskultur, die sich der Vergangenheit immer neu stellt. Schließlich sind „[f]ür eine reflexive Erinnerungskultur [...] Pathosformeln ebenso kontraproduktiv wie Ansprüche auf transtemporale Gültigkeit der Inhalte.“²⁴⁴ In der beständigen Veränderung und in der Suche nach immer neuen Mitteln und Wegen und im ständigen Fragen findet der Theatertext einen Pfad, der für eine reflexive Erinnerungskultur fruchtbar

243 Elfriede Jelinek: *In Mediengewittern*.
<http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fblitz.htm> (28.11.2014), datiert mit 28.4.2003.

244 Harald Welzer: *Für eine Modernisierung der Erinnerungs- und Gedenkkultur*.
 Gedenkstättenrundbrief 162 (8/2011) S. 3–9.
http://www.gedenkstaettenforum.de/nc/gedenkstaetten-rundbrief/rundbrief/news/fuer_eine_modernisierung_der_erinnerungs_und_gedenkkultur/
 (28.11.2014).

gemacht werden kann. Indem die Verbindung zum Jetzt erkannt wird, die in der Unabgeschlossenheit der Geschichte liegt, kann die Erinnerung wachgehalten werden. Zu dieser Haltung fordert der Text auf. Und sieht Jelinek, wie sie selbst sagt, *Totenauberg* als „ein letztes verzweifelter und auch gleichzeitig resignierendes Plädoyer für ein moralisches Handeln im Sinne Kants“²⁴⁵, so führt *Rechnitz (Der Würgeengel)* dieses Plädoyer fort. Sie meint:

„Nicht jeder einzelne soll versuchen, ein Selbst zu sein, sondern jeder einzelne enthält die ganze Menschheit, für die er auch handeln soll, also ein politisches, verantwortungsvolles Handeln. Der Faschismus war das Gegenteil davon, nämlich die Herrschaft einiger weniger über alle anderen, die Herrschaft der Herrenmenschen. Ich sehe das auch in gewisser Weise wieder heraufdämmern, nur wird der neue Faschismus ein verwaschener und unspezifischer sein.“²⁴⁶

In *Rechnitz (Der Würgeengel)* steht dazu: „Wem die Stunde schlägt.“ (RE, S. 121). Mit diesem Zitat aus einem Gedicht von John Donne, das Ernest Hemingway zum Buchtitel gemacht hat,²⁴⁷ geht das Verständnis einher, sich als Teil der Menschheit nicht von gesellschaftlichen Vorgängen und auch nicht von der Vergangenheit entkoppeln zu können.

Die Form des Denkens, die für Jelinek hier bedeutsam ist, umfasst eine Wachsamkeit gegenüber Ereignissen innerhalb einer Gesellschaft, sie umfasst die Verantwortung jedes einzelnen, tätig zu werden und die Augen nicht zu verschließen.

245 Riki Winter: *Gespräch mit Elfriede Jelinek*. In: Kurt Bartsch, Günther Höfler: *Elfriede Jelinek. Dossier 2*. Graz: Droschl 1991, S. 9–19, hier S. 18.

246 Riki Winter: *Gespräch mit Elfriede Jelinek*, S. 18.

247 „[A]nd therefore//never send to know for//whom the *bell* tolls//it tolls for *thee*.“ John Donne. In: Ernest Hemingway: *Wem die Stunde schlägt*. Frankfurt: Fischer 1993.

6 Schlussbemerkung

Anliegen der vorliegenden Arbeit ist es, das Schaffen Jelineks – und hier exemplarisch *Rechnitz (Der Würgeengel)* – im Kontext des kollektiven Gedächtnisses und der Erinnerungskultur zu verorten und dabei auch der Frage nachzugehen, auf welche Art und Weise diese Teilhabe stattfindet.

