

Rezension zu

Pia Janke/Teresa Kovacs/  
Christian Schenkermayr, "Die  
endlose Unschuldigkeit".  
Elfriede Jelineks *Rechnitz* (Der  
Würgeengel).

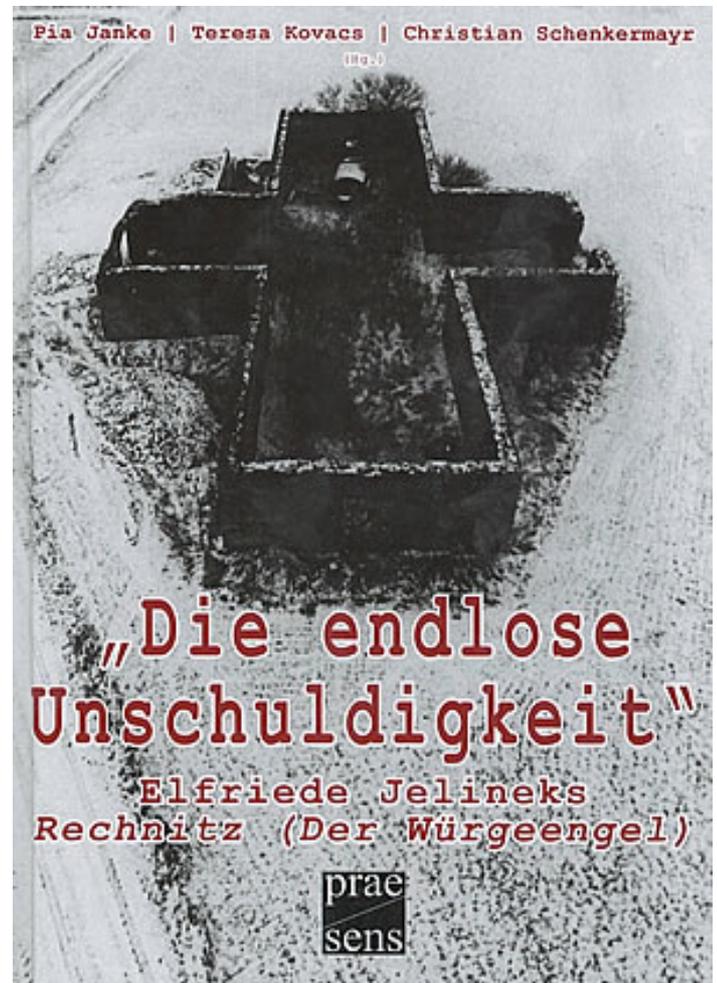
Wien: Praesens 2010

(Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 6). ISBN  
978-3-7069-0592-3. 482 S. Preis: € 38,-.

von Veronika Zangl

"Die Opfer sprechen nicht", so Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke, das den Sammelband um den 'Fall Rechnitz' bzw. Jelineks Stück *Rechnitz* (*Der Würgeengel*) eröffnet (S. 21). Zur Sprache kommen in dem von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr herausgegebenen Band hingegen HistorikerInnen, Literatur-, Theater- und KulturwissenschaftlerInnen, PublizistInnen, Theater-, Film- und MusikschafterInnen, um nur einige zu nennen. Anliegen der HerausgeberInnen ist es, "das Spektrum der 'Stimmen' zu Rechnitz in all ihren Widersprüchen zu zeigen und keine vorschnellen Harmonisierungen herzustellen oder gar einen Schlusstrich zu ziehen." (S. 13)

Im Zusammenhang mit dem in der Nacht vom 24. auf 25. März 1945 begangenen Massenmord an ungarisch-jüdischen ZwangsarbeiterInnen in Rechnitz sprechen jedoch nicht nur die Opfer nicht, auch die TäterInnen verweigern die Aussage. Vor dem Hintergrund des Nicht-Sagen-Könnens, des Nicht-Sagen-Wollens und der Aussageverweigerung ist ein mehr als 100-seitiges Umkreisen der Fakten nur konsequent. Doch trotz ausführlicher Dokumentation von Teresa Kovacs oder einem Projektbericht von Walter Manoschek lassen sich offensichtlich nur einige wenige Fakten außer Zweifel stellen: In der Nacht vom 24. auf den 25. März 1945 fand im Schloss der Fami-



lie Batthyány in Rechnitz ein Gefolgschaftsfest statt; gegen 23.00 Uhr verließen einige Gäste das Fest und beteiligten sich direkt oder indirekt an einem Massaker an jüdischen ZwangsarbeiterInnen; das Fest dauerte anschließend bis in die Morgenstunden fort. Trotz minutiöser Spurensuche und Aufarbeitung vorhandener Dokumente bleibt die Beteiligung und/oder Verantwortung von Ivan und Margit Batthyány undeutlich, ebenso lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, wer an dem Massaker beteiligt war, wie viele Juden und Jüdinnen ermordet wurden (in den Beiträgen schwanken die Angaben von "ca. 170" bis "ca. 200") – und obwohl das Massengrab 1946 geöffnet wurde, konnte dieses trotz wiederholter Recherchen und Grabungen bis heute nicht gefunden werden.

