



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die toten Boten – Vergraben und vergessen
Rechnitz, Kamering und Lemberg: Kontaminierte Orte
des Holocaust und das literarische Erinnern im Vergleich

verfasst von / submitted by

Margit Kleiber, BA MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Paula Wojcik

Gender-Erklärung

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

Inhaltsverzeichnis

1. Vorüberlegungen	1
2. Einleitung.....	4
3. Forschungsfragen, Methode, Textkorpus.....	12
4. Orte und Landschaften im literarischen Erinnern	16
4.1. Erinnerungsorte.....	16
4.2. Kindheitsorte	17
4.3. Landschaftsbilder	19
4.4. Kontaminierte Orte	20
5. Aufgabe des Boten	23
6. Rechnitz	26
6.1. Elfriede Jelinek: <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i>	34
6.1.1. Mythos und Bote	34
6.1.2. Struktur des Theaterstücks.....	37
6.2. Die Boten der Geschichte.....	40
6.3. Banalität des Bösen	46
6.4. Die Täterin - Gräfin Margit Battyány	50
6.1. Herrschsucht und Sündenstolz.....	52
6.1. Die stummen Zeugen.....	58
6.2. Die Spur der Täter.....	63
7. Kaming	70
7.1. Josef Winkler: <i>Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe</i> ...73	
7.1.1. Titel und Struktur.....	73
7.1.2. Der Rahmen – Die lyrische Botin.....	76
7.1.3. Zahlen, aufzählen – das Zählgedicht.....	78
7.1.4. Literarische Autobiographie.....	81
7.1.5. Brief an den Vater	83

7.2.	Der Täter - Odilo Globocnik.....	85
7.2.1.	Tote essen – Verinnerlichung der Botschaft.....	91
7.3.	Schweigen und Verschwiegen	92
7.4.	Verbreitung der Botschaft.....	97
8.	Lemberg	103
8.1.	Božena Keff: <i>Ein Stück über Mutter und Vaterland</i>	106
8.1.1.	Struktur und Aufbau	106
8.2.	Das Zeugnis des Zeugen und Boten	111
8.3.	Polyphonie	113
8.4.	Motive	117
8.5.	Zeugenschaft und Erinnerung	121
9.	Fazit und Ausblick.....	124
10.	Literaturverzeichnis.....	128
10.1.	Verzeichnis der Siglen.....	128
10.2.	Primärliteratur.....	128
10.3.	Sekundärliteratur.....	129
10.4.	Internetquellen	137
10.5.	Film	138
10.6.	Nachschlagewerke.....	138

1. Vorüberlegungen

Im Jahr 1978 las ich im Rahmen des Deutschunterrichts als sogenannte Schullektüre Winfried Bruckners Sammlung kurzer Erzählungen mit dem Titel „Damals war ich vierzehn“, Berichte und Erinnerungen Österreichischer Autoren und Autorinnen an den Zweiten Weltkrieg, und damals war ich wirklich vierzehn Jahre alt. Dieses Buch wurde als eines von 2000 Friedensbüchern¹ in die Internationale Jugendbibliothek aufgenommen, mit der Intention, Junge und Junggebliebene im Dienste der Erziehung zum Frieden zu begleiten. „Möge es alle friedensbewußte Leser und Gegner der Kriege in ihrem Bewußtsein stärken, dem Frieden zu dienen“, so der Begleittext 1988, in der bereits 8. Auflage zum Gedenken an Dr. Bruno Kreisky.

Renate Welsh, Käthe Recheis, Vera Ferra-Mikura, Ernst und Christine Nöstlinger, Rudolf Pritz, um nur einige zu nennen, haben versucht, sich in ihre Kindheit im Krieg zurückzusetzen, sich an prägende Erlebnisse zu erinnern, Ungerechtigkeiten, die ihnen als Kindern widerfahren sind, nochmal in ihrer Erinnerung aufleben zu lassen. Wie soll man diese zu Buch gebrachten Erinnerungen nennen, die bei der Entstehung des Buches schon vierzig bis fünfzig Jahre alt waren? Es sind keine Geschichten, das ist nicht das richtige Wort, sind sich die Autoren im Nachwort einig. Es sind Erlebnisse, die unauslöschlich sind. „Sie haben mitgewirkt daran, die Erzähler, die Berichterstatter dieses Buches so zu formen, wie sie heute sind, mitbestimmt, was sie denken, was sie wollen, wovor sie Angst haben, was sie erschreckt.“²

Sie haben auch mich als junge Leserin ein Stück weit geprägt und sensibilisiert. Sie haben bewirkt, dass ich auf den Wunsch nach einem „starken Mann“ mit Argwohn reagiere, denn schneller als einem lieb ist wird aus dem Wunsch und dem unüberlegten Ruf nach einem „Führer“, dem leichtfertig dahin gesagten Satz, dass einer hergehört, der´s richtet, der mir seit meiner Kindheit bekannt ist, eine schreckliche Wirklichkeit.

Die Autoren bezeichnen sich als Berichterstatter, die so wie in der Deutschen Wochenschau die Bilder zum Krieg zeigen, nur sind es persönliche Berichte, ehrliche Erinnerungen, frei von Propaganda.

¹ Im September 1949 wurde die Internationale Jugendbibliothek eröffnet. Gründerin war die jüdische Journalistin Jella Lepman, die ein Zeichen für Frieden und Völkerverständigung setzen wollte.

² Bruckner, Winfried: Damals war ich vierzehn: [Jugend im Dritten Reich]; Berichte und Erinnerungen. Wien [u.a.]: Jugend und Volk. 1978. Nachwort. S.120.

Berichte und Erinnerungen sind es auch, die ich zum Thema dieser Arbeit machen möchte. Viele der Autoren des Buches sind mittlerweile verstorben und Ihre Erinnerungen mit ihnen. Alle ihre Geschichten erzählen Erlebnisse aus der österreichischen Perspektive, nur eine Geschichte – Nadines Geschichte – wird von Renate Welsh erzählt und beinhaltet die Fluchterfahrung der Jüdin Nadine Hauer und die schwierige Integration einer zur Waise Gewordenen im antisemitischen Nachkriegsösterreich. Aus der pädagogischen Einflussnahme des Buches wird kein Hehl gemacht, steht doch Bruno Kreiskys politischer Zeitgeist einer Solidarität und der Wunsch nach einem „nie wieder“ über all dem.

2020 ist es 75 Jahre her, dass ein Krieg, der Millionen jüdische Leben ausgelöscht hat, zu Ende gegangen ist und doch ist er noch immer nicht abgeschlossen. Nicht zufällig stellt Susanne Fritz in ihrem Buch die Frage, wie der Krieg ins Kind kommt³ und liefert mit der Erzählung ihrer persönlichen Familiengeschichte die Antwort gleich mit. Indem sich die Autorin auf ihre eigene Spurensuche begibt, um die Geschichte ihrer Mutter aufzurollen, die 1945 im Alter von vierzehn Jahren verhaftet und ins polnische Arbeitslager Potulice gebracht wurde, muss sie feststellen, dass der Krieg quasi in sie eingeschrieben und noch nicht zu Ende ist. Zu einem Ende gehört die Einsicht, Fehler zuzugeben, doch die Aufarbeitung der Kriegsverbrechen und der Wunsch nach einem „nie wieder“ haben sich bis heute nicht in allen Teilen der Bevölkerung durchgesetzt oder ist in Vergessenheit geraten. Solang eine österreichische Partei mit Wahlkampfprüchen wie „Daham statt Islam“⁴, oder „Heimatliebe statt Marokkaner-Diebe“⁵, bei denen die Kontrastierung von Heimat und religiöser bzw. kultureller Fremde auf die Spitze getrieben wird, Stimmen machen und Wahlen gewinnen kann, ist Michael Köhlmeier beizupflichten, dass man nicht so tun kann, als ob alles in Ordnung wäre.⁶ Ein „Österreich zuerst“, ein „Holen wir uns Wien zurück“⁷, schließt die anderen aus. Aber wer sind die anderen, die Nicht-Österreicher, die Fremden? Juden, Ausländer, Flüchtlinge? Es sind Menschen. Die letzten Zeitzeugen des Zweiten Weltkriegs werden bald nicht mehr am Leben sein und mit ihnen werden die Erinnerung und ihre Geschichten verloren gehen, aber

³ Fritz, Susanne: Wie kommt der Krieg ins Kind. Göttingen: Wallstein Verlag 2018.

⁴ Wahlplakat der FPÖ für die Nationalratswahl vom 1.10.2006.

⁵ Wahlplakat der FPÖ mit dem Spitzenkandidat August Penz für die Gemeinderatswahl 2012.

⁶ Vgl. Michael Köhlmeier: Rede vom 4. Mai 2018 im Parlament anlässlich einer Veranstaltung gegen Gewalt und Rassismus im Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus.

<https://www.youtube.com/watch?v=mtYN7SrlIE0>. Abgerufen am 2.4.2020

⁷ Wahlplakat der FPÖ mit dem Spitzenkandidat Dominik Nepp für die Wiener Gemeinderatswahl 2020.

ihre Berichte sind noch nicht verarbeitet. Berichten heißt, dass man jemanden eine Sachlage darlegt, das im übertragenen Sinn einem Belehren, dem Unterrichten, gleichkommt, so Kluges etymologisches Wörterbuch. Der mittelhochdeutsche Ursprung *berichten* wurde zunächst für „richtig machen“ und „in Ordnung bringen“ verwendet⁸ und das soll auch meine Intention sein, wenn ich Berichte von den Toten des Holocaust und die Erzählbarkeit von Verbrechen und Geschichte in der Literatur vergleichen werde. Richtig machen und in Ordnung bringen, das ist es auch was Elfriede Jelinek in ihrer Aufarbeitung der Morde an jüdischen Zwangsarbeitern in Rechnitz und Josef Winkler in der Spurensuche nach dem Massenmörder Odilo Globocnik in Kamering versucht haben. Rechnitz und Kamering, einmal eine Gemeinde im Burgenland, einmal eine Gemeinde in Kärnten. Auf der einen Seite das Grab der ungarisch-jüdischen Toten, der vielen Opfer im Burgenland, auf der anderen Seite ein verscharrter Massenmörder in einem Kärntner Feld, ein Täter. Die Opfer und Täter stehen stellvertretend für die kollektiven Opfer und Täter und ihre Denkweise, denn ihr Erbe, ihr Denken, ihre Gesinnung, ihre Erinnerung wurde den Kindern und Kindeskindern weitergegeben und dem möchte ich nachgehen.

Naheliegender wäre es, die Toten ruhen zu lassen, aber ihre Stimmen sind noch nicht verstummt, im Gegenteil. Denn aus den „alten Germanen“, die vorwärts streben und sich rühmen zwei Millionen Juden geschafft zu haben, wie Winklers Kärntner Landsmann Odilo Globocnik, sind neue, junge, deutschnationale Männer geworden, denen das Liedgut NS-verherrlichender Liederbücher wichtig ist und das gemeinsame Singen einer launigen Liedzeile wie „Gebt Gas, ihr alten Germanen, wir schaffen die siebte Million“ Verbundenheit und Zusammenhalt bedeutet.⁹ Elfriede Jelineks Theaterstück *Rechnitz (Der Würgeengel)*¹⁰ und Josef Winklers Roman *Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe*¹¹ zeigen, dass die Aufarbeitung an dem jüdischen Massenmord noch nicht abgeschlossen ist und so lange kann man nicht tun als ob.

⁸ Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. 25., durchgesehene und erweiterte Auflage. Berlin: Boston: De Gruyter 2011, S. 111.

⁹ Es wird auf den FPÖ Spitzenkandidat Udo Landbauer im niederösterreichischen Wahlkampf 2018 und die sogenannte Liederbuch-Affäre Bezug genommen, in der sich weder Landbauer noch weitere Führungsmitglieder von den NS-verherrlichenden Liedertexten der Burschenschaft "Germania" distanzieren wollten.

¹⁰ Jelinek, Elfriede: Drei Theaterstücke. Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere. Orig.-Ausg., 1. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verl. 2009. Im Folgenden wird im Text als Sigle "Re" verwendet, dazu die Seitenangabe.

¹¹ Winkler, Josef: Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe. 1. Auflage. Berlin: Suhrkamp 2018. Im Folgenden wird im Text als Sigle "Wi" verwendet, dazu die Seitenangabe.

2. Einleitung

Das Abtreten der letzten Zeitzeugen mit ihren mündlichen Erinnerungen sowie die Veränderung in der Erinnerungskultur hin zu digitalen Medien bereiten Unbehagen, so Aleida Assmann.¹² Ob Erinnern immer ein Segen ist und Vergessen ein Fluch, wird sich in dieser Arbeit nicht lösen lassen und doch wird es im ersten Schritt darum gehen, die Begriffe Erinnern, Vergessen und Schweigen im Holocaust abzustechen. Was und wie viel wird von den Autoren berichtet, welche Fragen werden an die eigene Erinnerung gestellt? Denn in einer Fragestellung ist immer auch schon ein Lösungsansatz mitgedacht. Unvermutetes Denken heißt, Differenzierung von „auf der Hand liegenden“, vertrauten Antworten auf die „richtig“ gestellten Fragen, um ein dogmatisches Bild des Denkens zu durchkreuzen. In einem komplexen Thema sind Lösungen immer schon gegeben, Probleme müssen erarbeitet, konstruiert, erfunden werden.¹³ Der Nationalsozialismus ist ein komplexes Thema. Die Schuldfrage und die Schuldzuweisungen sehen so aus als würden sie auf der Hand liegen, sind sie doch schon hundertfach analysiert, geklärt und besprochen. Bei einem komplexen Thema, wie das die Schuldfrage im Nationalsozialismus nun mal ist, die über das Fragestellen und Antwortgeben hinaus geht, werden Begriffe, die bereits in der Frage verankert sind, mit Weltanschauungen und Gefühlen verknüpft. Die Beschreibung oder Erzählung einer Geschichte produziert „sinnlich-intelligible Einheiten und stellt so den problematischen Kern einer Frage die passgenaue Zuordnung zur Disposition“¹⁴.

Susanne Fritz formuliert mit ihrem Roman *Wie kommt der Krieg ins Kind* so eine Frage und liefert, indem auf das Interpunktionszeichen am Ende verzichtet wird, gleich im Titel die Feststellung mit, dass der Krieg ins Kind kommt. Dem 2019 erschienen Roman ging das Essay »Fingerabdruck« voraus, was, liest man den Roman, der die Identität und Wertigkeit von Kindern im Zweiten Weltkrieg thematisiert, noch aussagekräftiger ist, sind doch Menschen nichts weiter als ein Fingerabdruck in einem x-beliebigen Dokument.

¹² Vgl. Assmann, Aleida: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention. Originalausgabe, 2. Auflage. München: C. H. Beck 2016. S. 12.

¹³ Vgl. Joseph: Kluges Fragen. Böhlau Verlag GmbH & Co.KG. Maske und Kothurn 2007. Vol.53 (1), pp.119-128. S. 122.

Vgl. Vogl, Joseph: Zeit ohne Raum. Ein Gespräch mit Alexander Kluge. In: Macho, Thomas u. Wunschel, Annette (Hg.): Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2004. S. 248.

Dazu auch Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung. München: Fink 1992. S. 203.

¹⁴ Vgl. Joseph: Kluges Fragen. Böhlau Verlag GmbH & Co.KG Maske und Kothurn 2007. Vol.53 (1), pp.119-128. S. 123.

Der gedruckte Text in der Literatur hat gerade im Zusammenhang mit dem Holocaust immer Schwierigkeiten aus seiner linearen Form auszubrechen, oder wie es Christa Wolf auf den Punkt gebracht hat: „Wie man es erzählen kann, so ist es nicht gewesen“¹⁵. Daher braucht es inhaltlich wie formal Wege, um sich mit Erinnerung auseinander zu setzen. Was mich zu den theoretischen Grundlagen und poetologischen Überlegungen in dieser Arbeit führt, beginnend mit der Frage:

Wie lässt sich das Schreckliche darstellen?

Angesichts der Fülle an Grausamkeiten im Holocaust, den erschütternden Berichten von Folter, Misshandlungen und sadistischen Quälereien, bei denen die Zahlenstatistik der Toten den makabren Schlussakt bildet, ist es nahezu unmöglich, das Schreckliche genau zu bestimmen und einzugrenzen. Ist das Schreckliche Teil einer dargestellten Handlung oder ist es eine diffuse Bedrohung, eine Ahnung, eine Vision auf Unbekanntes, die Schrecken auslöst? Aristoteles war einer der ersten der sich bemühte, das Schreckliche zu benennen, wie Dorothea Zeppezauer¹⁶ auf der Suche nach dem Begriff des Schrecklichen in der Literatur festhält. Die Bedrohung von Leib und Leben eines Menschen, die diesen in eine unmittelbare Gefahr bringt, ist aus seiner Sicht schrecklich. Schwerste Verletzungen, Unfälle, Morde, die tatsächlich geschehen, sind schrecklich. Mit Blick auf die Affekte kann im aristotelischen Sinn das Schreckliche als das verstanden werden, was Mitleid erregt und Furcht einflößt. Das Schreckliche an einem gewalttätigen Akt splittet die Gewalthandlung in Erwartung, Vollzug und Ergebnis der Tat auf. Thomas Gould¹⁷ unterscheidet im Drama zwischen „falscher“ und „richtiger“ Gewalt, das heißt bezogen auf seine Klassifizierung eines Gewaltakts zwischen beliebiger und essentieller Gewalt. Im Krieg scheint Gewalt im Kampf von beiden Seiten als gerechtfertigt, auch wenn es im menschlichen Bereich keinen Gewinner und Verlierer gibt, wohingegen Willkür als ein Hauptgrund der Ungerechtigkeit keine reinen Gewinner zulassen. „So endet die Odyssee mit dem Freiermord – und das stellt auch Aristoteles fest – in einer Orgie von (scheinbar legitimerter) Gewalt, bei der das Gute

¹⁵ Akademie der Künste in Berlin: Ausstellung „Wie man es erzählen kann, so ist es nicht gewesen“ anlässlich des 75. Geburtstages von Christa Wolf. Berlin 2004.

¹⁶ Vgl. Zeppezauer, Dorothea: *Bühnenmord und Botenbericht: Zur Darstellung des Schrecklichen in der griechischen Tragödie*. Berlin; New York: De Gruyter 2011. S. 13.