Das Phänomen des kollektiven Gedächtnisses und die Aspekte der Erinnerungskultur ausgehend von Maurice Halbwachs und darauffolgend von Jan und Aleida Assmann, wurden als Modell herausgearbeitet, innerhalb dessen Gedächtnis in den Akten des Erinnerns sichtbar werden kann. Dieses Konstrukt, die wissenschaftliche Erfindung des kollektiven Gedächtnisses mit seinen beiden Registern, dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis, bietet eine Anschauungs- und Erklärungsmöglichkeit gesellschaftlicher Phänomene an dieser Schwellensituation, zu diesem Zeitpunkt, an dem die Zeitzeugen des Holocaust immer weniger werden, bis es in ein paar Jahren keine mehr geben wird und die Erinnerung an den Holocaust nur mehr in der Form ihrer medialen Übermittlung existiert. Diese Vermittlerfunktion von Medien des kollektiven Gedächtnisses lässt die Konstruiertheit von Vergangenheit deutlich werden.

Jelineks Stücke und Theatertexte gliedern sich in ihrer thematischen Schwerpunktsetzung in diese gesellschaftlichen Vorgänge ein. *Rechnitz (Der Würgeengel)* lässt sich innerhalb des jelinekschen Werks hinsichtlich der

ästhetischen Vorgehensweisen sowie der inhaltlichen Bezugnahme als markanten Punkt verorten, die jedoch an die Entwicklungsstränge davor angeknüpft werden kann. Die Auflösung des Dialogs, der Figuren sowie eines Handlungsverlauf – also die Absage an „tradierte Gattungsmerkmale“²⁴⁸ nimmt bereits in *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* ihren Anfang und auch die Verhandlung des Umgangs Österreichs mit seiner Vergangenheit lässt sich in ihrem Werk und sehr konkret ab *Burgtheater* finden. Das Merkmal in *Rechnitz (Der Würgeengel)* ist die fehlgeleitete Vergangenheitsbeschäftigung in Bezug zur immer größer werdenden zeitlichen Distanz – verkörpert durch den Botenbericht. An diesem Punkt kommt wieder das Gemachtsein von Vergangenheit zur Sprache, das Angewiesensein auf externe Speichermedien. Ein Gemachtsein, hinter dem die Ideologien und Mechanismen der Macht dank der Sprechweisen nur allzu leicht zum Verschwinden gebracht werden, von der Sprache selbst verhüllt.

Bei der Analyse des Theatertextes vor der Folie der gedächtnistheoretischen Modelle kristallisierten sich verschiedene Sprechweisen innerhalb der Gesellschaft als Formen des Erinnerns heraus. Nachdem sich in Erinnerungsakten sowohl das Vergessen als auch das Gedächtnis zeigen kann, liegt in der Auseinandersetzung mit diesem Sprechen die Auseinandersetzung mit der Verfasstheit der Gesellschaft. In seiner Beschäftigung mit kulturellen Schemata und seiner Reflexion gesellschaftlicher Phänomene ist der Text Kommentar zu diese Erinnerungskultur.

Jelinek arbeitet mit Sprechweisen des Erinnerns, Sprachfetzen, die sie zum großen Teil aus Massenmedien, wie dem Fernsehen oder dem Internet, bezieht. Sie verwendet diese Sprache, sie bearbeitet und paraphrasiert sie und kritisiert gleichzeitig die Haltung des einzelnen sowie der Erinnerungskultur als Ganzes, die hinter diesen Sprechweisen steckt. Durch Verwendung von Stilmitteln, die sich innerhalb ihres Gesamtwerks entwickelt haben, schafft sie es, dieses Sprechen herauszustellen und somit Kritik zu üben. Insbesondere Jelineks

248 Theresia Birkenhauer: *Die Zeit des Textes im Theater*, S. 248.

Intertextualität ermöglicht in diesem Zusammenhang eine enorme Bandbreite von Möglichkeiten, die Zeiten und Diskurse in Beziehung zu setzen und auszustellen.

Jelineks Teilhabe an der Erinnerungskultur vollzieht sich auf mehreren Ebenen. Zum einen wird das historische Ereignis, der Massenmord von Reznitz, im Text festgehalten, ohne dargestellt zu sein. Das Ereignis ist im Text präsent, ohne einer dokumentarischen Beschreibung zu erliegen. Zum anderen nimmt Jelinek auch Stellung zur aktuellen Erinnerungskultur, ist somit Speicherort und Reflexionsmedium zugleich. Die Tatsache, dass der Text sowohl fürs Theater, für einen Ort, eine gesellschaftliche Institution, wo Dinge der Welt öffentlich besprochen werden, als auch für die lesende Rezeption gedacht ist, macht den Text zu einem Zirkulationsmedium, die abgedruckte Version lässt ihn zudem für den Abruf weiterhin zur Verfügung stehen.