Neben der Aufbereitung der Faktenlage findet sich eine von Christian Schenkermayr zusammengestellte Chronik der 2007 geführten 'Litchfield-Debatte'. Von

Bedeutung ist diese Debatte zum einen in Bezug auf die historische Auseinandersetzung mit den Ereignissen in Rechnitz, zum anderen übernimmt Elfriede Jelinek Litchfields skandalon-gesättigte Verdichtung von Adel – Orgie – Sex – Mord als Textmotiv – oder movens zum Text? – in ihr Stück *Rechnitz (Der Würgeengel)*.

Seltsam im Dunkeln bleibt bei dieser luziden Aufarbeitung der Fakten und Debatten die Identität der Opfer, der, wie Walter Manoschek feststellt, grundsätzlich weit weniger Interesse gewidmet wird als der Suche nach dem Massengrab (vgl. S. 134). In diesem Sinne finden sich auch im Kapitel "Totengedenken – Zeugenschaft" nur zwei Namen von Überlebenden des Massakers. Erwähnt werden Ernő Weisz und József Kahán in Szabolcs Szitas Ausführungen zum ungarischen Stand der Forschung in Bezug auf Rechnitz. Den Rahmen des Kapitels bildet das jüdische Totengebet für Frauen bzw. für Männer (der einzige Hinweis darauf, dass bei dem Massaker Frauen und Männer ermordet wurden). Zwischen den Gebeten befindet sich der Beitrag Raimund Fastenbauers zur "Bedeutung ritueller Bestattung und des Totengedenkens im Judentum", der in der Gesamtkonstruktion des Buches auf diese Weise den Status des Fremden und Anderen erhält. Jüdische Religion und jüdische Kultur kommen, abgesehen von Gerhard Krammers Komposition *Jahrzeit*, weitgehend nicht zur Sprache.

Der umfassenden Darstellung von Fakten und Debatten sowie der (als fremd codierten) Annäherung an Totengedenken im jüdischen Kontext folgt eine profunde Auseinandersetzung mit verschiedenen Facetten von Elfriede Jelineks Stück *Rechnitz (Der Würgeengel)*, beginnend mit diskursiven Praktiken des Verschweigens bis hin zum Mülheimer Dramatikerpreis, den Jelinek 2009 für ihr Stück erhielt.

Mit weitgehender Übereinstimmung wird Jelineks Stück *Rechnitz (Der Würgeengel)* als postdramatischer bzw. posttraumatischer (Pewny) Theatertext gelesen, womit die Konstruktion von Zeit und im gegebenen Fall die Funktion der Botenberichte ins Zentrum des (kultur)wissenschaftlichen Interesses rückt. Die Auf-

hebung der chronologischen Zeitstruktur entspricht sowohl dem Formprinzip des Stücks als auch der thematischen Auseinandersetzung mit Praktiken des Schweigens und Verschleierns, wie insbesondere Gerhart Scheit in seinem Beitrag zu "Todschweigen und Wegreden" ausführt, d. h. die ästhetische Aufhebung von "vergangenem Geschehen und gegenwärtigem Handeln" wird als "Verfassung des postnazistischen Subjekts" ausgewiesen (S. 184). Die Irritation der chronologischen Ordnung beruht in erster Linie auf der Konstruktion der Botenberichte, die u. a. von Maria-Regina Kecht, Monika Meister, Katharina Pewny und Julia Lochte mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung untersucht werden. Im Gegensatz zu den Boten der griechischen Tragödie, die in der Regel von Exzessen außerhalb der 'polis' berichten, den Exzess gewissermaßen domestizieren, sprechen Jelineks Boten von innen und, wie sie feststellt, sprechen sie sich selbst, d. h. "sie machen die Geschichte" (S. 453). Das poetologische Grundprinzip der Boten-Rede ist, wie Kecht ausführt, ein "In-fremden-Zungen-Reden", eine textuelle Aneignung von Zitaten aus den unterschiedlichsten Kontexten, so dass "Zeitebenen nicht auseinandergehalten werden können und Zeitläufe eigentlich Zeitschleifen sind, die längst Vergangenes in der Gegenwart vorbeiziehen lassen und auch noch in die Zukunft hineinreichen" (S. 199). Eine besondere Rolle spielt in Jelineks Stück die dramatische Verdichtung des Dionysos-Mythos in Euripides' Tragödie *Die Bakchen*. Monika Meister arbeitet in ihrem Beitrag das Orgiastische als "Dienst für eine Gottheit", als Aufhebung der gesellschaftlichen Ordnung heraus, den Botenbericht als Erinnerung an den Schmerz. Doch repräsentiert bereits Euripides' Tragödie, so Meister, eine Krise des Opferkultes (S. 287), der die Wiederherstellung der Ordnung durch das Ritual der Opferung in Frage stellt. In Jelineks Stück ist der Ausgleich nicht nur nicht möglich, sie legt darüber hinaus die Bruchstelle als Leerstelle bloß.