¹⁷ Gould, Thomas: *The uses of violence in drama*. In: Adler, Jeremy/Redmond, James (Eds.): *Violence in Drama*, Cambridge 1991, pp.1-15.

siegt und das Böse bestraft wird.“¹⁸ Schreckliches geschieht immer dort, wo Gewalt ausgeübt wird.

Wie und wer kann von dem Schrecklichen berichten, sind doch die Zeugen des Verbrechens tot? Der Botenbericht ist eine Variante, bietet er doch die Möglichkeit der ›Fernkommunikation‹, des innerlichen und äußerlichen Entferntseins, mit seinem Bestreben in der Überbringung nicht nur die räumlich-zeitliche Entfernung zu überwinden, sondern auch die Fremdheit der Welten.

Boten sind Überbringer von Nachrichten und im Zusammenhang mit Krieg oftmals auch Kriegsberichterstatter, immer um Wahrung der Neutralität bemüht. Berichten nicht werten, so die Intention des Boten. Karl Kraus´ Drama zum Ersten Weltkrieg *Die letzten Tage der Menschheit* bildet da sicher eine Ausnahme, so wie das ganze Ausnahme-Drama als kanonisch, aber aufgrund der lose zusammengefügte Einzelszenen schwer zu beschreiben gilt.¹⁹ Die Dialoge sind mit Sprachhülsen und Phrasen gespickt, Zitate sind gestreut, durch jüdische Ausdrücke und Wiener Dialektwörter, sowie mundartliche Redeweisen und Sprichwörtern wird das Drama zu einer Collage des Krieges. Kraus´ Drama orientiert sich an der griechischen Tragödie mit fünf Akten und ist mit einem Vorspiel und Epilog versehen. Mit mehr als 200 Szenen und einer Fülle an Schauplätzen gilt das Stück schon allein wegen der Begrenztheit an technischen Möglichkeiten als unspielbar. *Die letzten Tage der Menschheit* geht über ein Drama aber ohnedies weit hinaus und ist Tragödie, barockes Welttheater, Posse, dramatische Farce, Operette, Satire und noch viel mehr. Durch die klassische Form des Botenberichts und der Mauerschau werden die griechischen Formelemente auf den Medien- und Massenkrieg Anfang des 20. Jahrhunderts übertragen und persifliert. Wie Weidner festhält enthält *Die letzten Tage der Menschheit* nicht nur Botenberichte, die Boten sind allgegenwärtig, daher ist das Stück ein einziger Botenbericht.²⁰ Der Bote tritt bei Karl Kraus in den Hintergrund und seine Botschaft in den Vordergrund. Als Reaktion auf die Unmenschlichkeit des Krieges, der in den Medien seinen willigen Abnehmer gefunden hat, ist der Überbringer nicht mehr so wichtig, sondern das Überbrachte, die Botschaft, die Nachricht. Die Aufgabe der Medien ist es, zu berichten und zu

¹⁸ Zeppezauer, Dorothea: Bühnenmord und Botenbericht. S. 16.

¹⁹ Vgl. Weidner, Daniel: Weltkriegstheater. Botenbericht und Mauerschau in Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Auer, Michael; Haas, Claude (Hg.): *Kriegstheater: Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike*. Stuttgart: J.B. Metzler 2018. S. 247.

²⁰ Vgl. Ebenda S. 248.

dokumentieren und so hat das Stück über weite Teile einen dokumentarischen Charakter. Der Botenbericht ist nicht mehr eine Funktion des Dramas, sondern umgekehrt, das Drama macht den Bericht zu einer Gestalt, was bewirkt, dass der Bote, die Wirklichkeit und der Gehalt des Stücks miteinander verwoben sind. „Die Botschaft steht vor der Wirklichkeit – aber die Botschaft ist auch die Wirklichkeit.“²¹ Der Nörgler und der Optimist stehen in dieser Tragödie im satirischen Dialog. Es gibt keinen einzelnen Helden, sondern nur die Menschheit, die einmal in den Chor des Nörglers und dann wieder in den Chor des Optimisten einstimmt. »Extraausgabe!« ruft der Zeitungsbote – Die Botschaft kann überbracht werden. Aber sie richtet sich nicht mehr an die Handelnden, sondern an eine zukünftige Generation.

Noch wichtiger als Berichte, Meldungen und Artikel des Boten sind die Bilder des Krieges, die im 20. Jahrhundert an die Fotografie geknüpft ist, vergleichbar mit der Teichoskopie, dem mündlichen „Blick“ über die Vorgänge jenseits der Mauer. Text und Bild ergeben zusammen das Dargestellte. Den Medien steht Kraus kritisch gegenüber, denn sowohl Text als auch Bild können kein Abbild der Wirklichkeit geben. Die Mauerschau reflektiert die Medialität des Dramas und führt die Grenze und den Wechsel von Sagbarem und Unsagbarem, wie es die Kriegsrealität mit sich bringt, vor. Der Krieg im Drama ist nicht mehr Teil einer Wirklichkeit, die auf der Bühne dargestellt werden soll, sondern der Krieg ist die Bühne, die Wirklichkeit und deren Projektionsfläche. „Gerade dieses Zusammentreffen, gerade das Wider-, Gegen- und Zusammenspiel von Wort und Bild in der emblematischen Szenerie scheint dann auch für Kraus das eminent theatrale Moment an den *Letzten Tagen* auszumachen.“²² Dem Krieg fehlen räumlich, zeitlich, sprachlich, gesellschaftlich, moralisch und ethisch die Grenzen, dies besonders, wenn der Krieg zu einem Weltkrieg wird, der alle Gesetze aushebelt. Räumlich, zeitlich und formal können der Botenbericht und die Mauerschau die Grenzen aufheben, über die Grenze hinweg schauen und die Grenze zum Wirklichen überschreiten.

Lässt sich ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit überhaupt vergeben? Zeichnet den Menschen nicht gerade seine Menschlichkeit aus? Wäre nicht Verbrechen gegen die Menschheit – „humanity“ bezeichnet beides, Menschsein und Menschlichkeit – für die „unmenschlichen“ Handlungen des Holocaust die treffendere Bezeichnung? In Bezug auf die Vergebbarkeit des Verbrechens argumentiert

²¹ Weidner, Daniel: Weltkriegstheater. Botenbericht und Mauerschau in Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*. S. 251.

²² Ebenda S. 255.

Jacques Derrida metaphysisch und setzt voraus, dass alle Menschen gleich sein müssten und alle an einen gemeinsamen Gott glauben müssten, der alle Menschen gleich erschaffen hat, nämlich das Gute und Böse in sich tragend, denn nur dieser Gott könnte vergeben. Dass nur das Unvergebbare vergeben werden kann, geht über einen religiösen Diskurs, scheitert jedoch, was die Überlebenden des Holocaust betrifft, an der Irrationalität des Bösen, die mit der Omnipräsenz der Liebe zu versöhnen sucht. Vergebung, wenn es sie denn gibt, kann es nur als Vergebung des Nichtvergebbaren geben²³, so Derridas „aporetische Logik“, die es den Juden scheinbar unmöglich macht, Unmenschliches vergeben zu können. Ulrich Beck, Daniel Levy und Natan Sznajder, die dem Zusammenwirken von Transnationalisierung der Erinnerung, also dem Umgang mit Schuld, Sühne, Vergebung, aber auch Restitution und Erinnerungskultur im nationalen und transnationalen Vergleich nachgegangen sind, distanzieren sich davon, die Schuld an den Verbrechen des Holocaust einem einzelnen Volk zuzuweisen. In den Nürnberger Prozessen handelte es sich nicht um eine neue Gerichsauffassung der »Siegerjustiz«, sondern um eine Neuausrichtung im Umgang mit den Opfern, denn es wurde vom Internationalen Gerichtshof vor Augen geführt, dass die Schuld an den Verbrechen im Nationalsozialismus nicht einem Volk zugeschrieben werden kann. Der Holocaust, das »Verbrechen gegen die Menschheit« ist ein paradigmatischer Fall der Wiedergutmachungsbestrebung der Täter, die das »Böse« erkannt und nicht verhindert haben, aufgrund eines moralischen Versagens. „Die Holocausterinnerung schafft und nährt ein Welt- und Menschenbild, das klar zwischen Opfern und Tätern, Gut und Böse unterscheidet.“²⁴ Denn, auch wenn es unverbesserliche Holocaustleugner gibt, die Opfer des Holocaust waren immer »unschuldig« sie waren nie »schuldige« Opfer. Hannah Arendt, die sich dem Holocaust aus sozialwissenschaftlicher Sicht zu nähern suchte, ging der Darstellung und Legendenbildung von den Anfängen der Geschichte nach. Schon 1950, in ihrer psychologisch-sozialen Studie, deutete Arendt die »Sinnlosigkeit« des Holocaust an. Sinnlos, da das Verbrechen im Nationalsozialismus über die Kategorien von Recht und Moral hinausgeht, und sinnlos, da die Wahrheit auf Erinnerung beruht, die

²³ Derrida, Jacques: Vergeben: das Nichtvergebbare und das Unverjähbare. OV: Pardonner. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek; herausgegeben von Peter Engelmann. Deutsche Erstausgabe. Wien: Passagen Verlag 2018.

²⁴ Beck, Ulrich / Levy, Daniel / Sznajder, Natan: Erinnerung und Vergebung in der zweiten Moderne. In: Beck, Ulrich (Hg.): Entgrenzung und Entscheidung: was ist neu an der Theorie reflexiver Modernisierung? Orig.-Ausg., 1. Auflage. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2004. S. 441.

verklärt, verdrängt, verleugnet, vergisst und somit einer objektiven Wertung nicht stand hält.

Legendäre Darstellungen der Geschichte haben unter anderem immer den Dienst geleistet, an Tatsachen und Ereignissen nachträglich Korrekturen vorzunehmen, welche die Geschehenskette, in deren Verantwortlichkeit der Mensch unabhängig von bewußter Tat oder voraussehbarer Konsequenz eingespannt ist, menschlich erträglicher machten.²⁵

Für die Verbrechen des Holocaust gibt es keine adäquate Strafe, die Sinn machen würde. Die Grenzen des Rechts liegen in der Dimension, die nicht begrenzt auf eine Nation zu sehen ist, sondern international gesehen werden muss, wenn von »Menschheitsverbrechen« die Rede ist. Daher ist auch die Erinnerung an den Holocaust Nationen übergreifend, den die »zivilisierte« Welt zum Inbegriff des Bösen und »nie wieder« erhoben hat. Der erste Internationale Gerichtshof war bemüht der historischen und menschlichen Ungeheuerlichkeit eine rechtliche Ordnung zu geben, was die Rechtskategorie und die Prozessführung betraf. Der Artikel 6 des International Military Tribunal verweist auf drei Verbrechenarten:

- 1.) Crimes against peace: namely, planning, preparation, initiation or waging of a war of aggression, or a war in violation of international treaties, agreements or assurances, or participation in a common plan or conspiracy for the accomplishment of any of the foregoing;
- 2.) War crimes: namely, violations of the laws or customs of war. Such violations shall include, but not be limited to, murder, ill-treatment or deportation to Wave labour or for any other purpose of civilian population of or in occupied territory, murder or ill-treatment of prisoners of war or persons on the seas, killing of hostages, plunder of public or private property, wanton destruction of cities, towns or villages, or devastation not justified by military necessity;
- 3.) Crimes against humanity: namely, murder, extermination, enslavement, deportation, and other inhumane acts committed against any civilian population, before or during the war, or persecutions on political, racial or religious grounds in execution of or in connection with any crime within the jurisdiction of the Tribunal, whether or not in violation of the domestic law of the country where perpetrated.²⁶

²⁵ Arendt, Hannah: Der imperialistische Charakter: Eine psychologisch – soziale Studie. In: Der Monat, Sep 1, 1950, Vol.2, p.509-522. CEEOL Journals p. 509.

²⁶ UNHCR Charter of the International Military Tribunal - Annex to the Agreement for the prosecution and punishment of the major war criminals of the European Axis ("London Agreement") <https://www.refworld.org/docid/3ae6b39614.html> Abgerufen am 15.3.2020

Das Verbrechen „crimes against humanity“ war letztlich die Grundlage, auf der die Naziverbrecher zur Rechenschaft gezogen und verurteilt wurden. Der Nürnberger Prozess ist vieler Hinsicht wegweisend, zeigt er doch auf, dass die »Kollektivschuld« eines einzelnen Volkes „als Begriff der Vergangenheitsaufarbeitung historischen Unrechts nicht als analytisches Instrument taugt, sondern daß die Schuld einzelnen Personen zukommt“²⁷. Nicht ein Kollektiv, nicht „der Staat“, nicht „die Organisation“, nein, jeder einzelne in dem Kollektiv trägt Verantwortung für sein Handeln und seine Verbrechen. Die Taten der Nazis wurden von einer individuellen Verantwortung entkoppelt und aus dem Tätergedächtnis gelöscht: Befehl, Pflichterfüllung, Gehorsam, die Mehrheit. Doch es ist ein Mensch, der Verbrechen gegen die Menschlichkeit, gegen die Menschheit verübt hat, die in Primo Levis Frage „Ist das ein Mensch?“ des autobiographischen Berichts von seiner Gefangenschaft im KZ Auschwitz mit dem Titel *Se questo è un uomo* münden.

Das Verdrängen einer österreichischen Mittäterschaft war im kollektiven Bewusstsein stark verankert. Ein Eingeständnis einer kollektiven Schuld an den Verbrechen des Holocaust blieb bis in die 1960er-Jahre literarisch weitgehend verdrängt. Juden repräsentierten im antisemitischen Bewusstsein all das, was gefährlich werden konnte, verstanden sich Juden mit ihrer transnationalen Kultur und Gesellschaft als eine starke Gemeinschaft, die überall Fuß fassen konnte. Dem ideologisch aufgeheizten Heimat-Begriff und den aus dem Heimatland vertriebenen Juden setzte Hans Lebert mit seinem Roman *Die Wolfshaut* 1960 einen „kritischen Heimatroman“ entgegen. Der Heimat stellt Müller-Funk den komplementären Gegenbegriff der Fremde gegenüber, nicht ohne auf die verschiedenen Querverbindungen zu verweisen.²⁸ Für Müller-Funk ist Peter Schlemihl der Parade-Jude, der Fremde, der dem tüchtigen und braven Erdenbürger prinzipiell unbekannt und unerklärlich bleibt.²⁹ Chamissos Schlemihl ist der existentiell wie kulturell Heimatlose, dessen Heimatlosigkeit seinem fehlenden Schatten folgt. Dieser Makel lässt sich aus der Perspektive der Heimatverbundenen auch mit Schlemihls Geld nicht aus der Welt schaffen. Schlemihl wird Opfer eines anderen Fremden, des Teufels und tauscht seinen Schatten gegen Geld ein. In Chamissos wundersamer Geschichte ist das Geld das Fremde, das ständig in Bewegung ist, ohne Grenzen. Der Schatten ist die

²⁷ Beck Levy/ Sznajder: Erinnerung und Vergebung in der zweiten Moderne. S. 452.

²⁸ Müller-Funk, Wolfgang: Heimat und Fremde. Reflexionen über zwei kulturelle Koordinaten. In: Niemand zu Hause: Essays zu Kultur, Globalisierung und neuer Ökonomie. Wien: Czernin 2005. S. 45-56.

²⁹ Müller-Funk, Wolfgang: Niemand zu Hause. S. 48.

Repräsentanz des Lebens. Der schattenlose Schlemihl ist die radikale Fremdheit, die Angst macht. Der aus der Außenperspektive Fremde ist der Mann ohne Schatten, ohne Identität, rastlos, heimatlos, dämonisch. In Chamissos psychologisch tiefgründigem Lehrstück zeichnet sich bereits ein Gegensatz zwischen zwei Menschentypen ab, der heimatverbundene Sesshafte und der Fremde, der lange vor Auswanderung, politischer Flucht, Arbeitsmigration und Globalisierung auf der Suche nach einem sicheren Hafen ist. „Sie (die Juden) galten als Repräsentanten des Universalen, des Wurzellosen, des Internationalen, des Abstrakten im Gegensatz zum Lokalen, Verwurzelten und Konkreten.“³⁰ Heimat, Fremde, Entwurzelt-Sein ist der Leitfaden in Josef Winklers Spurensuche *Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe*, auf den ich in dem Kapitel zu Winklers literarischer Autobiographie eingehen werde. Chamissos Text durchbricht das xenophobe Stereotyp vom reichen Juden, da Schlemihl nicht am Geldsäckel festhält. Elfriede Jelinek verfolgt in Rechnitz den Weg des Geldes. Nachdem das menschliche Kapital vernichtet wurde, und das bis zum letzten Einsatz beim Bau des Süd-Ost-Walls, bleibt das materielle Kapital, das heißt annektierter Grundbesitz, Kunstgegenstände und Geld übrig. Das Geld, das Erbe der Toten, wird in Jelineks Roman konsequent weiterverfolgt, denn die Spur des Geldes ist die Spur der toten Boten.

Hans Lebert gilt als Wegbereiter, der in seinem Heimatland den gesellschaftlichen und politischen Verdrängungsprozess an den begangenen Verbrechen im Nationalsozialismus nicht länger mittragen wollte. Er beeinflusste mit seiner Suche nach den vergrabenen Opfern in der Literatur österreichische Autoren wie Elfriede Jelinek, Thomas Bernhard, Gerhard Fritsch und auch Josef Winkler nachhaltig.

³⁰ Beck/ Levy/ Sznajder: Erinnerung und Vergebung in der zweiten Moderne. S. 447.