Der Theatertext *Reznitz (Der Würgeengel)* fungiert als Archiv der Autorin, denn Jelinek sammelt Stimmen, sie wählt aus und speichert sie – bearbeitet und somit bereits kommentiert – in ihrem Text. Den scheiternden Sprechweisen des Erinnerns, die sie sichtbar werden lässt, stellt sie zugleich eine andere Form des Erinnerns zur Seite beziehungsweise entgegen. Diese andere Form entsteht aus den durch Zitation und intertextuellen Verweisen hergestellten Textmontagen, in denen neben der rationalen Überlegung vor allem die assoziativen Verbindungen von Bedeutung sind. Schockhaft-assoziativ wird die Vergangenheit in die Gegenwart katapultiert, blitzen Bilder im „Sehschlitz in der Zeit“²⁴⁹ auf, wird die Unabgeschlossenheit der Vergangenheit gegen die Gegenwart und Zukunft greifbar.

Innerhalb der Erinnerungskultur ist Jelineks *Reznitz (Der Würgeengel)* nicht nur als Text im Sinne eines literarischen Textes, sondern auch als textuelles Gegegedächtnis²⁵⁰ zu sehen. Ein solcher Ausdruck der Delegation kann nicht

249 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 347.

250 Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 138.

ohne Legitimation existieren, er geht aus ihr hervor. Materielle Bedeutungsträger innerhalb dieses Feldes sind es, worauf sich die Nachgeborenen nach dem vollständigen Verschwinden der Zeitzeugen des Holocaust beziehen können. Da die Kunst „etwas darf, was die Wissenschaft nicht darf“²⁵¹, erzeugt ein Werk wie das Jelineks ein Gegengewicht zur vermeintlich objektiven Geschichtsschreibung, auf die es sich jedoch auch bezieht. Das Wissen um die Vergangenheit bewirkt nicht zwingend Erkenntnis und Verstehen und so kann ein Text wie *Rechnitz (Der Würgeengel)* mit seinen Vorzügen gegenüber der Geschichtsschreibung in diesem Problemfeld geschichtlicher Erkenntnis einen Beitrag leisten.

251 Pia Janke (Moderation): *Kunst versus Geschichtsforschung?* Gespräch mit Raimund Fastenbauer, Frank Stern, Daniela Striegl, Heidemarie Uhl, moderiert von Pia Janke. In: dies. u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens 2010, S. 377–391, hier S. 379.

7 Literaturverzeichnis

Siglenverzeichnis

RE = *Rechnitz (Der Würgeengel)*

Literatur

- Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.
- Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Fink 2005.
- Assmann, Aleida: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*. München: C. H. Beck 2013.
- Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck 2006.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck 1999.
- Assmann, Aleida; Harth, Dietrich [Hrsg.]: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt/Main: Fischer 1993.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck 1992.
- Baer, Ulrich [Hrsg.]: *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.

- Bartens, Daniela; Pechmann, Paul [Hrsg.]: *Dossier extra Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption*. Graz/Wien: Literaturverlag Droschl 1997.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. Rolf Tiedemann [Hrsg.]. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2009.
- Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Rolf Tiedemann [Hrsg.]. Bd. I.2. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 691–704.
- Birkenhauer, Theresia: *Die Zeit des Textes im Theater*. In: Tigges, Stefan [Hrsg.]: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript 2008, S. 247–261.
- Caduff, Corina: *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*. Wien: Lang 1991.
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*. München: Fink 2007.
- Duden-Redaktion: Duden, Bd. 7. *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Mannheim: Bibliographisches Institut (Dudenverlag)⁴ 2007.
- Eder, Thomas [Hrsg.]: *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. München: Fink 2010.
- Erl, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2005.
- Fischer-Lichte, Erika: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen/Basel: Francke 1997.
- Gansel, Carsten [Hrsg.]: *Das Prinzip „Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen: v&r unipress 2010.
- Hemingway, Ernest: *Wem die Stunde schlägt*. Frankfurt: Fischer 1993.
- Horstkotte, Silke: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln u. a.: Böhlau 2009.
- Janke, Pia [Hrsg.]: *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013.