Spezifische Aspekte und Motive des Stücks, wie Täter-Sprache, Jagd und Kannibalismus, sowie die entsprechenden Text-Boten thematisieren Pia Janke, Christian Schenkermayr und Teresa Kovacs. So steht

etwa Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* als Intertext im Zentrum von Janes Ausführungen zur Täter-Sprache in Jelineks Theaterstück, während Schenkermayrs Fokus auf das Jagdmotiv u. a. die intertextuelle Bearbeitung des Librettotextes von Carl Maria von Webers *Freischütz* analysiert. Die Verschränkung der einzelnen Motive zeigt sich wiederum im Beitrag von Kovacs, die das Kannibalismusmotiv, ausgehend vom Dionysos-Kult über kannibalistische Elemente des Christentums bis hin zum so genannten "Kannibalen von Rotenburg" diskutiert. Die Fülle an Textzeugen bzw. Boten-Texten in Jelineks Theaterstück wird in diesem Abschnitt besonders augenfällig und damit auch die Montagetechnik, auf die Kovacs hinweist. Ziel dieser Montagearbeit ist die Entblößung der Zitate aus ihrem historischen und kulturgeschichtlichen Kontext. Jelineks Theaterstück entspricht damit gewissermaßen der diskursiven Ausgestaltung von Paul Klees *Angelus novus*, den Walter Benjamin als Engel der Geschichte interpretiert.

Die Aufhebung der Zeit durch das scheinbar beliebige Zusammenfügen von Zitaten beruht Jelinek zufolge auf Redezwang, d. h. darauf, sehr viele Worte zu machen "über etwas, von dem man sich kein Bild machen kann und von dem man nicht sprechen kann" (S. 453). Im Gespräch unter dem Motto "Jenseits der Schweigemauer" merkt Eduard Erne zu Recht an, dass das Stück "sehr viel mit der Geschichte von Rechnitz zu tun hat und gleichzeitig auch ganz wenig. Aber es thematisiert die Aufarbeitung, die Zeit dazwischen, die Nachkriegszeit bis heute" (S. 219). In diesem Sinne bewegt sich das Stück jedoch nicht "jenseits" der Schweigemauer, sondern unterzieht diese einer obsessiv geführten forensischen Untersuchung.

Der kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Gedächtnis und Geschichte sind die Beiträge von Heidemarie Uhl, Johanna Jiranek und Daniela Strigl gewidmet. Uhl durchleuchtet etwa die "Gedächtnislandschaft" Österreichs nach 1945, während Jiranek die Konstruktion des "Gedächtnisortes" Rechnitz analysiert. Doch trotz dieser typischen mnemotechnischen Lokalisierung von Erinnerung

wird Rechnitz in den Beiträgen zunehmend zur Metapher, zur Chiffre und zum Exempel für die Verschränkung von Schweigen und Verdrängen (S. 329). Im Beitrag von Daniela Strigl fungiert das Grab als Denkmal par excellence schließlich als Metapher für Jelineks Text- und Erinnerungsarbeit. Das Grimm'sche Märchen vom "eigensinnigen Kind", das selbst im Tod der Vorstellung von "Ruhe unter der Erde" nicht genügt, fungiert als Vergleichstext für Jelineks Erinnerungsarbeit. Wenn Strigl der Autorin Jelinek die Rolle des eigensinnigen Kindes zuordnet, stellt sich die Frage, ob Jelinek damit in Bezug auf Rechnitz die Zeugenschaft für die Toten des Massakers übernimmt: "gesprochen und beglaubigt" also, wie auch der Titel ihrer Dankesrede zur Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2009 lautet.