3. Forschungsfragen, Methode, Textkorpus

75 Jahre nach dem Ende des Holocaust ist die Enkelgeneration mit der Verarbeitung des Schreckens beschäftigt und das, obwohl sie den Krieg oft nicht einmal mehr vom Hörensagen kennen. Das ist insofern wichtig, da gerade am Beispiel Rechnitz zu sehen ist, dass es verschiedene Abschnitte in der Bereitschaft zur Aufarbeitung der Verbrechen an den jüdischen Zwangsarbeitern gegeben hat, politisch und gesellschaftlich, wie an den einzelnen Phasen der Grabungsarbeiten auf der Suche nach den Toten abzulesen ist. Für die unmittelbaren Opfer des Krieges, die Väter- und Müttergeneration, mehr noch für die Kinder der Kriegstraumatisierten, war es nicht so einfach, zwischen Täter- und Opferperspektive zu unterscheiden, denn es gab nicht nur die eine Täter- und die eine Opfergeschichte. Die dritte Generation speist ihr Wissen und ihre Erinnerungen aus historischer Faktizität und aus einer Fülle von persönlichen und kollektiven Erinnerungen. Im Sinne einer „collective memory“ ist es die Intention der Postmemory-Generation das Erinnern an den Holocaust als verbindendes Glied zu nutzen, um den Erinnerungsdiskurs zu initiieren, der einen globalen Raum für Erfahrung von gewaltvoller Unterdrückung, Verfolgung und Genozid eröffnet. Eine länderübergreifende Dokumentation und Erinnerungskultur ermöglicht es, das Verbindende und Vergleichende in den Vordergrund zu stellen. Ähnlich einem Puzzle werden Erinnerungsbausteine zusammengesetzt, selektiert, gefiltert und überprüft. Erinnern ist ein ständiges „Umcodieren“ von Bildern in Sprache. Aleida Assmann thematisiert in *Der lange Schatten der Vergangenheit* die Asymmetrie der Bilder, da es von Seiten der Tätergeneration kaum zu einem Erinnerungsschub gekommen ist, auf Opferseite jedoch zu einem überquellenden Archiv von Zeugnissen, Büchern und Filmen, was in den Folgegenerationen Mechanismen der unbewussten Übertragung zur Folge hatte.³¹ Die Topographie erweist sich als eine Konstante, wo die Zahl der Kriegstoten und die Vorstellung vom Ausmaß der Gewalt, die hinter diesen Zahlen steckt, durch den zeitlichen und emotionalen Abstand zur Unmittelbarkeit des Krieges eine Veränderung erfährt.

In dieser Arbeit werden drei Werke nebeneinander gestellt, in denen von Massakern, die an Juden gegangen wurden, berichtet wird. Das Geschehen nimmt seinen Anfang in der burgenländischen Gemeinde Rechnitz, in dem Kärntner Dorf Kaming

³¹ Vgl. Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. 2. Auflage. München: Beck 2014. S. 98-103.

und in der noch zu Beginn des Krieges polnischen Stadt Lemberg. Die Toten, die nicht zur Ruhe kommen können, fungieren als Boten der Geschichte. Wie die Betroffenen mit den Gräueltaten umgegangen sind und welches Erbe die Folgegenerationen antreten musste, soll anhand des Wechsels der Täter-, Opfer-, Zeugenperspektive verglichen werden. Wie die Toten des Holocaust mit ihren Massengräbern die Landschaft sowie das Ortsbild verändern, die Eigen- und Fremdwahrnehmung, aber auch die Menschen, die mit der Schuld oder dem Erbe in der Familie und Dorfgemeinschaft weiterleben mussten, soll unter Einbeziehung der Literatur untersucht werden. Die Landschaft ist nicht unschuldig, Landschaftsbilder sind es auch nicht, was mich zu meiner vorläufigen Forschungsfrage führt:

Wie verändert sich der Blick der Nachkriegsgenerationen auf die vergrabenen und verdrängten Verbrechen des Holocaust, wenn Boten das Unrecht vom Ort des Verbrechens übertragen und wahrnehmbar machen?

Martin Pollack nennt Orte, in denen Menschen achtlos entsorgt wurden, kontaminierte Landschaften. Er nähert sich dem durch den Holocaust verseuchten Land und den Leuten aus historischer Perspektive, denn Erinnerungsorte zeigen die Topographie des Vernichtens und Verschwindens an. Ausgehend von den Erinnerungsorten in den Romanen stellen sich folgende Forschungsfragen:

- Wen bezeichnet man als Boten und inwiefern ist die Definition als Bote bei den drei zu analysierenden Werken problematisch?
- Welche Rolle spielen dabei mehr oder weniger als Boten deklarierte Vermittler?
- In welcher Form treten sie auf, als Einzel- oder polyphone Stimme?

Zentrales Element der drei analysierten Romane ist die Erde, wo Verbrechen passierten, die durch wie immer geartete Boten, Klarheit schaffen oder Vergangenes vertuschen wollen. Daraus ergeben sich die Fragen:

- Wie wird die Metapher der „kontaminierten“ Orte in den Romanen umgesetzt?
- Wofür verwendet man den Begriff ‚kontaminierter‘ Ort?
- Wie belastet ist ein Ort bzw. eine Landschaft in der Erinnerung?

Von der Methode her wird bei der kritischen Analyse der Texte *Close reading* angewandt, wobei auf Passagen fokussiert wird, welche für die Fragestellungen interessant sind und für einen Vergleich in Frage kommen.

Pollacks Herangehensweise an die vergrabenen Toten aus historischer Betrachtung möchte ich bei der ausgewählten Literatur anwenden. Die Arbeit wird sich nah am Text von Elfriede Jelinek, Josef Winkler und Božena Keff bleibend in die Themenbereiche Ort und Botensprache gliedern.

Elfriede Jelinek thematisiert in ihrem Theaterstück *Rechnitz (Der Würgeengel)* den Mord an 180 ungarisch-jüdischen Zwangsarbeitern in den letzten Kriegstagen, Josef Winkler rechnet in *Laß dich heimgeigen Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe* mit seinem eigenen Vater und dem nationalsozialistischen Massenmörder Odilo Globocnik ab, der die Heimaterde nachhaltig vergiftet hat. In Božena Keffs *Stück über Mutter und Vaterland* ist es die Geschichte einer jüdischen Mutter, die aus Lemberg flüchten konnte und das Trauma des Krieges und die Erinnerungen an ihre Tochter weitergibt, um sie mit der Bürde allein zu lassen.

Jelineks *Rechnitz* ist explizit als Theaterstück ausgewiesen, das bereits mehrmals aufgeführt wurde, zuletzt 2016 im Wiener Volkstheater. Keffs Stück über eine polnische Tragödie, die weit über eine belastete Mutter-Tochterbeziehung hinaus geht, wurde bereits in Dresden uraufgeführt und ist so wie Winklers Roman, der als Bühnenfassung bereits zur Aufführung gelangt ist, eine Gemeinsamkeit, die in die Betrachtung zur Struktur der Texte einfließen wird, um die Plurimedialität der dramatischen Texte zu veranschaulichen.

Das individuelle Gedächtnis ist wie das kollektive aus einer Vielzahl von Stimmen getragen, die bis in die Antike zurückreichen, einer mythischen und verinnerlichten Geschichte, die der „ewigen Gegenwart“ totalitärer Regime als Fundament dient. Der Mythos steht der Realität gegenüber, beides ist Geschichte, wertbesetzte Zweckhaftigkeit und zweckfreie Objektivität. Die Heimat, dieser emotional unverwechselbare Ort der Kindheit, steht gerade in Winklers Roman dem Tatort gegenüber, denn der Boden ist wie die Kindheit vergiftet. Wie die kindliche Idylle mit der durch Krieg verwüsteten Landschaft in Einklang zu bringen ist und wie die Erinnerung an Geburtsort und Herkunft tradiert wird, soll an den Texten verglichen werden. Jan und Aleida Assmanns umfangreiche Arbeiten zum individuellen und kulturellen Gedächtnis werden ebenso einfließen wie Marianne Hirschs Studien zur Postmemory.

Elfriede Jelinek, Josef Winkler und Božena Keff verstehen sich als kritische Stimmen gegen den Antisemitismus, in ihren Arbeiten aber auch abseits ihres literarischen Schaffens, das die Kritik auf soziale und politische Missstände richtet. Jelineks Verhältnis zur Politik ist in ihren Reden gegen die Freiheitlichen, die Burschenschafter, die Rechtspopulisten, die schwarz-blaue Regierungskoalition, sowie gegen Rassismus, Fremdenhass und Gewalt bestens dokumentiert. In ihren Romanen und Theaterstücken werden die handelnden Menschen demaskiert, ihre Sprache, in der sich Herrschafts- und Unterdrückungsmechanismen zeigen, der Entblößung preisgegeben. Jelineks Schlüsseltext Roland Barthes' *Mythen des Alltags*³² wird in der Analyse der Täter-Sprache im Nationalsozialismus und der Übermittlung durch einen antiken Boten Widerhall finden. Josef Winkler reiht sich wie Jelinek in die Reihe der „Nestbeschmutzer“, indem er seine Heimat Kärnten einer kritischen Bestandsaufnahme unterzieht, die Beteiligung der heimatlichen Nationalsozialisten an Kriegsverbrechen entlarvt und die Scheinheiligkeit und Bigotterie der Nachkriegsgesellschaft vorführt. Winkler sah sich wie Jelinek mit Klagen der FPÖ, der freiheitlichen Partei Österreich, konfrontiert, weil Winklers literarische Aufarbeitung seiner Kindheit in Kamering, laut der freiheitlichen Kärntner Politprominenz, einem Verrat am Heimatland gleich kommt.

³² Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Aus dem Franz. von Horst Brühmann. Vollständige Ausgabe, 1. Auflage. Berlin: Suhrkamp 2012.

4. Orte und Landschaften im literarischen Erinnern

4.1. Erinnerungsorte

Wer sich an was erinnern soll, was erinnerungswürdig ist und wo erinnert werden darf, hängt stark mit dem politischen, gesellschaftlichen und dem sozio-kulturellen Willen aller Beteiligten zusammen. Orte sind Repräsentanten der Vergangenheit und Erinnerung, wenngleich Erinnerungen nicht ausschließlich orts- und zeitgebunden sind, so sind sie der Rahmen eines individuellen oder kollektiven Gedächtnisses. Raum, Zeit und die in diesem Gefüge agierenden Menschen sind die drei Faktoren, die Erinnerungsorte bestimmen. Im kollektiven Gedächtnis, wie es Maurice Halbwachs in seinem Hauptwerk „La mémoire collective“ sieht, geht es um die Aufladung bestimmter geografischer Orte mit einer kollektiv geltenden Repräsentationen der Vergangenheit und um die wechselseitige Akzeptanz und Bestätigung der räumlichen und zeitlichen Verortung.³³ Im räumlichen Festmachen einer Erinnerung bedarf es der Topographie und der Lokalisation eines sozialen Rahmens, der sich, so es für eine Gruppe eine Gemeinsamkeit gibt, in einer kollektiven Erinnerung bündelt. Bei Halbwachs ist der Erinnerungsort „eine Lokalisation der kognitiven Verortung einer Wahrnehmung im sozialen Raum“³⁴, also eine metaphorisch gedachte Verortung, die in der Topographie des Ortes die Versinnbildlichung kollektiver Erfahrung und Erinnerung einer Gruppe sieht. Aleida Assmann, die Halbwachs' Ansätze weiterführt unterscheidet im Erinnern zwischen Ich- und Mich-Gedächtnis, also sich bewusst erinnern oder durch Orte, Gerüche und Empfindungen erinnert werden. Das autobiographische Gedächtnis setzt sich aus dem auf bewusster Re-Konstruktionsarbeit beruhenden Ich-Gedächtnis und dem nicht organisierbaren, vorbewussten Mich-Gedächtnis zusammen.³⁵ Orte sind Trigger, die die Erinnerung anstoßen. Erinnern ist permanentes Umcodieren von Vorbewussten in Bewusstes, von Bildern der Kindheit in die sprachliche Übersetzung eines lebendigen, erwachsenen Erinnerns. Erinnerungen sind trügerisch, denn die innere Zensur versucht das eigene Selbstbild der Geschichte zu beschönigen.

³³ Langenohl, Andreas: Ort und Erinnerung. Diaspora in der transnationalen Konstellation. In: Oesterle, Günter: Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005. S. 612.

³⁴ Ebenda

³⁵ Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. S.123.

4.2. Kindheitsorte

Die Literatur ist voller projizierter Räume, Traum-, Erinnerungs- und Sehnsuchtsorten, die sehr oft ihren Ursprung in der Kindheit haben. „Auf einer Karte literarischer Kindheitslandschaften wäre die Kategorie der projizierten Orte absolut zentral, denn diese Orte sind mit einer speziellen Aura umgeben“, so Barbara Piatti, die ihren Forschungsschwerpunkt der Geographie in der Literatur widmet und Schauplätze, auch Kriegsschauplätze, in der Literatur näher beleuchtet.³⁶ Ihren Studien zu Folge werden die Jahreszeiten sehr detailreich geschildert, vor allem die heißen Sommer und die extreme Kälte mit Schnee sowie den daraus resultieren Entbehrungen wie Hunger und Durst. Die Jahreszeiten gehen in der Erinnerung mit kirchlichen Festen und Feiertagen oftmals Hand in Hand, auch weil es die seltenen Anlässe waren, an denen die ganze Familie zusammenkommen konnte, wie in Josef Winklers Kindheitserinnerung an Kamering. Städte und Landschaften werden so beschrieben, dass eine Lokalisierung möglich ist, der Hauptort des Geschehens bleibt oft namenlos oder wird mit einem fiktiven Toponym belegt.³⁷ Die projizierten Räume sind in Erzählungen ›getriggert‹, das bedeutet, dass eine erinnerte Szene oder Sequenz real erscheint, diese jedoch nicht in Relation mit der Gegenwart und Erfahrung gesetzt wird. Geräusche, Geschmackserlebnisse, akustische und visuelle Eindrücke fungieren als Trigger, so die Trauma-Psychologie. Personen und Erlebnisse werden in den projizierten Ort integriert und als „wahr“ eingebunden, auch wenn sie nur der Einbildung entspringen. Die Orte der Kindheit und die Personen, die in den Orten gelebt haben, sind durch den Holocaust unwiederbringlich ausgelöscht, daher sind verlorene und verschwundene Landschaften durch „literaturgeographische, geokritische und geopoetische Verfahren“³⁸ gerade in Kriegszeiten von immenser Bedeutung.

Ruth Klügers persönliche Erzählung über die „Stationen“ ihres Lebens – „Orte“ erscheint ihr nicht passend, denn ein Ort ist unbelastet – in *weiter leben* und Imre Kertész' *Schicksalosigkeit* zählen zu den Kindheitsbiographien der ersten Generation. Nicht Normalisierung, sondern über die Texte hinausgehen, Widerstände aufzeigen, ist das Ziel der Folgegeneration, so Manuela Günter, die sich in *Writing*

³⁶ Piatti, Barbara: Kindheitslandschaften. Literaturgeografische Lektüren besonderer Orte und Räume. In: Roeder, Caroline (Hg.): Topographien der Kindheit: Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld: transcript Verlag 2014. S. 88.

³⁷ Vgl. Ebenda S. 91.

³⁸ Ebenda S. 100.

Ghosts mit der Unmöglichkeit autobiographischen Erzählens von den 1980er bis in die 1990er Jahre beschäftigt hat.³⁹ Klüger und die Autoren der ersten Generation nach dem Holocaust betonen, dass es einer Ausschöpfung literarischer Möglichkeiten bedarf, denn „wie man es erzählen kann, so ist es nicht gewesen“, wie Christa Wolf treffend und nicht ohne Resignation festhält. Der von Tätern, Lehrern, Geistlichen, Psychiatern und sonstigen „Kinderexperten“ ausgegebenen Devise, dass Kinder schnell vergessen, haben die Autoren Widerstand geleistet. Das Judentum als Inbegriff der kulturellen Fremdheit, die Konversion zur Abartigkeit, Schlechtigkeit hin zur Stigmatisierung als Landplage, Seuche und Ungeziefer wurde in die Kinder eingeschrieben – die Lager fungierten als Ort der Neuschreibung geschichtlicher und politischer Gesetze. Klüger wollte ihre Erinnerungen ‚Stationen‘ nennen und diese ganz unbefangen an Ortsnamen knüpfen, doch die Ortsnamen sind „wie die Pfeiler gesprengter Brücken“, von denen man nicht weiß, ob sie tragfähig sind.⁴⁰ „Erinnerung ist Beschwörung, und wirksame Beschwörung ist Hexerei“, so Klüger in ihrer Autobiographie, die ihre Gespenster mit dem Fleisch der Gegenwart ködert.⁴¹ Durch den permanenten Gegenwartsbezug der Erzählten und den ständigen Wechsel zwischen Kind- und Erwachsenenperspektive wird die Struktur selbst zur Gegenwart. Die realen Orte sind nicht Gegenstand der Topographie sondern ein Gedächtnisort für die Toten und fungieren als beschwörendes Ritual – Nie wieder Auschwitz! – des eigenen Überlebens. Der Hexentrank ist in *weiter leben* „eine Brühe, die unsere Väter gebraut haben“, in der „das Fleisch der Gegenwart“⁴² köchelt. Auf dieses Bild greift auch Josef Winkler in seinem Roman zurück, denn es zeigt, so Günter, die „anhaltende Virulenz der vergangenen Verbrechen“⁴³.

Auschwitz und Wien sind zwei Orte, die Klügers Kindheit geprägt haben. Als Auschwitz-Überlebende hat sie sich der Rolle des wandelnden Mahnmals verweigert, denn Opfer seien keine besseren Menschen. Den Opfermythos sieht sie kritisch und stellt die Sinnhaftigkeit der mustergültig „revitalisierten“ Todeslager in Frage. Re-vita, das Leben zurückgeben, ist unmöglich. Das Erlittene soll die Existenz nicht

³⁹ Vgl. Günter, Manuela: *Writing Ghosts*. Von der (Un)-Möglichkeit autobiographischen Erzählens nach dem Überleben. In: Günter, Manuela (Hg.) *Unter Mitarbeit von Holger Kluge. Überleben schreiben: zur Autobiographik der Shoah*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S.13.

⁴⁰ Vgl. Klüger, Ruth: *weiter leben*. Eine Jugend. 16. - 35. Tsd. Göttingen: Wallstein-Verl. 1993. S. 79.

⁴¹ Ebenda

⁴² Klüger, Ruth: *weiter leben*. S. 79.

⁴³ Günter, Manuela: *Writing Ghosts*. S.66.

definieren, im Sinne von begrenzen, denn sonst wäre es den Nazis ja gelungen, nicht nur ihre Jugend zu stehlen, sondern auch ihr ganzes Leben, so Klüger.⁴⁴ Zum „verinnerlichten“ Wien, aus dem sie vertrieben wurde, entwickelte sie eine Hassliebe, im Spannungsfeld zwischen Ressentiment und Versöhnungsversuch⁴⁵, nicht unähnlich dem Verhältnis zu ihrer Mutter. Die Mutter-Tochter-Beziehung als poetische Form äußert sich in einer schmervollen Herr-Knecht-Dynamik. Für Klüger ist es eine Mutter-Tochter-Neurose, der nachgegangen werden muss. Daniela Strigl nennt Klügers Autobiographie *weiter leben* eine „intellektuelle Vivisektion“⁴⁶, die so wie die zu besprechenden Stücke rund um die Orte Rechnitz, Kamering und Lemberg eine Zergliederung am lebenden Menschen ist, mit dem Ziel, die Toten und Gespenster zur Ruhe kommen zu lassen. Diese Intension wird man auch bei Keffs *Stück über Mutter und Vaterland* unterstellen können.