- Janke, Pia: „*Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen*“. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: dies. u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz* (Der Würgeengel). Wien: Praesens 2010, S. 17–23.
- Janke, Pia: „*Herrschaft, ja, haben wir*“. *Die Täter in Elfriede Jelineks Rechnitz* (Der Würgeengel). In: dies. u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz* (Der Würgeengel). Wien: Praesens 2010, S. 239–254.
- Janke, Pia (Moderation): *Kunst versus Geschichtsforschung?* Gespräch mit Raimund Fastenbauer, Frank Stern, Daniela Striegl, Heidemarie Uhl, moderiert von Pia Janke. In: dies. u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz* (Der Würgeengel). Wien: Praesens 2010, S. 377–391.
- Janke, Pia u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz* (Der Würgeengel). Wien: Praesens 2010.
- Janz, Marlies: „*Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen ...*“. *Elfriede Jelineks Destruktion des Mythos historischer ‚Unschuld‘*. In: Bartens, Daniela; Pechmann, Paul [Hrsg.]: *Dossier Extra. Elfriede Jelinek – Die internationale Rezeption*. Graz/Wien: Literaturverlag Droschl 1997, S. 225–238
- Jelinek, Elfriede: *Gesprochen und beglaubigt*. Dankesrede zur Verleihung des Mühlheimer Dramatikerpreises 2009. In: Janke, Pia u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz* (Der Würgeengel). Wien: Praesens 2010, S. 453–455.
- Jelinek, Elfriede: *Rechnitz* (Der Würgeengel). In: dies.: *Die Kontrakte des Kaufmanns · Rechnitz* (Der Würgeengel) · *Über Tiere*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 2009, S. 53–205.
- Jelinek, Elfriede: *Im Zweifelsfall*. In: Manoschek, Walter [Hrsg.]: *Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945*. Wien: Braumüller 2009, S. 1–4.
- Jelinek, Elfriede: *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*. In: *Spectaculum* 43. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 228–229.

- Johanning, Antje: *KörperStücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks*. Dresden: Thelem bei w.e.b. 2004.
- Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008.
- Krieg, Claudia: *Dimensionen der Erinnerung. Geschichte, Funktion und Verwendung des Erinnerungsbegriffs im Kontext mit den NS-Verbrechen*. Köln: PapyRossa 2008.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1999.
- Levy, Daniel; Sznajder, Natan: *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel) – Boten der (untoten) Geschichte*. In: Janke, Pia [Hrsg.]: *Jelinek[Jahr]Buch 2010*. Wien: Praesens 2010, S. 33–98.
- Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*. Paderborn: Fink 2008.
- Manoschek, Walter: *Rechnitz, März 1945. Taten und Täter*. In: Janke, Pia u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens, 2010, S. 51–67.
- Manoschek, Walter: *Das Judenmassaker im burgenländischen Rechnitz (März 1945) aus vergangenheitspolitischer Sicht – Ergebnisse eines Forschungspraktikums*. In: Janke, Pia u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens 2010, S. 132–135.
- Manoschek, Walter [Hrsg.]: *Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945*. Wien: Braumüller 2009.
- Meister, Monika: *Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. Anmerkungen zum Text Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: Janke, Pia u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens 2010, S. 278–288.