Im Gespräch zur Inszenierung von Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* stellt Paul Gulda die vorsichtige Frage: "Mit Selbstkritik höre ich den Begriff 'geschwätziges Schweigen' und denke daran, ob das, was bei unseren, aber auch bei vielen anderen Gedenkveranstaltungen gesagt und getan wird, nicht in die Kategorie 'geschwätziges Schweigen' fallen könnte. Es kommt darauf an, wer, wie, was spricht." (S. 435) Jelineks Textarbeit, die auf der Zur-Schau-Stellung von Textfragmenten beruht, unterwandert planmäßig die von Gulda angesprochene Differenzierung. Dennoch zeigen die Analysen des Stücks, dass es ihr gerade aufgrund der gezielt eingesetzten sprachlichen Entgleisungen (vgl. Strigl, S. 373) gelingt, Brüche und Verschleierungsmechanismen der österreichischen Gedächtnislandschaft aufzuzeigen.

Wenn in der Einleitung darauf hingewiesen wird, dass sich die Form des Buches an Jelineks dramatischem Grundverfahren orientiert, so trifft dies weniger auf den thematischen Aufbau des Buches zu als vielmehr auf den Einsatz unterschiedlicher Text- und Bildmedien, wie Faksimiles von Dokumenten, Zeitungsausschnitte, Zeitungsschnipsel, Fotos, Filmstills, Internetquellen etc., die die Beiträge konterkarieren, unterstreichen, ergänzen oder scheinbar zusammenhangslos bebildern. Ergibt sich aus dieser Zusammenstellung bereits eine Fülle an Dissonanzen und Überresten der Bedeutung (vgl. Kovacs, S. 308),

so verweisen die Gesprächsprotokolle und die beige-fügte Audio-CD auf eine weitere Dimension der Auseinandersetzung. Angesichts dieser Überfülle an Textschichtungen ist es allerdings bedauernswert, dass kein einziger Beitrag, Text- oder Bildzeuge zumindest die Namen der Opfer erinnert. Auch wenn Jelinek feststellt, dass die Opfer nicht sprechen, so trifft dies vor allem dann zu, wenn sie unter "ca. 180" oder "ca. 200" subsumiert werden. Wenn Jelineks Theaterstück, so Pia Janke, den Appell enthält, "genauer hinzuhören, kritisch zu sein und dem Sprechen der Herrschenden, dem herrschenden Sprechen, zu widersprechen" (S. 253), so fände sich eine Form der Wider-Rede in Aharon Appelfelds Forderung "to rescue the suffering from huge numbers,

from dreadful anonymity, and to restore the person's given and family name [...]"<sup>[1]</sup>. Daniela Strigl stellt in Bezug auf Jelineks Theaterstück fest, "dass Jelinek uns durch das ständige Umkippen nie die Möglichkeit gibt, uns auszuruhen" (S. 391) – diese Feststellung trifft zweifellos auch auf das von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr herausgegebene Buch in dem Sinn zu, dass nicht nur eine Fülle an Fragen angesprochen, sondern ebenso viele Fragen aufgeworfen werden.

---

<sup>[1]</sup> Aharon Appelfeld, *Beyond Despair. Three Lectures and a Conversation with Philip Roth*, New York: Fromm International 1994, S. 39.

## Autor/innen-Biografie

### Veronika Zangl

Studium der Deutschen Philologie und Theaterwissenschaft, Universität Wien. Seit 2012 Ass.-Prof. am Institut für Theaterwissenschaft, Universität Amsterdam. Arbeitsschwerpunkte: Holocaust-Literatur, Poetik und Wirkungsästhetik, Memory Studies. Publikationen insbesondere zu Holocaust-Literatur sowie zu österreichischen Erinnerungsnarrativen nach 1945.

#### Publikationen:

(Auswahl)

Veronika Zangl: "Austria's Post-89: Staging Suppressed Memory in Elfriede Jelinek's and Thomas Bernhard's Plays *Burgtheater* and *Heldenplatz*". In: *European Cultural Memory Post-89*. Hg. v. Conny Mithander/John Sundholm/Adrian Velicu. Amsterdam/New York: Rodopi 2013 (=European Studies. An Interdisciplinary Series in European Culture, History and Politics, 30), S. 271–299.

–: "Josef Meinrad in Metz". In: *Josef Meinrad – der ideale Österreicher*, hg. v. Julia Danielczyk, Wien: mandelbaum 2013, S. 84–93.

–: "Zum Eigensinn der Faktizität in Alexander Kluges 'Ein Liebesversuch'". In: *Die Frage des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Kontext*. Hg. v. Christian Schulte. Berlin: Vorwerk 8 2012, S. 169–180

–: *Poetik nach dem Holocaust. Erinnerungen – Tatsachen – Geschichten*. München: Fink 2009.