4.3. Landschaftsbilder

Das Ereignis des Holocaust zeigt die Kluft zwischen Ort und Geschehen, zwischen dem Ort als Naturschönheit und dem Ort des blutigen Verbrechens, die in Gedenkstätten verwandelt wird. Klüger stellt in ihrer Autobiographie die Frage, ob Fakten und Daten überhaupt ein Bild von einem Konzentrationslager vermitteln können. Vermittelt werden kann nur ein Bild von außen, während die Innenansicht für „Außen-stehende“ nicht dargestellt werden kann. „Der Blick von außen bedeutet auch, sich selber als andere/anderer sehen, ein Blick, der sich in Klügers Darstellung in der Landschaft bricht“⁴⁷, so Veronika Zangl in ihren Überlegungen zur Lokalisierung der Erinnerung. Aber das KZ als Ort? „Ortschaft, Landschaft, landscape, seascape – das Wort Zeitschaft sollte es geben, um zu vermitteln, was ein Ort in der Zeit ist, zu einer gewissen Zeit, weder vorher noch nachher.“⁴⁸ Das Grauen des KZ-Alltags und der Ort des Grauens wurden in den Berichten von Überlebenden nicht selten als Normalität bezeichnet, so wie das Leben außerhalb des Konzentrationslagers normal weiterging. Die Diskrepanz von innen und außen ist für Ruth Klüger das Geheimnis der Gleichzeitigkeit, für die im Zentrum des Grauens

⁴⁴ Vgl. Ehalt, Hubert Christian; Fliedl, Konstanze; Strigl, Daniela: Ruth Klüger und Wien. Wien: Picus Verlag 2016. S. 37.

⁴⁵ Vgl. Daniela Strigl zu Ruth Klüger. Ortschaften geistiger Freiheit. Dankrede anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Wien. In: Ruth Klüger und Wien. S. 30.

⁴⁶ Ebenda S. 47.

⁴⁷ Zangl, Veronika: Poetik nach dem Holocaust. Erinnerungen – Tatsachen – Geschichten. München: Wilhelm Fink Verlag 2009. S. 66.

⁴⁸ Klüger, Ruth: *weiter leben*. S. 78.

die Zeit stillgestanden ist.⁴⁹ Die Landschaftsbilder auf der Fahrt ins Ungewisse waren unvereinbar mit dem Ort des Grauens, denn die Landschaft war schön. Die Postkartenidylle der Landschaft spiegelt die häusliche Normalität wider, in der Lagernormalität war die Außenperspektive verbannt. Der Jude sollte unsichtbar gemacht werden, denn „für die Lebenden ist der Jude ein Toter, für die Einheimischen ein Fremder und Vagabund, für die Armen ein Millionär, für die Patrioten ein Heimatloser“, so der polnische Arzt und Journalist Leo Pinsker in seinem 1882 erschienen Mahnruf an die jüdische Gemeinschaft. Dies bringt, Baumann betont, die Multi-Dimensionalität der jüdischen Unschärfe zum Ausdruck bringt.⁵⁰

Sich-Erinnern stabilisiert das Individuum in seiner Empfindungsbiographie, daher gehen Erinnerungen an die Kindheit, mit dem Wissen einer verlorenen Heimat, dem Verlust von Bezugspersonen, Besitz und Glauben einher. Die Erinnerungsliteratur der Vertriebenen wird zu einer Literatur verlorener archaischer Kindheitswelten, die sich in einzelbiographischen Ursprungsmythen verdichten mit variierenden Elementen von Realität und Fiktion.⁵¹ Der Dominanz mütterlich bergender Landschaften in der Erinnerungsliteratur liegt nichts anderes als der kindliche Wunsch zugrunde, Destruktion und die betrachtete Landschaft kompensatorisch zu vereinen.

4.4. Kontaminierte Orte

Die Kontamination der Landschaft versteht sich sinnbildlich und hat durch massenhaftes Töten im Verborgenen oft unter strenger Geheimhaltung die Topographie nachhaltig verändert.

Der Krieg hat sich in unseren Gräben in den Wald zurückgezogen, er hat die Wiesen und Äcker, Hügel und Hänge, die Berglehen und die Bachbette zu einem Kampfplatz gemacht, er hat die Häuser, die Ställe, die Küchen und Keller ihrer Bestimmung entrissen und sie in Bastionen verwandelt.⁵²

⁴⁹ Vgl. Zangl, Veronika: Poetik nach dem Holocaust. S. 66.

⁵⁰ Günter, Manuela: Writing Ghosts. S. 40.

⁵¹ Joachimsthaler, Jürgen: Die Semantik des Erinnerns. Verlorene Heimat - mythisierte Landschaften. In: Mehnert, Elke (Hg.): Landschaften der Erinnerung: Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht. Frankfurt am Main: Wien [u.a.]: Lang 2001. S. 207.

⁵² Pollack, Martin: Kontaminierte Landschaften. Salzburg: Wien: Residenz Verlag 2014. S. 239.

Gruben für die Toten wurden ausgehoben, Massengräber zugeschüttet, Bäume gepflanzt, das hinterlässt Spuren in der Landschaft. Da die jüdischen Opfer nach ihrer Ermordung und „Entsorgung“ nicht zur Ruhe kommen können und in der Erinnerung der Nachkommen immer wieder „ausgegraben“ werden müssen, belasten sie mit ihrer Präsenz den Boden nachhaltig. In den zu besprechenden Werken lassen die Boten die Toten in der Erde nicht ruhen, indem sie, statt zu schweigen, berichten müssen. Bei Kontamination (lat. *contaminatus* ‚befleckt‘) der Erde drängt sich das Bild einer radioaktiven Verseuchung auf. Neben der tödlichen Strahlung durch freigesetzte Radioaktivität ist eine tatsächliche Bodenbelastung noch über Jahrzehnte mess- und spürbar und den Langzeitfolgen der Totengruben ist Pollack in seiner Forschungsarbeit nachgegangen. Kontaminierte Erde ist eine Metapher für das schleichende Gift und die nachhaltige Belastung des Bodens infolge der ungelösten Verbrechen. Der Kontamination wird kontrastierend die idyllische Landschaft, die positive Empfindungen weckt, gegenübergestellt.

Eine Analyse der Struktur der einzelnen Texte ist insofern von Belang, da die Zirkulation und Verbreitung der „kontaminierten Erde“ dadurch veranschaulicht wird. Pollack hat sich der Dokumentation von Massengräbern der ermordeten Juden verschrieben, was zur Aufarbeitung seiner eigenen nationalsozialistischen Familiengeschichte beigetragen hat. Dem Verhältnis von Österreich und Polen sind zahlreiche Bücher gewidmet, die detektivisch recherchiert wurden und so wie alle seine Bücher bemüht sind, mit dem Zeugnis der Vergangenheit einen Weg zum besseren Verständnis füreinander aufzuzeigen. Im Fokus seiner Arbeit sind die kaum noch sichtbaren Spuren der Verbrechen des Holocaust. Berichte, mündliche Hinweise, Fotografien. Sie fügen sich in seiner Rekonstruktion der Tatorte zusammen. Tatorte von Verbrechen sind auch der Ausgangspunkt und Beginn der Werke, die ich miteinander vergleichen möchte. Drei Orte, Rechnitz, Kaming, Lemberg, drei Tatorte und drei Gräber, die ich zum Ausgangspunkt meiner Untersuchungen mache und die die Struktur der Arbeit vorgeben. Das Bestreben einer Bereinigung der Verbrechensorte und das Entfernen gefährlicher, auch sprachlich gefährlicher, Verunreinigungen mittels literarischer Aufarbeitung kann als Dekontamination gelesen werden.

Berichte, Erzählungen, Geschichten über die Orte der Verbrechen des Zweiten Weltkriegs, aus welcher Perspektive sie auch immer erzählt werden, beginnen häufig mit einer Spurensuche, die auf verschiedenen Erinnerungen fußt. In der Natur einer

Erinnerung liegt es, dass sie, ob einzeln oder kollektiv, aus vielen verschiedenen persönlichen und daher nicht messbaren Teilerinnerungen gespeist wird, was sich mit einer historischen Objektivität nicht vereinbaren lässt. Unabhängig davon gibt es verschiedene Zugänge, historisch, politisch, persönlich motivierte Beweggründe, um sich als Autor auf Spurensuche zu begeben.

Ziel der Arbeit ist es, die Spurensuche zu den Orten des Verbrechens aus historisch wissenschaftlicher Perspektive zu beleuchten und mit der „literarischen“ Spurensuche der Autoren zu vergleichen. Dabei stellen sich die Fragen:

Wie wird von den Gräbern berichtet, welche Spuren werden sichtbar gemacht, welche Leichen sollen ausgegraben und sichtbar gemacht bzw. verborgen bleiben?

Wie ist das Verhältnis Landschaft, Verbrechen, Bevölkerung zueinander, wie formt die Landschaft die Gesellschaft?

5. Aufgabe des Boten

Gerade bei der Auffindung oder dem Ruhenlassen der Toten trägt die lange Zeit, die seit dem Kriegsende vergangen ist, dazu bei, dass die Verbrechen des Holocaust durch Wissen und Distanzgewinn bereichert in den Romanen aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden können. Persönliches und historisches Interesse, Erweiterung des Wissenstandes mittels Einblick in Dokumentationsarchive, öffentliche und politische Diskurse in der Schuldfrage und Relativierung in der Täter- und Opferzuschreibung, das alles ist gebündelt im Wunsch, den Toten eine Stimme zu geben. Diese Funktion der Weitergabe übernimmt der Bote, der gleichsam als Zeitreisender die Botschaft des Vergangenen zu den Empfängern des 21. Jahrhunderts bringt.

In dieser Arbeit wird das Augenmerk in der Übertragung der Botschaft dem postalischen Prinzip folgen. Ausgehend von Sybille Krämers Arbeit zur Medialität des Boten wird ein Denkansatz auf dem Sender-Empfänger-Modell, dem Austausch bzw. der Vermittlung der Kommunikation zwischen Sender und Empfänger in der Übertragung liegen, auch um den Boten als „Spurenleser des Vergangenen“⁵³ heraus zu arbeiten. Da die Ersteller der Botschaft tot sind, können die Boten nur fiktive Botschaften überbringen, die sich aus der Spurenverfolgung und historischer Recherchearbeit zusammensetzen und um Wahrheitsgehalt bemüht sind. Die Boten übernehmen die Nachricht der Sender, das sind Täter, Opfer, Zeugen und vermitteln an die Empfänger, die zweite und dritte Generation nach dem Kriegsende, weiter. Sie übernehmen die unmittelbare Wahrnehmung des Bezeugens, da sie als Zeitreisende vor Ort sein und so die Glaubwürdigkeit der Zeugen untermauern können. Die Aufgaben und Charakteristika des Boten sind laut Sybille Krämer⁵⁴:

- Überwindung der Distanz und Differenz zwischen denen, die sich mitteilen. Der Bote überbrückt Abstände, aber er beseitigt sie nicht, denn er vermittelt zwischen heterogenen Welten. Die Distanz geht über eine räumliche hinaus und umfasst Verschiedenartigkeit in Meinungen, Erfahrungen, Geschichten, Wissensbeständen etc.

⁵³ Vgl. dazu Kapitel „Spuren als ›Boten des Vergangenen‹?“ bei Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung: kleine Metaphysik der Medialität*. 1. Auflage. Frankfurt: Suhrkamp 2008. S. 276-284.

⁵⁴ Ebenda S. 110-118.

- Der Bote spricht mit fremder Stimme, denn er spricht die Worte des Erstellers der Botschaft nach und unterbricht so den dialogischen Fluss der Kommunikation.
- Der Bote stiftet eine Relation. In der Kommunikation ist er der vermittelnde Dritte.
- Die Aufgabe des Boten ist die Ent-fernung des Raumes durch seine eigene Bewegung. Als Berichterstatter steht er mit der Korrespondenz überein und in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis zwischen seiner eigenen Mobilität und der Stabilität des Botschaft.
- Der Bote verhält sich indifferent gegenüber dem Gehalt der Botschaft.

Umgelegt auf die zu besprechenden Werke scheint eine Gliederung in die Bereiche Bote – Botschaft – Spur sinnvoll, geht es doch im Spurenlesen um ein Rückverfolgen, Wahrnehmbarmachen und Übertragen der „Stimme“ der Toten.

Es ergeben sich drei grundsätzliche Fragen, die vergleichend auf die zu besprechende Literatur herausgearbeitet werden.

- 1.) Wer sind die toten Boten und wie werden sie im Werk dargestellt?
- 2.) Was ist Botschaft und was soll zwischen Sender und Empfänger übermittelt bzw. verschwiegen werden?
- 3.) Wie wird die Nachverfolgung des Weges der Botschaft, die Spur zu den Toten, sichtbar gemacht?

Nach einem historischen Überblick und einer Untersuchung der einzelnen Werke hinsichtlich ihrer poetologischen Wirkkraft liegt mein Schwerpunkt in der Aufgabe des Boten. Es wird davon ausgegangen, dass der Einsatz des Boten als Mittler und Vermittler das unfassbare Verbrechen fassbar machen soll, dass er als neutrale Instanz bewusst „wahr“ berichten muss und dem kollektiven Vergessen einen Gegenpart entgegen setzt. Die Darstellung der Täter und Opfer erfolgt im historischen Zusammenhang und es soll im Folgenden untersucht werden, inwiefern das Auftreten der Täter und ihre Sprache zum System des Nationalsozialismus

gehörten und eine Verfolgung ihrer Mord- und Gewalttaten an den Juden unmöglich machten. In der Vorgehensweise der Rekonstruktion der Geschehnisse orientiere ich mich an Pollacks Arbeit, einer Topographie der Erinnerungen und Verbrechen folgend, denn auch wenn der Krieg schon Jahrzehnte zurückliegt, hat er sich in die Landschaft eingeschrieben und daher muss die geologische Karte als Kriegskarte gelesen werden.⁵⁵

Ich werde auf die Form des Berichtens näher eingehen und verdeutlichen wer wie spricht, was vor allem bei den Stimmen der Toten, die wie Gespenster, wie „Untote“ unter den Lebenden wandeln und nicht zur Ruhe kommen können, von großem Interesse ist. Wie die polyphonen Stimmen literarisch umgesetzt sind und wie die drei Berichte mit den Gedächtniskonzepten der Literaturwissenschaft korrelieren, wird den letzten Teil der Textuntersuchung umfassen. Abschließend möchte ich die verbindenden Elemente der drei Texte herausfiltern und darauf eingehen, wie die Erzählungen in den individuellen Erinnerungslandschaften verortet sind und welchen Anteil sie in der „Collective Memory“ haben.

⁵⁵ Vgl. Pollack, Martin: Topografie der Erinnerung. Salzburg: Wien: Residenz Verlag 2016. S. 238.

6. Rechnitz

Zur Frage der Erzählbarkeit der Geschichte des Holocaust sei Theodor W. Adornos Feststellung „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch [...]“⁵⁶ vorangestellt, denn sie bringt die moralischen Bedenken und die Schwierigkeit einer Fiktionalisierung der Verbrechen im Nationalsozialismus auf den Punkt. Die Sprache im Faschismus war nicht nur aufgrund der Rhetorik, des Auftretens und der Inszenierung des Führers Adolf Hitler einmalig, sondern es entstand vielmehr eine neue Sprache, welche durch die Ideologie des Nationalsozialismus legitimiert wurde. Indem Menschen, die man wie Tiere im Boden verscharfte, die Zugehörigkeit zu einer menschlichen Gesellschaft abgesprochen wurde, betrachtete man die Toten nicht nur als wertlose „Untermenschen“, sondern beraubte sie ihrer Identität und verachtete sie über den Tod hinaus.⁵⁷ Die Sprache der „Herrenmenschen“ ist als Teil der Geschichte anzusehen, der die Autoren und Schriftsteller der Nachkriegsgeneration maßgeblich beeinflusst hat.

Wörter als Geschichtsbotschaften zu verwenden ist eine Intention Elfriede Jelineks, wie aus zahlreichen Interviews zu entnehmen ist. Wenn Jelinek Botschaften überbringt, geht es um mehr als übermitteln und nachsprechen, es geht immer auch um einen Dominanzanspruch. Die Boten, die von ihren Auftraggebern ständig in Bewegung gehalten werden, versuchen ihren Aufgaben nachzukommen, denn nicht das Medium ist die Botschaft, sondern der Bote. Einhaltung der Distanz und Neutralität in der Über- und Vermittlung hat oberste Priorität beim Boten.

„Der Bote als außenstehender Dritter verhält sich zum Auftraggeber, zum Sachverhalt und zum Gehalt seiner Botschaft neutral. Er wahrt Gleichgültigkeit und räumliche und zeitliche Distanz zu dem, was er sagt.“⁵⁸

Er sammelt die Stimmen, die zur Aufklärung des Verbrechens notwendig sind. Sein Sprechen ist vielfältig und vielstimmig und gibt auch der Verschleierung, Verleugnung und Verdrängung seiner Auftraggeber Raum. Seine physische Anwesenheit verweist auf die Wichtigkeit der Botschaft, die er sich einverleibt hat. Seine Mobilität korrespondiert mit der Stabilität seiner Nachricht, denn der Bote muss den Gehalt seines Auftrags durch Raum und Zeit transportieren.

„Er ist eingebettet in ein Materialitätskontinuum, operierend im Zwischenraum des

⁵⁶ Adorno, Theodor W: Kulturkritik und Gesellschaft, 1: Prismen. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp TB Verlag 2003. S. 30.

⁵⁷ Vgl. Pollack, Martin: Kontaminierte Landschaften. S. 28.

⁵⁸ Vgl. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. S. 118.