- Meister, Monika: „*Theater müßte eine Art Verweigerung sein*“. *Zur Dramaturgie Elfriede Jelineks*. In: dies.: *Theater denken. Ästhetische Strategien in den szenischen Künsten*. Wien: Sonderzahl 2009, S. 275–290.
- Mertz, Gunnar: *Ein Massaker als Partyvergnügen*. In: Walter Manoschek: *Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945*. Wien: Braumüller 2009, S. 245–263.
- Müller, Sabine [Hrsg.]: *Elfriede Jelinek – Tradition, Politik und Zitat*. Wien: Praesens 2008.
- Nünning, Ansgar [Hrsg.]: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler⁵ 2013.
- Peřka, Artur; Tigges, Stefan [Hrsg.]: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*. Bielefeld: transcript 2011.
- Pethes, Nicolas: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zu Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2008.
- Pewny, Katharina: *Der posttraumatische Theatertext als Spur des „perfekten Verbrechens“: Jelinek mit Lévinas lesen*. In: Janke, Pia u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens 2010, S. 395–410.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink 2001.
- Pflüger, Maja Sibylle: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen: Francke 1996.
- Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997.
- Roeder, Anke: „*Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.*“ Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: dies. [Hrsg.]: *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1989, S. 141–160.
- Sander, Margarete: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 1996.
- Schößler, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Gedächtnis in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Narr 2004.

- Szczepaniak, Monika: *Gespräch mit den Toten. George Taboris und Elfriede Jelineks ars memoria*. In: Gansel, Carsten; Zimniak, Pawel [Hrsg.]: *Das Prinzip „Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen: v&r unipress 2010, S. 405–418.
- Siegmund, Gerald: *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen: Narr 1996.
- Striegl, Daniela: *Die Seelen der Toten, die „toten Seelen der Lebenden“ und das „Klitterungsklistier“ des Herrn Geschichtsprofessors. Elfriede Jelinek und die Nachgeborenen*. In: Janke, Pia u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens 2010, S. 361–376.
- Thiele, Rita: *Glücklich ist, wer vergisst? Eine E-Mail-Korrespondenz mit Elfriede Jelinek*. In: Pelka, Artur; Tigges, Stefan [Hrsg.]: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*. Bielefeld: transcript 2011, S. 409–416.
- Uhl, Heidemarie: *Gedächtnis und Geschichte. Ist Geschichtsschreibung Voraussetzung für Erinnern und Gedenken?* In: Janke, Pia u. a. [Hrsg.]: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens 2010, S. 315–328.
- Uhl, Heidemarie: *Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese: NS-Herrschaft, Krieg und Holocaust im „österreichischen Gedächtnis“*. In: Gerbel, Christian u. a. [Hrsg.]: *Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung. Studien zur „Gedächtnisgeschichte“ der Zweiten Republik*. Wien: Turia + Kant 2005, S. 50–86.
- Welzer, Harald [Hrsg.]: *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Ed. 2001.
- Winter, Riki: *Gespräch mit Elfriede Jelinek*. In: Bartsch, Kurt; Höfler, Günther [Hrsg.]: *Elfriede Jelinek. Dossier 2*. Graz: Droschl 1991, S. 9–19.

Internetquellen

Carp, Stefanie: *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung.* Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: *Theater der Zeit. Zeitschrift für Politik und Theater* 51/1996.

<http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fstab.htm> (28.11.2014).

Haß, Ulrike; Meister, Monika: „*Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?*“ E-Mailwechsel zwischen Ulrike Haß und Monika Meister.

http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Meister_-_Hass.pdf (28.11.2014).

Holpfer, Eva: *Das Massaker an ungarisch-jüdischen Zwangsarbeitern zu Kriegsende in Rechnitz (Burgenland) und seine gerichtliche Ahndung durch die österreichische Volksgerichtsbarkeit.* In: *Storia e Documenti*, Nr. 6. Semestrle dell' Istituto Storico della Resistenza e dell' Eta Contemporanea di Parma, S. 205–221. Deutsche Fassung:

http://www.nachkriegsjustiz.at/ns_verbrechen/juden/rechnitz_eh.php (28.11.2014).

Jelinek, Elfriede: *In Mediengewittern*, datiert mit 28.4.2003.

<http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fblitz.htm> (28.11.2014).

Jelinek, Elfriede: *Grußwort nach Japan*, datiert mit 9.6.2012.

<http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fjapanfestival.htm> (7.10.2014).

Jelinek, Elfriede: *Fremd bin ich*, datiert mit 28.7.2011.

<http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fmuelh11.htm> (7.10.2014).

Jelinek, Elfriede: *Textflächen*, datiert mit 17.2.2013.

<http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/ftextf.htm> (28.11.2014).