Sinnaufschubs, und zehrt damit von der Trennung zwischen Text und Textur, Sinn und Form.“⁵⁹

Über die neutralisierende und distanzierende Instanz des Boten soll in Jelineks Stück erreicht werden, die Darstellung der Täter und Opfer im historischen Zusammenhang zu betrachten. Das Wissen um die Ereignisse in Rechnitz muss aus Sicht des Boten weitergegeben werden. Dem System des Totschweigens in der Vergangenheitsbewältigung widersetzt sich Jelinek, wissend, dass ein Erinnern dem Verbrechen auch nachträglich keinen Sinn gibt, dass jedoch die Rekonstruktion der Geschehnisse den Modus der Verdrängung durchbrechen kann. Die Autorin verwendet in ihrem Theaterstück *Rechnitz (Der Würgeengel)* das Stilmittel des Botenberichts, um aus der Perspektive des die Botschaft vermittelnden Dritten über die Gräueltaten in der burgenländischen Gemeinde Rechnitz in den letzten Kriegstagen zu berichten. Die Boten fungieren quasi als Zeitzeugen, um das Erlebte aus ihrer Sicht zu schildern. Die für das Massaker verantwortlichen Personen werden nicht aus ihrer Verantwortung entlassen, sondern in die Pflicht genommen, gerade weil der Bote seinen Blick auf das Wesentliche richtet, dieses filtert und im Vortragen der Botschaft den Verantwortlichen seiner Sendung präsent macht. Boten sollen berichten, das ist ihre Aufgabe, deshalb lässt Jelinek ihre Boten als Täter sprechen, als zuschauende Berichterstatter und Kommentatoren.

In der transitorischen Funktion eines Botenberichts können bereits abgeschlossene Handlungen wieder aufgegriffen werden und in eine neue Handlung eingefügt werden. Die grauenvollen Ereignisse, reale und möglicherweise fiktive, werden von den Boten in unterschiedlichen Zeiten und aus verschiedenen Blickwinkeln erzählt. Wie Sybille Krämer festhält, erscheint der Bote wie eine „archaische Figur; Relikt einer Epoche, in der nichtpersonale Techniken der Nachrichtenübermittlung noch nicht zuhanden waren“⁶⁰. Der Fokus des Boten in der Übermittlung liegt in *Rechnitz (Der Würgeengel)* in der Vergangenheit, wenngleich durch den häufigen Perspektivenwechsel auf die zeitliche und räumliche Distanz nicht hingewiesen werden muss.

Die Hauptaufgabe des Boten liegt in der Übermittlung von Botschaften, indem er zwischen unterschiedlichen Welten und Personen vermittelt. Geht man vom postalischen Prinzip aus, so übermittelt der Sender eine Nachricht, beziehungsweise

⁵⁹ Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung*. S. 119.

⁶⁰ Ebenda S. 108.

eine Botschaft an den Empfänger. Wer aber ist der Sender und wie wird die Botschaft übermittelt? Wie Krämer anmerkt, spricht der Bote mit „fremder“ Stimme, da er im Auftrag eines anderen handelt und somit die Botschaft nicht mit seiner eigenen, sondern mit fremder Sprache und Stimme überbringt. Neutralität gegenüber dem Auftraggeber und der Botschaft ist eine Voraussetzung für einen guten Boten. Distanz, Heteronomie, Materialität und Indifferenz kennzeichnen das Tätigungsfeld des Boten⁶¹, der nicht Souverän der Geschichte ist, sondern Überträger. Der Engel versteht sich nicht nur als Bote Gottes, sondern stiftet mit seiner Überbringung der Kunde eine Verbindung zwischen den unterschiedlichen Welten, dem Göttlichen und dem Menschlichen, so Krämer.⁶²

Der Bote darf bei Jelinek auch an der Geschichte zweifeln und verzweifeln, wenn er sagt: „Ich bin außer mir, doch das hat wieder den Vorteil, daß außer mir keiner da ist. Alle sind in mir und wollen wieder raus, noch dazu alle auf einmal. Aber außer mir: keiner da.“ (Re, S. 194) Zwischen Verbalisieren und dem Versuch, das Unvorstellbare in Worte zu fassen, pendelt die Botenrede der Boten. Das Unaussprechliche ist

die Leere des Schweigens erfüllt von einem nicht enden wollenden, brodelnden Schwall von Gerüchten, Imaginationen, Verleugnungen, Verleumdungen, Vermutungen, Halbwissen oder einem anders zu gewichtenden Wissen oder Wissenwollen, Erfindungen und Sensationsgier: kurz von all dem, was man Geschichten nennt, aus denen ‚Geschichte‘ besteht, [...].⁶³

Wie Jelinek in ihrem Essay *Im Zweifelsfall*, welcher der historischen Aufarbeitung der Vorfälle von Walter Manoschek in *Der Fall Rechnitz* die einleitenden Worte gibt, betont, war ihre Motivation, mehr über das was war, wissen zu wollen. Bei der Recherche zu ihrem Buch stieß sie auf eine Mauer des Schweigens, des nicht mehr Erinnern-Könnens und Wollens.

Der Bote ist mit seiner Botschaft untrennbar verbunden, daher eröffnen sich Varianten des Redens über den Holocaust und Strategien der Aufarbeitung dieser Zeit im Wandel der Nachkriegsjahre. Eine Botschaft erreicht nur dann erfolgreich den Empfänger, wenn der Sender in der Absicht handelt, den Empfänger in seinem Denken mitzubestimmen, d.h. „eine imperative Botschaft für alle Menschen aller

⁶¹ Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung*. S. 110.

⁶² Vgl. Ebenda S. 138.

⁶³ Lücke, Bärbel: Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* – Boten der (untoten) Geschichte. In: Jelinek [Jahr] Buch. Elfriede Jelinek Forschungszentrum 2010 Wien: Praesens-Verlag 2010. S. 35.

Zeiten zu besitzen und den umgekehrten Glauben eines Empfängers, der alles als eine auf ihn gerichtete Botschaft auffaßt.“⁶⁴

Ausgehend von der Annahme, dass Denken und Sprechen untrennbar miteinander verbunden sind, soll die Sprache der Botschaft als Ausdrucksmittel der Wirklichkeit näher beleuchtet werden, wissend, dass Sprache, Denken und Wirklichkeit drei verschiedene, eigenständige Einheiten sind, die einander nicht immer bedingen.

Wenn es [...] im Nationalsozialismus zu einer Erhöhung der Sprache als Kontrollelement der Massen im Sinne einer „Menschenführung“ kommt, so ist dies ebenso der Auffassung eines engeren Verhältnisses von Sprache und Denken zuzuordnen wie die unter anderem Vorzeichen nach Ende des Regimes vor allem in den ersten Veröffentlichungen zu einer Sprache des Nationalsozialismus postulierte Überbetonung der „Macht des Wortes“ – und damit auch der „Macht des Euphemismus“[...].⁶⁵

Auf die „Macht des Wortes“, die Macht der Metapher und des Euphemismus, möchte ich im Folgenden eingehen und Jelineks „Spiel“ mit Worten auf die Sprache der Politiker der Folgejahre umlegen. Jelinek selbst verwendet bei Ihren Textflächen den Begriff „Text-Rhizome“, da sie überdeterminiert sind, nichts offen lassen und sich wie Wurzeln überall ausbreiten⁶⁶ und das, obwohl die Wurzel des Bösen, der Holocaust, bereits abgestorben ist. So scheint es von der Oberfläche betrachtet. Alexandra Millner weist darauf hin, dass Jelineks Begriff der „Text-Rhizome“ auf Gilles Deleuze zurückgeht, der im Verkümmern der Hauptwurzel auf die Vielzahl der Nebenwurzeln hinweist, die durch die abgestorbene Wurzel in der Erde erst recht wie wild zu wuchern beginnen.⁶⁷ Wird vom Ausmaß des Holocaust gesprochen, scheint die Quelle der metaphorischen Ausdrücke nahezu unerschöpflich, beginnend bei der „Wurzel des Übels“.

Die Metapher und der Euphemismus in der Sprache wecken Assoziationen und ihre sprachliche Gewalt ist wie das Rhizom, das mehrere Jahre überdauernde unterirdische Sprossensystem, implizit wirksam. Die Aussagen rechtsnationaler Provokateure sind deswegen so gefährlich, weil die Gewalt in der Sprache und das

⁶⁴ Capurro, Rafael; Holgate, John (eds.): Messages and Messengers: angeletics as an approach to the phenomenology of communication. = Von Boten und Botschaften: Die Angeletik als Weg zur Phänomenologie der Kommunikation. München [u.a.]: Fink 2011. S. 47 f.

⁶⁵ Forster, Iris: Euphemistische Sprache im Nationalsozialismus: Schichten, Funktionen, Intensität. Bremen: Hemen-Verlag 2009. S. 32.

⁶⁶ Vgl. Millner, Alexandra: Prae – Post – Next? Über Polyphonie, Partitur und Kontingenz in Theatertexten von und nach Elfriede Jelinek. In: Janke, Pia (Hg.): "Postdramatik" - Reflexion und Revision. Wien: Praesens-Verl. 2015. S. 172.

⁶⁷ Ebenda

ganze Ausmaß in dieser Verletzung „nur“ suggeriert wird und im Bereich der Interpretation liegt, denn „anders als körperliche Verletzungen in Folge physischer Gewalt können ‚Verletzungen‘ durch Worte nur entweder wiederum in der Sprache durch die Betroffenen an Dritte vermittelt oder von diesen durch Einfühlung angenommen werden“⁶⁸.

Ein erfolgreiches Rhizomwachstum, ganz im Sinne des Bewahrens von „Eingewurzelter“ so das altgriechische ρίζωμα rhizome, setzt voraus, dass die Pflanze nicht weiter beachtet wird, trägt sie doch auch in Vergessenheit geraten alle Wachstumsinformationen in sich. Das Vergessen hat der Österreicher gelernt, nahezu perfektioniert. „Der Deutsche merkt aber auch alles und er merkt sich alles, [...]“ (Re, S. 87) und damit wird direkt auf Deutschlands Vergangenheitsbewältigung angespielt. „Der Ösi hingegen vergisst immer alles, er vergißt aber nicht, daß er prinzipiell dagegen ist, etwas zu vergessen.“ (Re, S. 87) Vergessen als Strategie – „wer vergißt, glücklich ist (Re, S. 87) – wissend, dass alle wissen, dass man bewusst vergisst. „Glücklich ist, wer vergisst“. Der Text einer Operettenmelodie als Lebensphilosophie und Lebensmotto der österreichischen Seele, denn, so Jelinek „das Vergangene ist nicht Musik in unseren Ohren“⁶⁹. Nicht zufällig fand das Buch des österreichischen Psychiaters Erwin Ringel mit dem Titel *Die österreichische Seele*, das 1984 erstmals erschien, reißenden Absatz und ein großes mediales Echo. Ringel gibt in diesem Buch einen tiefenpsychologischen Einblick in das Geflecht von Gesellschaft, Politik und Religion.

Der Bote berichtet von diesen schrecklichen Jahren, doch muss er zugeben, dass „diese paar Jahre einen überproportionalen Platz im Verteilen seiner Botschaften eingenommen haben“ (Re, S. 84).

Der „Herr Geschichtsprofessor“, der „Historienprofessor“, der „Historikerprofessor“ (Re, S. 58-59), in Anspielung an den Historiker Wolfgang Benz, der die Vorkommnisse in Rechnitz anzweifelte, würden die Geschichte gerne ruhen lassen. Auch die Enkel-Generation würde gerne auch einmal einen Schlussstrich setzen unter „diese Zeit hier, die ich gar nicht erlebt habe und nur durch Botenberichte kenne“ (Re, S. 84).

⁶⁸ Koch, Elke: Einleitung. In: Krämer, Sybille, Koch, Elke (Hg.): Gewalt in der Sprache: Rhetoriken verletzenden Sprechens; [der vorliegende Band steht im Zusammenhang der Jahrestagung "Gewalt durch Sprache" des Sonderforschungsbereichs 447 Kulturen des Performativen, die im November 2006 an der Freien Universität Berlin stattgefunden hat]. Paderborn [u.a.]: Fink 2010. S. 13.

⁶⁹ Jelinek, Elfriede Im Zweifelsfall. In: Manoschek, Walter (Hg.): Der Fall Rechnitz: das Massaker an Juden im März 1945. Wien: Braumüller 2009. S. 4.

Wie kann man einen Schlußstrich setzen, wie der Vergangenheit ins Gesicht sehen, wo wir doch kurzsichtig und vergesslich sind? Die Frage stellt Jelinek in ihren einleitenden Überlegungen zu *Der Fall Rechnitz*.

„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.“⁷⁰

„Vergeben und Vergessen“, meint der Volksmund, damit endlich ein Schlußstrich gesetzt werden kann, um ein Aufkeimen einer Schuld im Keim zu ersticken. Doch wann ist etwas vergeben und vergessen? Wie vergibt man das, was den Juden in Rechnitz angetan wurde? Kann man je vergessen? Das Gedächtnis lässt sich nicht belügen und täuschen und Jelineks Boten machen das, was gute Boten ausmacht. Sie stellen sich über die zeitliche Distanz hinweg wider das Vergessen, indem sie ihre unerledigten Botschaften dem Empfänger zustellen. Jelinek hat sich bereits in ihrem Drama *Stecken, Stab und Stangl*, gegen den Chor der politischen Beschwichtigung, und mit einem rassistisch motivierten Verbrechen auseinander gesetzt. Das Stück wurde von der Autorin 1996 gegen den Rechtsruck in der Politik mit einem Aufführungsverbot belegt. Es versteht sich als eine Art Epitaph, damit die Morde im burgenländischen Oberwart nicht dem Vergessen anheimfallen. Werden in *Stecken, Stab und Stangl* vier Roma Opfer von Rassismus und Gewalt, so sind es in dem Theaterstück *Rechnitz (Der Würgeengel)* ungarische Juden, die in den letzten Kriegstagen wie viele andere sinnlos getötet wurden. Wie bei zahlreichen Werken Jelineks steht nicht die Gewalttat im Vordergrund, sondern das politische System sowie die Verantwortlichen und die Mitverantwortlichen, welche das System erhalten, denn „jede Gesellschaft bringt die für sie typischen Verbrecher hervor, und daher offenbart sich im Verbrechen eine Gesellschaft.“⁷¹ Ihr politisches Engagement gegen die von der FPÖ propagierte Ausländerfeindlichkeit findet sich neben zahlreichen Publikationen gegen den mittlerweile verstorbenen Dr. Jörg Haider, dem jahrelangen Parteiobmann der Freiheitlichen, auch in *Stecken, Stab und Stangl* und *Rechnitz* wieder. Über die Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs und die Folgen des Nationalsozialismus schrieb Bärbel Lücke zu Elfriede Jelineks Schaffen: „Der Holocaust ist in ihrem gesamten Werk das Gespenst einer nicht ad acta zu legenden Historie, die ein Wiedergänger ist und bleiben wird, solange man sie

⁷⁰ Jelinek, Elfriede: Im Zweifelsfall. S. 2.

⁷¹ Mayer, Verena; Koberg, Roland: Elfriede Jelinek: Ein Porträt. 1. Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 237.

verdrängt.“

Vielleicht ist das Ungeheuerliche an der Geschichte nicht in Worte zu fassen. Worte reichen nicht aus, um die Brutalität und die Bereitschaft zu den Verbrechen, die den Menschen des Holocaust angetan wurden, in ihrer ganzen Dimension zu erfassen. Aus dieser Sichtweise bedarf es der Vermittlung eines Dritten, des Boten, der berichten und richten darf. Jelinek verweist auf Hannah Arendts „Banalität des Bösen“ (Re, S. 94) und lässt „ihre“ Boten berichten, wie banal das Böse sein kann, im Aussehen der Akteure, in der Sprache, in der Tat und in der Dimension des Verbrechens. Der Bote als Zeuge einer Geschichte, die in einer Märznacht 1945 in Rechnitz passiert ist und gleichzeitig als Unbeteiligter, der bezeugen kann und soll, wie und was passiert ist, damit er Zeugnis ablegen kann. Der Bote bezeugt, die Stimmen am „Fluß des Gedächtnisses“ (Re, S. 101) erfassend: „Fast 200 erledigt, also 180? Das ist nur einmal passiert, das ist nun einmal passiert.“ (Re, S. 101) Leider ist das Ungeheuerliche nicht nur einmal passiert, sondern sechs Millionen Mal, aber in Rechnitz und für die Rechnitzer Bevölkerung ist es nur einmal so passiert. Die Erinnerung soll vergraben bleiben, die Toten auch, dies war die Grundhaltung vieler Dorfbewohner bis ins ausklingende 20. Jahrhundert. „Kein Opfer – kein Opferfest!“ (Re, S.101) und keine restlose Aufklärung der Verbrechen und in Folge dessen auch kein Grund für Gedenkfeiern.

Um die Dimension des Massakers in Rechnitz zu erfassen, bedarf es eines kurzen historischen Überblicks:

Zur Sicherung der Grenze vor den herannahenden Russen wurde mit dem Bau des Südostwalls im heutigen Südburgenland begonnen. Für die Durchführung der Bauarbeiten, zu der hauptsächlich ungarische Juden herangezogen wurden, war die NSDAP betraut. Der Südostwall Abschnitt Oberwart-Fürstenfeld war in verschiedene Unterabschnitte unterteilt, von denen der Teil Rechnitz dem Abschnitt Deutsch-Schützen und dem Kreisleiter Eduard Nicka unterstand. Als im März 1945 die sowjetischen Truppen bereits vor der Grenze standen, sollten die ungarischen Juden abgezogen und in sogenannten Todesmärschen in die Konzentrationslager zur „Endlösung“ gebracht werden. Laut dem Gerichtsurteil am Landesgericht für Strafsachen als Volksgericht vom 15. Juli 1948 sollten in der Nacht zum Palmsonntag, der Nacht vom 24. auf den 25. März 1945, Juden zum Arbeitseinsatz nach Burg, einer Gemeinde im südlichen Burgenland, gebracht werden. Am Bahnhof

⁷² Lücke, Bärbel: Elfriede Jelinek : Eine Einführung in das Werk. Paderborn: Fink 2008. S. 7.

Rechnitz hatte der Ortsgruppenleiter und Gestapobeamte, Franz Podezin, die Aufgabe 200 nicht arbeitsfähige Juden zu bewachen. Von Podezin dürfte auch der Auftrag ausgegangen sein, die 200 Juden in mehreren Fuhren per LKW zum Kreuzstadl auf das Anwesen des Schlosses Rechnitz zu bringen. Die unterschiedlichen Zeugenaussagen ließen das Gericht ursprünglich von 170 Opfern ausgehen, wobei nicht nur die Opferzahl, sondern der ganze Ablauf des Abends und der Nacht zum Palmsonntag, aufgrund der unterschiedlichen Zeugenaussagen, welche sich zum Teil widersprachen, schwer auszumachen war. Um nicht der unmittelbaren Täterschaft beschuldigt zu werden, verfälschten viele Zeugen ihre Aussage, ließen wichtige Punkte weg, beschuldigten sich gegenseitig, widerriefen Geständnisse und Aussagen und machten so eine Rekonstruktion des Massenmordes in Rechnitz sehr schwierig.

Karl Pöllhuber fasst den Wissenstand des Gerichts in seinem Resümee zusammen, indem er, bedingt durch die Flucht des Hauptbeschuldigten Franz Podezin, „sich nicht des Eindrucks erwehren kann, dass der Gerichtshof mit der Rekonstruktion des Massakers überfordert war und eine Version 'konstruierte', die nur ungefähr den Tatsachen entsprach.⁷³ So unterschiedlich und widersprüchlich die Aussagen auch waren, einig waren sich die Zeugen, dass die Fäden im Schloss Rechnitz, bei der damaligen Besitzerin, Margit Battyány, zusammenliefen.

Jelineks Theaterstück *Rechnitz (Der Würgeengel)* bleibt in der Erzählung im Großen und Ganzen im Rahmen der Nacht des 24./25. März 1945.

Als historisch gesichert gilt, dass in der Nacht auf Schloss Battyány in Rechnitz ein Gefolgschaftsfest der führenden SS-Leute stattfand. Ob das Ehepaar Battyány an den Aktivitäten teilgenommen hat, ist aufgrund der Zeugenaussagen nicht belegbar. Fest steht, dass Franz Podezin im Laufe des Abends einen Anruf erhielt und zehn bis dreizehn Festteilnehmer mit Waffen versorgte, die in mehreren Autos zum Kreuzstadl aufbrachen, wo die Massenerschießung der ungarischen Juden bis ca. drei Uhr morgens gedauert haben soll. Die Toten, welche in Gräben verscharrt wurden, konnten bis heute nicht gefunden werden.

An der Suche nach dem Massengrab beteiligten sich neben dem Bundesministerium für Inneres, das Institut für Ur- und Frühgeschichte sowie das physiogeographische Institut der Universität Wien. Schon kurz nach Kriegsende wurden von den

⁷³ Pöllhuber, Karl: In der Nacht zum Palmsonntag. In: Manoschek, Walter (Hg.): Der Fall Rechnitz. das Massaker an Juden im März 1945. Mit einem Text von Elfriede Jelinek. Wien: Braumüller 2009. S. 55.

russischen Besatzern stichprobenartige Untersuchungen nach den Opfern angeordnet, die Auffindung des Massengrabs blieb allerdings ergebnislos. Im Jahr 1969 fanden weitere Grabungen statt und weitere begannen in der unmittelbaren Nähe des Kreuzstadls im Frühjahr 1988: leider verliefen beide ohne Ergebnis. Von 1990 bis ins Jahr 2005 wurde in mehrmaligen Grabungen der Versuch unternommen, Licht ins Dunkel und die Ungewissheit der Vorkommnisse zu bringen. Bei einer dieser Grabungsarbeiten entstand der Film *Totschweigen* von Margareta Heinrich und Eduard Erne, der 1994 im Kino ein Dokument der „Wall of Silence“, so der Originaltitel, bot.

Jelinek lässt den Boten als Zeitzeugen von den oftmaligen Grabungsaktivitäten sprechen:

Ausgraben, eingraben, ausgraben, eingraben, das wird sogar den Leichen fad!, ich könnte ihnen noch sagen, wo kein leichtes Finden dieser Leichen sein wird, kein leichtes Finden wird das sein, aber ich sage nichts, sonst wäre es ja ein leichtes Finden und ein zu leichtes Finale.
(Re, S.112)

Beeinflusst durch den Film zieht sich das Graben in der Erde, die erfolglose Suche nach den Gräbern, sowie das „Nichtwissen“ oder „Nichtwissen-wollen“ der Auffindungsorte durch weite Teile des Theaterstücks.

6.1. Elfriede Jelinek: *Rechnitz (Der Würgeengel)*

6.1.1. Mythos und Bote

Wie schon bei *Stecken, Stab und Stangl* und *Das Lebewohl* greift Jelinek die großen Themen Nationalsozialismus, Antisemitismus und Ausländerhetze auf. Die Texte sind eine Mischung aus Trivilliteratur, Zeitungszitaten, Sprichwörtern, Bibelziten und Einschüben von Gedichten anderer Autoren, welche Jelinek verändert, verformt und so aus ihrem Kontext schält.

Gerade bei dem Theaterstück *Rechnitz (Der Würgeengel)* wird durch die Transformation einer antiken Mythenrezeption mit den realen Szenen eines Massakers und der Verbrechensroutine des Nationalsozialismus die Stimme des Dichters sowie das Sprechen der Verbrecher verzerrt. In Jelineks Texten ist das Sprachgebäude durch Ent- und Re-Kontextualisierung gekennzeichnet, mit der eine Verzerrung und Umformung einhergeht, die zu einem „schwindelerregenden

Zitatenwirbel in ihren Text-Clustern“⁷⁴ führt. Löffler meint ausführend dazu, dass gerade bei den Theaterstücken die Sprache am radikalsten sei, denn „durch die extremen sprachlichen Verweissysteme, die auf Dekonstruktion, Deformation und Demontage abzielen, zwingt Jelinek aus den malträtierten Worthülsen den ideologischen Bodensatz heraus“⁷⁵. Es sind Worthülsen, inhaltsleere Floskeln und Stehsätze, die der „Herr Landeshauptmann und der Herr Gauleiter und der Herr Blutordensträger und der Herr Hosenträger“ (Re, S. 71) im Bedauern der Unschuld von sich geben. Es ist eine Leere, der Jelinek nachspürt.

Die Sprache des „ideologischen Bodensatzes“, die Elite des sogenannten Volkes als Sprachrohr ihrer (An)-Führer, ist der rote Faden durch dieses Theaterstück. Schon 1970 schrieb Jelinek, angelehnt an Roland Barthes und sein Trivialmythenkonzept, einen Essay mit dem Titel *Die endlose Unschuldigkeit*. Ihre Gedanken zu einer Mythendekonstruktion und die Schwierigkeit einer adäquaten Begriffsfindung, geben dem Essay die einleitenden Worte, denn „es kann nämlich alles mütos werden. trivialmütos. hinuntergehen aber nur bis an die oberfläche der identität. [...] ein so weit gestecktes thema. ich tue nichts als brocken hinwerfen oder trittte austeilen.“⁷⁶ Auf Roland Barthes' philosophische Auseinandersetzung mit dem Mythos, den er in politisch rechts orientierter Strömungen verortet sieht: „Statistisch betrachtet ist der Mythos rechts“⁷⁷. Da der Mythos eng mit Moral, Justiz und Polizei verflochten ist und überall dort zu finden ist, wo von Ordnung die Rede ist, die es zu verteidigen gilt, nimmt Jelinek direkt Bezug, wenn sie weiterschreibt: „Ich ordne nichts. nur aus manipulierter materie (materie für angemessene mitteilung bearbeiten) kommt mütische aussage. [...] diese dinge stellen botschaften dar. (botschaften).“⁷⁸ Der Gedanke, schwierig zu vermittelnde Themen, Dinge, wie Jelinek schreibt, in Form einer Botschaft zu vermitteln, kam also schon recht früh.

Der im Titel *Rechnitz (Der Würgeengel)* verwobene Engelsbote ist ein Vermittler zwischen dem Himmel und dem irdischen Leben, aus dem Raum des Imaginären und aus der Welt der Mythen und Religionen entsandt. Die Ortlosigkeit und sein

⁷⁴ Löffler, Sigrid: Die Masken der Elfriede Jelinek. In: Text + Kritik. Die Zeitschrift für Literatur. Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Elfriede Jelinek. Heft 117. 11/2007 München: Ed. text + kritik. S. 9.

⁷⁵ Ebenda

⁷⁶ Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa, Hörspiel, Essay. Erschienen in dem Band Trivialmythen. München: März-Verlag 1980. S. 49.

⁷⁷ Barthes, Roland: Mythen des Alltags. S. 303.

⁷⁸ Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. S. 49.

bedingungsloser Gehorsam prädestinieren den Engelsboten zum Grenzgänger, dessen Beistand und Hilfe in Grenzsituationen wie Gefahr, Flucht oder Tod bevorzugt gesucht wird. Die Multiplizität der Engel, der „Heerscharen“ Gottes, verweisen einerseits auf den kriegerischen Aspekt ihrer Sendung, bezüglich der Verkörperung und Darstellung ihres Senders andererseits auf die Undarstellbarkeit Gottes. Der Wunsch einer Rekonstruktion führt wieder in die mythologische Deutung. Wie Jelinek weiter ausführt, ist in dem Begriff Mythos nur wenig Reales, wenig Wissen inne, dafür umso mehr Assoziationen, welche mächtig genug sind, die Masse zu bewegen, denn „mütos und masse gehören zusammen oder besser; durch die gemeinschaftsbildende kraft des mütos wird masse gemacht.“⁷⁹ So wurden auch der Krieg und seine Anführer mystifiziert und die Kriegshelden von dem Volk, der Masse, glorifiziert. Mit dem Zusammenspiel und in der Alliteration der beiden Wörter „mütos“ und „masse“ nimmt Jelinek auf Elias Canettis philosophisches Werk *Masse und Macht* Bezug, in dem die Wirkkraft des Mythos auf Bewegung, Lenkung und Steuerung der Massen aus soziologischer, psychologischer und ethnologischer Perspektive, unter Einbeziehung der Mythenrezeption, abgehandelt wird.

An der Entstehung des Stücks *Rechnitz (Der Würgeengel)* war der britische Boulevard-Journalist David R. L. Litchfield mit seinem 2006 erschienen Buch *The Thyssen Art Macabre*, in der deutschen Übersetzung *Die Thyssen-Dynastie*, maßgeblich beteiligt, wie Jelinek in ihrer Danksagung schreibt. Der Untertitel des Buchs „Die Wahrheit hinter dem Mythos“ soll den Mythos entzaubern und schonungslos die wirtschaftlichen und politischen Verflechtungen der Thyssengroup aufdecken, so Litchfields Intention. Die im Jahr 2006 von Baron Heinrich Thyssen-Bornemisza de Kászón in Auftrag gegebene Hagiografie wurde nie veröffentlicht, stattdessen veröffentlicht Litchfield seine Version der Familiengeschichte. „Dynastien neigen dazu, finanziell und gesellschaftlich nützliche Mythen zu produzieren; jede Generation vertuscht die Sünden der Väter, übertreibt die eigenen Errungenschaften, manipuliert oder lehnt die entsprechenden Beweisdokumente ab, vernichtet oder vergisst sie“⁸⁰, wie der Autor in seiner Recherche zusammenfasst. Durch die Veröffentlichung des Buches mit der darauffolgenden Debatte, wurde der Blick von den Opfern weg gelenkt und zur Gänze auf die Rolle der Verantwortlichen an dem

⁷⁹ Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit . S. 50.

⁸⁰ Litchfield, David R. L.: Die Thyssen Dynastie: Die Wahrheit hinter dem Mythos. Oberhausen: Asso-Verlag 2008. S. 18.

Massaker, aber auch auf die Mitverantwortung des Industriebetriebes Thyssen und seine politische Einflussnahme gerichtet. Litchfield hat den Hergang der Ereignisse, „die Wahrheit hinter dem Mythos“ zusammengefasst⁸¹:

Um ihren Gästen eine zusätzliche Unterhaltung zu bieten, wurden gegen Mitternacht zweihundert der halbverhungerten und arbeitsunfähigen Juden mit einem Lastwagen zum Kreuzstadl, einer Scheune auf dem Schlossgelände, gefahren. Podezin lud fünfzehn Gäste ein, versorgte sie mit Waffen und fuhr sie zum „Juden erschießen“. Laut Aufzeichnungen von Augenzeugen fand Franz Podezin seinen Spaß daran, Juden, die er für dieses „Vergnügen“ in den Keller gesperrt hatte, zu erschießen und Margit Battyány soll gerne zugesehen haben. Man zwang die Juden vom Kreuzstadl dazu, sich nackt auszuziehen. Die ungenaue Zahl „180, an die 200 Wehrlose“⁸² durchzieht das Stück, denn „drei Leute umbringen, das ist keine Kunst, aber an die 200!“ (Re, S. 96) schon. Die betrunkenen Gäste erschossen die Juden, um anschließend zum Schloss zurück zu fahren und weiter zu feiern. Weitere Augenzeugen wussten zu berichten, dass einige Gäste damit prahlten, 300 Zwangsarbeiter erschossen zu haben, einige wollten die Juden sogar eigenhändig erschlagen haben. Die Leichen der Opfer wurden von fünfzehn Juden vergraben, welche am darauffolgenden Tag von Podezin und Oldenburg erschossen wurden. Bei Jelinek heißt es im Protokollstil: „15 Personen verlassen das Schloß, nachdem die Waffen ausgegeben und die Toten eingenommen worden sind, nein, das Einnehmende der Toten kann man erst danach herbeiführen.“ (Re, S. 65)

6.1.2. Struktur des Theaterstücks

Der Theatertext *Rechnitz (Der Würgeengel)* wurde für die Münchner Kammerspiele geschrieben, angeregt durch den Schweizer Theaterregisseur Jossi Wieler nach einer Vorlage und Umkehrung des Films von Luis Buñuel „Der Würgeengel“, in dem Bedienstete ihre Herrschaften einsperren und zurücklassen. Die Bediensteten bleiben auch in Jelineks Theaterfassung zurück und mäandern orientierungslos zwischen gestern und heute, zwischen Vergessen und Schweigen, herum.

Das Theaterstück ist in zwei Teile gegliedert, von denen der erste, der größere Teil,

⁸¹ Vgl. Litchfield, David R. L.: Die Thyssen Dynastie: S. 231-233.

⁸² Walter Manoschek, der die Chronologie der Ereignisse rückverfolgt hat, weist darauf hin, dass es sich bei diesem Massaker nicht um den ersten Judenmord in der Gemeinde Rechnitz gehandelt hat. Bereits Wochen zuvor wurden sieben jüdische Zwangsarbeiter am Rechnitzer Friedhof ermordet. Vgl. Rechnitz, März 1945. Taten und Täter. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): "Die endlose Unschuldigkeit": Elfriede Jelineks "Rechnitz" (Der Würgeengel) Wien: Praesens Verlag. 2010. S. 53-56.

die Vorkommnisse in Form eines Botenberichts wiedergibt. Der auf wenige Seiten verdichtete zweite Teil übernimmt Motive der Oper „Der Freischütz“ und komprimiert sie zu einer kannibalistischen Eucharistiefeyer in der Wolfschlucht, dem Eingangstor zur Hölle. Die Regieanweisungen geben im ersten Teil ein Schloss in Österreich vor, in Anlehnung an das Schloss Rechnitz, das in der Nacht des Massakers in Flammen aufgegangen ist. Im zweiten Teil sollen sich die Akteure in Konversation in einer Jagdhütte in den Bergen einfinden, so lautet Jelineks Regievorgabe, die jedoch nur als Anregung verstanden werden soll.

Im Epilog, der Danksagung, verweist Jelinek auf Litchfields journalistische Vorarbeit, des Weiteren auf Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“, auf Euripides „Die Bakchen“, Friedrich Kinds „Der Freischütz“ und T.S. Eliots „The Hollow Men“. Eliots Gedicht kann als Prolog gedacht sein, denn die Geister des Krieges, ihre Augen und Stimmen, schweben über dem Theaterstück. Die Gedichtzeilen sind in Auszügen, einzelne Passagen im englischen Original und in der deutschen Übersetzung von Jelinek mit der Handlung verwoben. Wie es in der vierten Strophe des Gedichts heißt „Sightless, unless the eyes reappear“⁸³, tauchen die sehenden und die blinden Augen immer wieder im Text auf.

Sind im ersten Teil dialogische Strukturen in einer Art verbal-musikalischer Choreographie bzw. als Chor angelegt, so sind die Akteure des Massakers im zweiten Teil durch ihre dialogische Konversation verdichtet. Bevor sich um Mitternacht die „Pforten der Hölle“ öffnen, kreist über Ihnen ein Raubvogel – ein Adler, der „Vogel der Seele“⁸⁴ – bevor er aus den Wolken geholt wird. (Re, S. 196)

In die verbal-musikalische Choreographie reihen sich syntagmatische, paradigmatische und semantische Verschiebungen, die Konnotationen evozieren. Jelinek verwebt Märchensequenzen, „die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen“⁸⁵ (Re, S. 91) aus Grimms Aschenputtel mit der Täter-Opfer-Thematik und lässt als musikalischen Klangteppich, der das Massaker kontrastierend unterlegt, Johann Strauss' Polka „glücklich ist, wer vergißt!“ aus der Operette „Die Fledermaus“ einfließen, um die „Harmonie samt ihren Harmonikas“ (Re, S. 194) zu entlarven.

⁸³ Eliot, Thomas, Stearns: The complete poems and plays of T. S. Eliot. 1. publ. London: Faber and Faber 1969. S. 85.

⁸⁴ Lücke, Bärbel: Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* – Boten der (untoten) Geschichte. S. 86.

⁸⁵ In Grimms Märchen muss Aschenputtel zur Strafe einen Topf mit Linsen/Wicken/Erbsen in der Asche nach guten und schlechten aussortieren. Damit wollen die Stiefschwestern verhindern, dass Aschenputtel den Ball besuchen kann. Die Tauben unterstützen sie.

Jelineks Theaterstück hat mit dem Lesen von Litchfield Buch *Die Thyssen Dynastie* seinen Ausgang genommen. Seine Recherchearbeit zum Massaker von Rechnitz, einem sogenannten Endphasenverbrechen, beruht zum Großteil auf Augenzeugenberichten, die nach schleppenden Nachforschungen seitens der Exekutive erst nach Kriegsende im Zuge der Volksgerichtsverfahren dokumentiert wurden.

Handlungsort des Massakers ist das Schloss Rechnitz mit der Besitzerin Gräfin Margit von Battyány, die mit ihren Gästen in der Nacht ein Fest feiern wollte. Der Gutsverwalter war Hans Joachim Oldenburg. Ein Mitarbeiter der Gestapo, Franz Podezin, der für den Bau der Befestigungsanlage Verantwortliche, war maßgeblich am Verbrechen beteiligt. Die Handlung konzentriert sich auf das Fest, das vom Abend des 24. bis in die frühen Morgenstunden des 25. März 1945 dauerte und mit dem Massenmord an den jüdischen Zwangsarbeitern endete.