Jelinek, Elfriede: *Da gibt es nichts zu lachen. (im Gedenken an Heiner Müller)*, datiert mit 21.9.2009.

<http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fhmuller.htm> (28.11.2014).

- Kegel, Sandra: *Die Köchin sah die Mörder tanzen*. Interview mit Eduard Erne. In: F.A.Z., 26.10.2007, Nr. 249, S. 46.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/rechnitz-massaker-die-koechin-sah-die-moerder-tanzen-1489773.html> (28.11.2014).
- Litchfield, David R. L.: *Die Gastgeberin der Hölle*. Aus dem Englischen von Michael Bischoff. In: F.A.Z., 18.10.2007, Nr. 242, S. 37.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/massaker-von-rechnitz-die-gastgeberin-der-hoelle-1490489-p4.html> (28.11.2014).
- O. V.: *Heidi Klum nennt ihre Brüste „Hans“ und „Franz“*. Die Presse, 24.5.2007.
<http://diepresse.com/home/leben/mode/306200/Heidi-Klum-nennt-ihre-Bruste-Hans-und-Franz> (28.11.2014).
- Peter Pelinka: *Der rechte Terror kehrt zurück*. In: DIE ZEIT N°07/1995.
http://www.zeit.de/1995/07/Der_rechte_Terror_kehrt_zurueck (28.11.2014).
- Radisch, Iris: *Die Heilige der Schlachthöfe*. In: DIE ZEIT N° 43/2004,
http://www.zeit.de/2004/43/Jelinek_neu (28.11.2014).
- Schmidt, Colette: *Massaker in Rechnitz: Leerstelle der Geschichte*. In: Der Standard, 26.3.2013.
<http://derstandard.at/1332323735884/Museumseroeffnung-Massaker-in-Rechnitz-Leerstelle-der-Geschichte> (28.11.2014).
- Schmitz, Christoph: *Lauter „Geraune und Hörensagen“*. Interview mit Wolfgang Benz. In: Deutschlandradio, Beitrag vom 18.10.2007.
http://www.deutschlandfunk.de/lauter-geraune-und-hoerensagen.691.de.html?dram:article_id=51054 (28.11.2014).
- Staas, Christian: *Was geht mich das noch an?* In: ZEITmagazin N°45/2010.
<http://www.zeit.de/2010/45/Erinnern-NS-Zeit-Jugendliche> (28.11.2014).
- Sorg, Eugen; Teuwsen, Peter: *„Jammern ist nie eine gute Idee“*. Interview mit Hans Magnus Enzensberger. In: Die Weltwoche, 25.1.2008.
<http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2008-04/artikel-2008-04-jammern-ist-nie.html> (30.10.2014).

Uhl, Heidemarie: *Gedächtnisorte für die Opfer des NS-Regimes – Orte des Gedenkens, Orte der Reflexion über das Erinnern*. In: Historische Sozialkunde 4/2003, S. 4–8.

http://www.erinnern.at/bundeslaender/oesterreich/e_bibliothek/gedenkstatten/Uhl,%20Osterreichischer%20Opfermythos.pdf (28.11.2014)

http://www.erinnern.at/bundeslaender/oesterreich/e_bibliothek/gedenkstatten/538_Uhl_Gedachtnisorte.pdf (28.11.2014).

Welzer, Harald: *Für eine Modernisierung der Erinnerungs- und Gedenkkultur*. Gedenkstättenrundbrief 162 (8/2011) S. 3–9.

http://www.gedenkstaettenforum.de/nc/gedenkstaetten-rundbrief/rundbrief/news/fuer_eine_modernisierung_der_erinnerungs_und_ge-denkkultur/ (28.11.2014).

Filme

Totschweigen. Buch und Regie: Erne, Eduard; Heinrich, Margareta. 88 Min. Oberwart: Kultur, Bildung, Kunst 1994.

8 Anhang

8.1 Abstract in Deutsch

Seit mehreren Jahrzehnten ist die Beschäftigung mit kollektivem Gedächtnis und Erinnerungskultur ein Fixpunkt im wissenschaftlichen Diskurs, wobei in den letzten gut 20 Jahren das Verschwinden der Zeitzeugen des zweiten Weltkriegs und des Holocaust in den Fokus rückt. Aus dem Generations- und dem daraus resultierenden Gedächtniswechsel – vom kommunikativen zum rein kulturellen Gedächtnis – ergibt sich die Forderung nach einem neuen Denken von Geschichte und der Befragung der gängigen Vermittlungs- und Erinnerungspraxis.