Damit folgt Jelineks Botenbericht in der Beschreibung des Geschehens dem Botenbericht im antiken Drama, der die Notwendigkeit im Einsatz des Boten dort sieht, wo Massenszenen oder Morde dargestellt werden sollen, denn „murder on stage is not feasible“⁸⁶. Der Bote versteht sich als Außenseiter des mörderischen Geschehens, dessen Aufgabe es ist, in objektiver und neutraler Weise zu berichten. Ausgehend von der griechischen Tragödie haben Botenberichte eine vorbereitende, eine folgernde und eine transitorische Funktion.⁸⁷ Nach de Jong introduce Preparatory messenger-speeches characters and actions.⁸⁸ Danach werden Gerüchte, Vermutungen und Zeugenaussagen von den Boten aufgefangen und gesammelt.

Die Botinnen und Boten nehmen Geschichten und Erzählungen von den Ereignissen, sowie Gerüchte der Rechnitzer Gemeinschaft hinter vorgehaltener Hand auf, wohlwissend, dass sie niemand glauben wird. „[...] Sie wissen ja, wie weit man uns glauben kann“ (Re, S. 56), sagt ein Bote. Den Russen, welche fünf Tage nach dem Massaker Rechnitz erreichten, wurde der Brand des Schlosses angelastet, obwohl belegbar ist, dass zwei Einwohner, die den Brand des Schlosses löschen wollten, von Deutschen erschossen wurden. Mit der Zerstörung des Schlosses wurde

⁸⁶ de Jong, Irene J.F.: Narrative in drama: the art of the Euripidean messenger-speech. Leiden [u. a.]: Brill S. 118.

⁸⁷ Vgl. Ebenda S. 121.

⁸⁸ Ebenda S. 130.

wichtiges Beweismaterial vernichtet, was die schleppenden Bemühungen einer Aufarbeitung zusätzlich erschwerte.

Nachdem der Sachverhalt von den Boten dargelegt ist, haben die Botschaften die Funktion der Weiterentwicklung der Handlung. Bei de Jong heißt es dazu: „concluding and transitional messenger-speeches contribute in no small way to the development of the plot“⁸⁹.

Alle Sachverhalte und Bedeutungen müssen dargelegt und miteinander verknüpft werden, denn „the situation after a concluding or transitional messenger-speech is radically different from the situation before“⁹⁰.

Es ist die Intention von *Rechnitz (Der Würgeengel)* über die Boten Klarheit und Aufklärung in das Verbrechen zu bringen und dazu müssen alle Sachverhalte und alle Bedeutungen dokumentiert werden, das heißt die Stimmen aller Beteiligten und Zeugen müssen einbezogen werden. Die Toten werden über die Sichtweise der anderen, in den unterschiedlichen Stimmen und Perspektiven der Boten, präsent. Dem Willen zur Aufarbeitung steht die Autorin kritisch gegenüber und lässt ihre Boten an der Bereitschaft zur Aufarbeitung der Geschichte zweifeln. Dem Herrn Geschichtsprofessor, der mit seinem „Klitterungsklistier“ (Re, S. 58) die Vergangenheit von hinten aufrollen will, dem Geschichtsforscher, „der eine Darmspiegelung bei der Geschichte“ (Re, S. 63) vorgenommen hat und dem Historikerprofessor, der Recherchebemühungen in einer „luftdicht schließenden Tupper-Dose“ (Re, S. 59) versteckt, ihnen allen stehen die Boten abwägend gegenüber, denn „hier hat die Geschichte mal die Gelegenheit bekommen, und die kommt nicht wieder, die Gelegenheit, die Geschichte schon, oder auch nicht, sie hat die Gelegenheit, daß man ihr in Ruhe zuhören kann“ (Re, S. 65).

6.2. Die Boten der Geschichte

Jelinek lässt ihre Boten nie außerhalb der Erzählung stehen, denn sie sind Teil der Geschichte. Der Wunsch nach Beendigung eines dieser dunklen Kapitel der österreichischen Geschichte gipfelt in dem Versuch, die Geschichte sei doch „nur“ erfunden. Dem entgegnet die Autorin auf die Ungeheuerlichkeit des Holocaust verweisend, dass dieses unrühmliche Kapitel der Geschichte nicht sie erfunden

⁸⁹ de Jong, Irene: Narrative in drama. S. 130.

⁹⁰ Ebenda

habe, sondern „die Geschichte hat diese Boten, die von den Ereignissen berichten, von denen man weder sprechen noch schreiben kann, erfunden.“⁹¹

Als Boten der Geschichte und Überwinder raum-zeitlicher Distanzen ist es ihnen möglich, zum Ort des Verbrechens in jener Mordnacht zu „reisen“. Die Überbrückung der Distanz von Sender und Empfänger, eine der fünf wichtigen Funktionen des Boten in der Medientheorie⁹², ermöglicht den Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* eine Rückkehr in den März 1945 und damit ein Aufnehmen der Stimmen der Sender, der stummen Schreie der Opfer, der Verleugnungen der Täter, der Vertuschungen der Zeugen. De Jong meint dazu:

„The messenger's experiencing focalization also finds expression in his frequent use of historic presents, which indicate that a speaker mentally returns to the time at which the events took place.“⁹³

Die Technik des Vor- und Rückblicks des Boten ermöglicht eine Parallelführung verschiedener Zeitebenen, weil „they know the outcome of the events and yet at the same time share the experience of those who do not [...]“⁹⁴.

Die Boten weisen darauf hin „daß die Vergangenheit die Gegenwart ist, bis die Gegenwart auch wieder Vergangenheit ist, und dann, genau, wieder dasselbe wie die Zukunft, [...]“ (Re, S. 138). Um die Geschichte der ungarischen Zwangsarbeiter aufzurollen, nimmt die Handlung ihren Beginn in einer nachgestellten Verhandlung und dazu müssen die Boten durch die Zeit- und Ortsebenen reisen. Eine Prozesssituation, Anklage und Verteidigung, wie sie im Anschluss an die Kriegsverbrechen am Volksgericht stattfand, wird über die Boten als Einführung in die Handlung nachgestellt. Die Boten, die den Zeugenaussagen beiwohnen, befinden sich in dem Moment der Aussage „in der Gegenwart einer Vergangenheit, die nicht vergessen und ausgelöscht werden kann, die nicht repräsentiert, sondern viel mehr re-präsentiert wird“⁹⁵, das heißt in Form und Sprache erneut dargestellt

⁹¹ Jelinek, Elfriede: Gesprochen und beglaubigt. Dankesrede zur Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2009. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): "Die endlose Unschuldigkeit": Elfriede Jelineks "Rechnitz" (Der Würgeengel) Wien: Praesens Verlag 2010. S. 453.

⁹² Krämer nennt Distanz, Heteronomie, Drittheit, Materialität und Indifferenz als die fünf Dimensionen ihres Botenmodells. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. S.110.

⁹³ de Jong, Irene: Narrative in drama. S. 61.

⁹⁴ Ebenda

⁹⁵ Langer, Lawrence: Die Zeit der Erinnerung. Zeitverlauf und Dauer in Zeugenaussagen von Überlebenden des Holocaust. In: Baer, Ulrich (Hg.): "Niemand zeugt für den Zeugen". Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt: Suhrkamp 2000. S. 59.

wird. Stellvertretend für die unzähligen Opfer des Nationalsozialismus lässt Jelinek über die Boten auch in ihrem Roman *Neid* Anklage erheben:

Es klagen viele, aber wir, wir werden keinen Richter brauchen. Wir werden auch keinen kriegen. Also hier klagen schon viel zu viele die Menschen an, die vor ihnen gelebt haben und Nazis waren, Nationalsozialisten, sagt der Dichter, der korrekt bleiben und zitiert werden will, alles Nationalsozialisten, manche katholische Nationalsozialisten, ich will das nicht, doch ich falle in seine Einfälle prompt mit ein und klage ebenfalls an,[...].⁹⁶

Rechnitz (Der Würgeengel) ist zwar formal monologisch, denn jeder Bote trägt nur seine Botschaft vor. Indem sich Boten und Botinnen jedoch selbst und auch gegenseitig widersprechen, entsteht eine kaum zu überbietende Polyphonie.

„**Die Botinnen und Boten, zueinander und solo:**“ (Re, S. 56) sind in Jelineks Regieanweisungen, so wie der **Ausnahmebote**, der eine „kognitive Distanz zu dieser Zeit der Extreme gewonnen“ (Re, S. 78) hat, durch Fettdruck markiert. Sie stellen Fragen und erheben Anklage, wie sie in den Volksgerichtsprozessen erhoben wurde. Im Text heißt es: „Wollen Sie uns sagen, daß [...]?“ Haben Sie die Trümmer eines Schlosses rauchen sehen, [...]?“ (Re, S. 56). Wie beim Epeisodion im griechischen Drama wird im Auftritts-Dialog der Boten in Jelineks Stück Unzusammenhängendes geordnet, bevor der Chor – „Ihr Jauchzen in der Ferne klingt für uns wie Geschrei, woher tönt es, wann werden sie dasein?“ (Re, S. 56) – Einzug hält.

Dass die Boten zum Teil als Fahrradkuriere gekleidet sind und sich nicht langsam sondern laufend im Raum bewegen, unterstreicht ihre Mobilität, denn:

Eine der Aufgaben des Boten ist die Entfernung des Raumes durch seine eigene Bewegung; eine Bewegung, deren Bedeutung nicht darin besteht, hervorzubringen, sondern Korrespondenzen herzustellen.⁹⁷

Die toten Boten verkörpern die Opfer des Massakers, deren Schweigen vom Wortschwall der Täter überlagert wird. Die toten Menschen, „die in vollkommener Schwärze ihre eigenen Zungen verschluckt haben werden“ (Re, S.163), sind über ihr Schweigen präsent, denn es ist ein geschwätziges Schweigen der zahlreichen Boten, die das verschwiegene und bagatellierte Verbrechen aufrollen müssen. Dem Wunsch des Totschweigens und Wegredens der Täter widersprechen die Boten, indem sie Ordnung in das bringen, was passiert ist und was berichtet hätte werden

⁹⁶Jelinek, Elfriede: *Neid*. Privatroman. Erstes Kapitel. S. 18. <http://www.elfriedejelinek.com/> Abgerufen am 11.11. 2020

⁹⁷Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung*: S. 116.

sollen Aus der Sicht der Täter sind die jüdischen Zwangsarbeiter nur namenlose und gesichtslose Opfer, Jagd- und Freiwild, das erlegt werden soll und angelehnt an ihre ausgezehnte und ausgemergelte Physiognomie in den letzten Kriegstagen, die Hohlköpfigen. Verse aus T.S. Eliots Gedicht „The Hollow Men“ werden über die Boten gestreut und unterbrechen damit immer wieder den Redefluss.

Mit der Hohlheit des Pathos wird auf mehreren Ebenen „gespielt“. Monika Meister sieht in den Unterbrechungen durch die Verse eine „Gegenstimme“ oder eine Art „Daneben-Singen“.⁹⁸

Also graben wir hier, wir könnten genauso gut auch dort drüben graben, es wird ja keiner das Grab finden, und sogar die nackten Männer, we are the hollow men we are the stuffed men leaning together headpiece filled with straw. (Re, S. 131)

Es sind die „lebenden Toten“ (Re, S. 179), die nach Österreich gekommen sind, über die von den Boten berichtet werden muss, doch „was wir auch tun, es wird ungesehen und ungeschehn sein, und auch diese Toten, die es einmal nicht gegeben haben wird, werden buchstäblich im Nichts landen, [...] (Re, S. 179) und so bleiben der Nachwelt nur die Berichte der Geschichtsboten.

Von der vergeblichen Suche nach den Verantwortlichen an dem Massaker von Rechnitz erzählt der Film „Totschweigen“ von Margareta Heinrich und Eduard Erne, wobei der Titel das Erzählen des Films bereits ad absurdum führt. Erne und Heinrich loten das Genre der Dokumentation aus, denn ihr „search for the mass grave certainly stretches the limits of the documentary film genre as we commonly understand it“⁹⁹. Der Film erzählt nicht, er berichtet auch nicht, er führt vor Augen, was unaussprechlich ist. Der Grabungsleiter im Film bringt es auf den Punkt, indem er sagt: „Die was es wissen, die sagen nichts. Jeder schweigt von etwas anderem.“¹⁰⁰ Die Boten stehen sinnbildlich neben der Grube der Toten, berichten als Unbeteiligte über das, was totgeschwiegen wurde.

Das ist kein echter Abgrund, das ist doch nur ein Grab!, das ist ja lächerlich, keine zwei Meter tief, zig Millionen liegen da schon drin, na, vielleicht nicht grad in diesem, in einem anderen, in

⁹⁸ Vgl. Meister, Monika: Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. Anmerkungen zum Text *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): "Die endlose Unschuldigkeit": Elfriede Jelineks "Rechnitz" (*Der Würgeengel*). Wien: Praesens-Verl. 2010. S. 278.

⁹⁹ Krylova, Katya: Silencing the Past: Margarete Heinrich's and Eduard Erne's *Totschweigen* and Elfriede Jelinek's *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: Krylova, Katya: *The Long Shadow of the Past*. Rochester: New York: Camden House 2017. S. 66.

¹⁰⁰ *Totschweigen*: Regie: Heinrich, Margareta ; Erne, Eduard: Wien: Verl. Filmarchiv Austria 1994.

mehreren, in vielen, aber immerhin, sie liegen, wenn auch nicht in diesem, davor muß man sich nicht fürchten, da gehen alle rein, bitte nicht drängeln! (Re, S. 139.)

Auf der Suche nach der Wahrheit stellen die Boten die Frage wer, was, wann, wo und wie gesehen hat. Die Opfer sind die Verlierer. Auf der Suche nach den Siegern, muss der Bote feststellen, dass Sieger anders aussehen, aber nie dort sind, wo sie sein sollen. So wie das Geld und die Kunstschatze problemlos Grenzen überwinden können, so ist das Geld der Frau Gräfin dort zu finden, wo sie ist. In der Schweiz, in einem Gestüt bei Bad Homburg, in einer von den „Badeanstalten für Blutwäschen“, denn „auf Stroh liegt es sich halt bequemer als auf der guten Mutter Erde“ (Re, S. 158). Die Gräfin hat ein Händchen für Geld und kann förmlich Stroh zu Gold spinnen – wieder in Anlehnung an ein Märchen der Gebrüder Grimm, nämlich Rumpelstilzchen.

Als die Strohdummen beschreibt Jelinek P. und O., Podezin und Oldenburg, „denn das sind die echten hohlen Menschen“ (Re, S. 61), die Hohlköpfe, in die alles an Nazi-Propaganda und Befehlsgehorsam reingeht, die sich mit Geld vollgestopft haben und die kontrastierend den „hollow men“, den ausgemergelten Juden, gegenüberstehen. Der Bote „sieht“ aus der Opferperspektive, angelehnt an Joseph Conrads Roman, direkt ins *Heart of Darkness* seiner Mörder. „Mit direkt gerichteten Augen durchkreuzen sie das Königreich des Todes, diese Gründonnerstagsfeierlinge, ich meine, sie durchstreifen es, oder doch durchkreuzen?“ (Re, S. 61). Die Bezeichnung „Gründonnerstagsfeierlinge“ für die Täter könnte auf ein christlich-religiöses Ritual verweisen, auch wenn sich die Nazis nicht explizit über ihr gelebtes Christentum auswiesen, wie Lücke in ihrer Recherche über die autokratisch-mythisierte Säkularisierung der Sündenbock-Theorie meint.¹⁰¹ Mit dem Königreich des Todes könnte auch die Unterwelt der griechischen Mythologie gemeint sein, aus dem die Untoten zurückkehren. Lücke weist auf die Verbindung zum Totenreich des Hades hin, schildert doch der untote Bote „mit Geisteraugen das geisterhaft-reale Geschehen“¹⁰². Ergänzend ist anzumerken, dass eine Höhle den Eingang zum Totenreich bildet, bewacht von einem Höllenhund, damit kein Lebender die Totenwelt betritt und kein Toter entkommen kann.

Höhle, Hohlmenschen, Höhlenmenschen – durch die lautliche Ähnlichkeit der Wörter

¹⁰¹ Vgl. Lücke, Bärbel: Lücke, Bärbel: Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* – Boten der (untoten) Geschichte. S. 79.

¹⁰² Ebenda

kommt es zu konnotativen Bedeutungsverschiebungen, die den polyphonen Charakter der Totenstimmen verstärken. Die Hohlköpfigen, the hollow men, als Handlanger der stuffed men, der Gestopften, die es bei Zeiten verstanden haben, das gestohlene Geld und die Raubkunst ins sichere Ausland zu bringen. Die Stimmen der Täter, die Stimmen der Opfer, sie verschmelzen. „Hohl gegen hohl.“ (Re, S. 61) Wie auch in Jelineks Roman *Die Kinder der Toten* ist es nicht eine Einzelperson, die die Österreicher im und zum Nationalsozialismus verführt, sondern die Bevölkerung bringt im Umkehrschluss Verführer dieser Bauart hervor.

Franz Podezin und Hans Joachim Oldenburg, laut Prozessprotokoll zwei Täter in jener Mordnacht, wiesen jegliche Schuld von sich, da sie nur die Befehle befolgt hätten und sich damit in die Reihe der zahlreichen Befehlsempfänger des Nationalsozialismus einzureihen versuchten. Der Austauschbarkeit der sadistischen Mitläufer in der nationalsozialistischen Todesmaschinerie wird in *Rechnitz (Der Würgeengel)* Rechnung getragen, indem sie nur mit ihren Anfangsbuchstaben präsent sind und nicht einmal einer vollen namentlichen Erwähnung für würdig befunden werden. Franz Podezin wurde im Gerichtsprozess zur Last gelegt, die Juden mit weiteren Mittätern erschossen zu haben. Er lebte unbescholten bis 1963 in Kiel und flüchtete erst danach nach Südafrika. Seine Firma soll noch heute eine Kooperation mit Thyssen-Krupp betreiben. Hans Joachim Oldenburg, dessen Vater bereits als leitender Ingenieur für Thyssen tätig war, wurde zum Gutsverwalter des Schlosses Battayány in Rechnitz.