Elfriede Jelinek hat sich seit Beginn ihres Schreibens (von Theatertexten) beständig mit der Beziehung Österreichs zu seiner nationalsozialistischen Vergangenheit auseinandergesetzt und dabei auch eine Entwicklung bezüglich ihres Dreh- und Angelpunktes bis zu *Rechnitz (Der Würgeengel)* durchgemacht. In diesem Theatertext, der die Ermordung von 200 jüdisch-ungarischen Zwangsarbeitern bei einem Fest der Nazis in der Nacht vom 24. auf den 25. März 1945 im südburgenländischen Rechnitz thematisiert, kreist sie sprachlich um das Ereignis und zeigt es unter anderem als Sinnbild für den Umgang mit der Vergangenheit. Elfriede Jelinek bearbeitet nicht nur die Unabschließbarkeit der Gräueltat selbst, sie verweist auch mit der dem Stück und Jelineks Schreiben

eigenen „Geschwätzigkeit, Redundanz, Wortwitz- und Leerlauf rhetorik“ auf das ritualisierte und institutionalisierte Gedenken: Das Gedenken der Phrasen und leeren Worthüllen, die dem lebendigen Erinnern eher im Weg stehen und quasi als Schutzschilder fungieren, um sich die Vergangenheit vom Leib zu halten. Der Text kritisiert und kommentiert nicht nur den offiziellen Erinnerungsdiskurs, er stellt auch Fragen nach der Zukunft des Erinnerns. Wie kann erinnern gedacht werden? Und wie wird ein anderes Erinnern zugleich vorgeschlagen und in der künstlerischen Darstellung erprobt? Diese Arbeit möchte also zweierlei herausarbeiten: Erstens die ästhetischen Mittel und Verfahren, mithilfe derer Elfriede Jelinek Kritik an der Erinnerungskultur übt, und zweitens die künstlerischen Wege, die eine neue Form des Erinnerns vor einem bestimmten Verständnis von Geschichte fordern und zugleich in der Versuchsanordnung des Theatertextes probieren.

8.2 Abstract in English

The preoccupation with collective memory and the culture of memory has been a constant in scientific discourse for several decades now. In the past twenty years the decreasing number of contemporary witnesses of the holocaust came to the fore. Caused by the alternation of generations and the resultant change from cultural to communicative memory, the understanding of history and the established practices of remembrance must be questioned.

Since the beginning of her writing Elfriede Jelinek concerned herself with Austria's exposure to its Nazi past. The way she has been working on this topic has changed since the beginning of her writing until *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In this play, better described as „Theatertext“ the central theme Jelinek picked out is the Rechnitz massacre that took place in the night from the 24th to the 25th of March 1945. In this massacre the guests of a party at Schloss Rechnitz in the southern Burgenland, hosted by Margit Batthyány, killed almost 200 Jewish-Hungarian forced laborers. In the play Jelinek approaches the massacre by using

her own particular language. Quasi an allegory for Austria's exposure to its past, Elfriede Jelinek shows the lingering of the past and the impossibility of forgetting about it. She exposes especially the ritualized and institutionalized ways of talking about the past, that keep it at bay.

This diploma thesis has two main intentions: Firstly the aesthetic ways and means Jelinek uses to criticize the practices of remembrance should be shown, secondly the new way of remembrance present in Jelinek's play should be described.

8.3 Lebenslauf

Daniela Limbeck

geboren 1986, seither wohnhaft in Wien

Ausbildung

seit 10/2005	Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
09/2008–06/2010	Kolleg für Modemanagement und Design, HLMW 9 Michelbeuern Wien
10/2005–01/2009	Studium Publizistik und Kommunikationswissenschaft sowie Romanistik (beides ohne Abschluss), Universität Wien
06/2005	Matura am neusprachlichen Gymnasium, GRG 13 Wenzgasse, Wien