Die *vorbereitende, folgernde* und *transitorische* Funktion¹⁰³ des Botenberichts wird durch die Vielzahl der Boten, die in Zeitebenen wechseln, erreicht. Sie führen immer wieder zu der Grube, der Zahl der Toten und zum Gerichtsprozess zurück. Das Sehen, das Berichten der Augenzeugen, wird in der Darstellung über die Sichtweise der Boten variiert: „[...] doch, jetzt sehe ich es, [...]. Wer sowas gesehen hat, [...]. Und wer es gesehen hat, [...]. Was sie in Wirklichkeit gesehen haben, ist nicht wahr.“ (Re, S. 160). Wer der Auftraggeber ist und zu wem die sehenden Augen gehören, bleibt unklar.

Informationen werden vom Boten *übermittelt* und nicht *ermittelt*. Er gibt Zeugnis als Reflexion seines Auftrags. Sein Zeugnisgeben versteht sich als „Kundgabe der Wahrnehmung eines vergangenen Ereignisses durch einen unbeteiligten

¹⁰³ Vgl. De Jong: Narrative in Drama. S. 121.

Beobachter, und zwar vor einem Publikum, das seinerseits von der Wahrnehmung ausgeschlossen war“¹⁰⁴.

„Es sprechen nur die Botinnen und Boten [...]“ (Re, S. 55), die jedoch, anders als in der griechischen Tragödie, jede direkte Zeugenschaft von sich weisen.

„Der Bote auf einer Anhö“ (Re, S. 124) fängt die entfernten Stimmen im Wind ein, die den Blick von dem begangenen Verbrechen „in dieser hohlen Senke“ (Re, S. 99) abwenden und sagen: „Man fasst es nicht! Wer es fassen kann, der fasse es, das IST aber nicht zu fassen“ (Re, S. 99). Gleich dem Boten aus Euripides Drama *Die Bakchen*, der von seiner erhöhten Position im Tannenwipfel von der Entdeckung und Gefangennahme Pentheus´ berichtet, behält auch der Bote in Jelineks Stück wie in der Teichoskopie den Über- und Weitblick. Er richtet seine Augen immer wieder auf die augenlosen Toten in der Grube, spricht aus und fasst zusammen, was nicht zu fassen ist. „Die Augen weg! Weg die Augen! Wieso?“ (Re, S. 99) – Sprechen und Sehen stehen in einer diskursiven Ohnmacht zueinander. Denn: „Der Bote darf, was er sagt, nicht selbst produzieren; er muss es noch nicht einmal verstehen“¹⁰⁵. Gleich einem Radiomoderator gibt er in Jelineks Text zwischen zwei Musikblöcken einen Programmhinweis auf „die tägliche Sendung von der Banalität des Bösen“ (Re, S. 99), klärt und ordnet das Wieso. Wie sieht es aus, dieses banale Gesicht des Bösen?

6.3. Banalität des Bösen

Jelinek definiert in ihren Texten nie das Böse, vielmehr skizziert sie das Ur-Böse als eine transzendente höhere Macht, das in unheilvollen Wiedergängern zurückkommt. Die Frau Gräfin ist als Haupttäterin in *Rechnitz* schnell ausgemacht, wird sie doch durch die Boten von verschiedenen Seiten „sichtbar“ gemacht. Sie ist „die Mächtige, die Machthaberische, denn ihrer ist das Königreich“ (Re, S. 95), die ihre Mittäter und Mitläufer „demütig und hündisch und fromm und schnellgefällig“ (Re, S. 94) macht. Das Zusammenspiel von Täter und Mittäter war letztendlich dafür ausschlaggebend, damit Massaker wie jenes in *Rechnitz* passieren konnten.

Für die aktive Teilnahme Margit Battyánys am Fest gibt es keine Beweise, obwohl David Litchfield in der britischen Tageszeitung *The Independent* vom 7. Oktober 2007 Margit Battyány als „The Killer Countness“ bezeichnete. Dieser Artikel erschien gekürzt einige Tage später in der *Frankfurter Allgemeinen* unter dem Titel *Die*

¹⁰⁴ Krämer, Sybille: *Medium*, Bote, Übertragung: S. 257.

¹⁰⁵ Ebenda S.119.

Gastgeberin in der Hölle und wies genau auf diese Mitverantwortung Margit Battyánys. Losgetreten wurde damit eine Debatte über die konkrete Verantwortung der Täter an dem Massaker, welche erstmals die Thyssen-Dynastie im Zusammenhang mit der Nazikollaboration betrachtete. Wie Pia Janke in *Herrschaft, ja, haben wir*¹⁰⁶ präzise erläutert, begann sich mit der Litchfield-Debatte der Fokus weg von den Opfern hin zu den Tätern zu verschieben.

Die Boten lassen keinen Zweifel daran, wer für das Massaker in Rechnitz verantwortlich ist und berichten aus unterschiedlichen Blickwinkeln von Margit Battyánys Tatbeteiligung. Unter dem Aspekt einer fortschreitenden Abstumpfung gegenüber Gewalttaten, bei dem die letzten Hemmungen fielen, wie es in Jelineks Stück beschrieben wird, nimmt Margit Battyány eine Sonderstellung ein. Die Flucht und das „Outsourcing“ des Vermögens, wie es der Bote nennt – „wir lagern Gut und Böse aus, dorthin, wo wir nicht sind“ (Re, S. 91) waren bereits organisiert. Der Besitz und die Besitzerin von alledem ausgelagert in der Schweiz, dorthin geflüchtet, wo die Verbrecher nicht sind, so der Bote berichtend, dem aufgrund dieser Tatsache zum Kotzen ist. (Vgl. Re, S. 91) Zur mangelnden Kooperationsbereitschaft in Bezug auf die Aufklärung der Verbrechen und ihre Verweigerung in der Nachverfolgung der Geldflüsse und des Kunsttransfer lässt Jelinek ihren Boten sagen:

Na gut. Dann schweigt sie halt, die Frau Gräfin. [...] Sie schweigt in der Schweiz, und sie schweigt in Deutschland und sie schweigt in England und sie schweigt in Ungarn und sie schweigt im Überfluß oder was weiß ich. (Re, S. 158)

Doch eine eigene Meinung hat in einem Botenbericht nichts zu suchen (Re, S. 187) und der Bote deutet nichts (Re, S. 156), denn Distanz, Heterogenität und Differenz zwischen denen, die sich mitteilen oder vielsagend schweigen, markieren den Ausgangspunkt des Auftrags des Boten.¹⁰⁷

Für Jelinek und ihre Boten steht außer Frage, dass Margit Battyány aktiv bei den Morden mitgewirkt hat, mehr noch, dass die Orgie der Zerstörung mit der Lust am Töten einhergeht. Dazu muss aber mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass die Botenreden kein Tatsachenbericht sind, sondern die Gerüchte und Erzählungen um Rechnitz wiedergeben.

¹⁰⁶ Janke, Pia: „Herrschaft, ja, haben wir“. Die Täter in Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel). In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): "Die endlose Unschuldigkeit": Elfriede Jelineks "Rechnitz" (Der Würgeengel). Wien: Praesens-Verl. 2010. S. 239-254.

¹⁰⁷ Vgl. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. S.111.

Die Bakchen des Euripides dienen als Vorlage für die Botenrede. Zwischen dem dritten Teil der Tetralogie des griechischen Dichters und Jelineks *Rechnitz* finden sich einige Parallelen, so zum Beispiel das grausig-orgiastische Fest der Bakchen, welches den Beschreibungen mit dem Festszenario und dem anschließenden Massaker an den Juden gleichzusetzen ist.

Gräfin Margit Battyány wird zur zentralen Figur und Anführerin in der Mordnacht in *Rechnitz*. Vor allem in den Euripides Zitaten wird der Vergleich von Agaue, der Mutter von Pentheus, die im Rauschzustand mordet mit Margit Battyány sichtbar. Wie schon bei den „Bakchen“ des Euripides endet das rauschende Fest in *Rechnitz* mit einem Blutbad. Der Engel, der dem Blutbad Einhalt gebieten will, wird vertrieben, so wie die Zaungäste bei einer Polizeiabspernung, die sich besonders gute Plätze zum Beobachten gesichert haben, diese nicht mehr freiwillig verlassen wollen und von der Exekutive zum Weitergehen bewogen werden.

Wie Johannes Mathä in seiner Diplomarbeit zur Fortschreibung des antiken Botenberichts in Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* schreibt, verwendet Jelinek vor allem Textstellen, die besonders „unglaublich“ sind, also Textstellen aus den *Bakchen*, in denen Szenen mit mythischem Inhalt erzählt werden.¹⁰⁸ Jelinek verwendet Euripides Zitate, um mit historisch-antiken Zitaten die Aktualität, aber auch die Brutalität des Massakers zu unterstreichen. Wie Mathä weiter schreibt, hat Jelinek die Zitate der *Bakchen* nicht zufällig gewählt und gesetzt, sondern bewusst jenen Teil gewählt, wo der Bote davon berichtet, wie die Mänaden Pentheus zerfleischen und Agaue seinen Kopf als Jagdtrophäe behält.¹⁰⁹ Unterstrichen wird dieses Zitat bei Jelinek mit dem Hinweis, dass es nur ein Gerücht sei, „daß die Frau Gräfin das Haupt des einen Höhlenmenschen, den sie erschossen hat, auf ihren Jagdstock aufgespießt und mitgenommen hat wie eines wilden Tieres Kopf.“ (Re, S. 156).

Hier gibt's nichts zu sehen, bitte weitergehen, umbringen und dann weitergehen, und das wiederholen wir jetzt ungefähr zweihundertmal, nein, aber das Blut sagt ja, nein, das Blut sagt nicht ja, das Blut sagt nein, bitte nicht umbringen, wir brauchen kein Blut mehr,[...].
(Re, S. 107f.)

¹⁰⁸ Mathä, Johannes: Fortschreibung des antiken Botenberichts in Elfriede Jelineks "Rechnitz (Der Würgeengel)" Wien: Univ., Dipl.-Arb. 2011. S. 15.

¹⁰⁹ Vgl. Ebenda S. 21.

In der Rhetorik des Nationalsozialismus wurde aus den Massen ein „Volk gleichen Blutes“, welches sich seines rassistischen Erbes bewusst war. „Das „organizistische Weltbild“ dokumentiert sich auch in einer ausgedehnten Metaphorik aus den Bereichen Biologie, Zoologie, Hygiene und Medizin, so Volmert.¹¹⁰ Wie er weiter ausführt sind „Volk“ und „Volksgemeinschaft“ dementsprechend immer zu lebendigen Organismen stilisiert, „Rasse“ erscheint als geschichtslose, quasi transzendente „Lebenskraft“ des Volkes.“¹¹¹ Die Feinde werden zu Parasiten und zu Schädlingen stilisiert, welche vernichtet werden müssen, bevor sie die Gesunden infizieren.

Auch Jelinek schließt an die Bildsprache des Nationalsozialismus an. In *Rechnitz* wird den Juden alles Menschliche genommen. Sie werden zu Tieren, zu Wild, das gejagt und getötet werden soll. „[...] genau hier ist das Wild, es will nicht gesehen werden, damit es nicht erschossen werden kann, aber es muß [...]“. (Re, S. 109)

Ein wichtiges rhetorisches Stilmittel aller Reden im Faschismus ist die geballte Verwendung der Superlative und Elative. Was auch immer vermittelt werden soll, jedes Subjekt oder jedes Objekt muss der Größte, die Glücklichste, das Erhabenste, das Gewaltigste oder das Monumentalste in der Rangordnung sein, welchem Gedanken Jelinek auch Rechnung trägt. „Es gibt beim Schießen eine Rangfolge, der Ranghöchste schießt zuerst, auf das höchstrangige Wild, [...]“. (Re, S. 94) Der Jude ist nicht das „höchstrangige Wild“, „das ist der Zwölfender“, denn der Mensch kann nur einmal enden (Re, S. 94), doch die unfassbare Zahl an „erledigten“ Menschen, 180 in Rechnitz und sechs Millionen weltweit, führt dazu, dass der Holocaust zum grausamsten Verbrechen aller Zeiten wurde.

Menschen, die die faschistische Ideologie vorantrieben und lebten, gab es schon vor dem Krieg, ausgeführt und gelebt wurde sie während des Krieges. Die Menschen konnten der „Banalität des Bösen“ beiwohnen, „und gab es in der nationalsozialistischen Sprache nichts mehr zu sagen, dann wurden die leeren Hüllen mit schwülstigen Formulierungen gefüllt, die das Ganze zwar auch nicht inhaltsreicher, dafür aber noch dümmer machten“¹¹².

Jelinek bündelt die Stimmen der medialen Welt in ihren Boten, die wiederholt auf die sehr banale Sendung des Hörens und Sehens hinweisen, „die nicht einmal mehr

¹¹⁰ Volmert, Johannes: Politische Rhetorik im Nationalsozialismus. In: Ehlich, Konrad: Sprache im Faschismus. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 155 ff.

¹¹¹ Ebenda

¹¹² Minnerup, Willi: Pressesprache und Machtergreifung am Beispiel der Berliner *Germania*. In: Ehlich, Konrad: Sprache im Faschismus. 1. Auflage. Suhrkamp 1989. S. 219.

vom Bösen handelt, aber trotzdem unglaublich banal sein wird“ (Re, S. 99). Oberste Priorität im Nationalsozialismus war die Vernichtung aller Juden und damit wurde jedes Handeln das diesem gesteckten Ziel förderlich war, rational und moralisch gerechtfertigt. Diese ideologische Struktur des Faschismus verlangt eine eigene Bezeichnung. Sie kann als „ideologische Amalgamierung“¹¹³ beschrieben werden. Die Amalgamierung hat ihre Geschichte, die es im Einzelnen zu rekonstruieren und in ihrer inneren Logik auf die übergeordneten Ziele hin zu durchschauen gilt.¹¹⁴

Diese Rekonstruktion lässt Jelinek von dem Boten der Geschichte erledigen, der versucht, die Nacht des Massakers chronologisch zusammenzufügen. Er tut dies indem er von einer erhöhten Position eine „Vergangenheits(nicht)bewältigung“, als die übliche Vergangenheitsvergewaltigung“ betreibt.¹¹⁵ Die Täter verdrängen, daher müssen sie als Boten lügen, weil alle Boten der Geschichte gerne „schwindeln“.¹¹⁶

Die Boten berichten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* von „[...]Saufereien, kreuz und quer im christlichen Abendland bis zum Morgenland, bis zur Menschheitsdämmerung in der Früh Rumficken und andre Blödheiten,[...]. (Re, S. 58) Es ist ein verschobener Referenzrahmen, der die persönliche Freude und Lust am Töten legitimiert. In Jelineks Stück war es ein rauschendes Fest, bei dem der Alkohol in Strömen floss. „Und wieder lachte die Frau Gräfin und floh, das habe auch ich gesehen.“ (Re, S. 187) Das Überschreiten der Grenze, das vom Leben zum Tod bringen, lässt die Mörder lachen. „Wer zuletzt lacht, lacht am besten, und das werden wir sein, die Boten, die alles wissen und alles sagen, [...] (Re, S. 163) und die ihre Augen auf die Täter richten. Das Lachen der Täter ist eine Bestätigung des Gelingens der Selbstermächtigung, das Töten ist wie sexuelle Erregung.“¹¹⁷

6.4. Die Täterin - Gräfin Margit Battyány

Margit Battyány wird als die begeisterte Jägerin dargestellt, die sich mit dem geschlachteten Vieh auf das eigentliche Schlachtfest erst einstimmt. Sie leckt Blut, bevor Blut fließen muss. „Das Wild ist bereits vorhanden und im Pferch untergebracht.“ (Re, S. 119) Anders als die Opfer, die nur als Zahl präsent sind, wird

¹¹³ Ehlich, Konrad: Sprache im Faschismus.1. Auflage. Suhrkamp 1989. S. 17.

¹¹⁴ Vgl. Ebenda

¹¹⁵ Vgl. Lücke, Bärbel: Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* – Boten der (untoten) Geschichte. S. 63.

¹¹⁶ Ebenda

¹¹⁷ Vgl. Theweleit, Klaus: Das Lachen der Täter: Breivik u.a.: Psychogramm der Tötungslust. St. Pölten: Salzburg: Wien: Residenz-Verl. 2015. S. 116.

Gräfin Margit Battyány in Rechnitz durchgehend mit Frau Gräfin tituliert. Die feine Frau Gräfin, die nichts sagte, aber viel tat. (Vgl. Re, S. 102). Der Titel fungiert als Schutzschild hinter dem es sich gut verstecken lässt. Nur einmal wird dieser Schutzmantel gelüftet und die möglicherweise aktive Teilnahme sichtbar gemacht. Nicht die hinter ihrem Adelstitel geschützte Frau Gräfin, sondern die Frau Margit persönlich packt zu. Die Textpassage ist an Zitate aus den *Bakchen* angelehnt und soll durch Verfremdung einzelner Wörter, Feuerglanz-Feuerwaffen, die zerstörerische Kraft der Menschen der Wirkkraft Gottes gegenüberstellen. Gebären und Töten verschmelzen zu einer „Liebeskraft - Leibeskraft - Feuerkraft“ (Re, S. 110). „Mit ihren Armen packt sie, die Frau Gräfin meine ich, die Frau Margit, die Frau Gräfin Margit, so kann man das gewiß nicht sagen, sie packt also seine linke Hand, die linke Hand von dem Mann da, nicht wahr, nein, nicht wahr!, [...] (Re, S. 110). Sie wird tollwütig, mit Schaum vor dem Mund und verdrehtem Blick beschrieben¹¹⁸, entrückt der Wirklichkeit – „den Fuß stemmt sie in die Rippen, das darf sie, schließlich hat sie ihn ja auch geschossen, sie reißt ihm die Schulter aus dem Arm [...]“ (Re, S. 110) „Aus dem zerfetzten Leib ertönt ein Schrein, Wehlaut und Stöhnen“[...]. (Re, S. 111) Die Rauschzustände wechseln sich ab, gehen ineinander über, Geldrausch, Machtrausch, Alkoholrausch, Liebesrausch, bis zum finalen Blutrausch, ganz so, wie es die Spaß- und Konsumgesellschaft gerne mag. Fleisch essen und Blut trinken (vgl. Re, S. 199), stellt die archaisch „kannibalistische Ordnung“ wieder her, die „das Böse“ in Gestalt eines unheimlichen, störenden, unwerten Menschen durch Verzehr gänzlich vernichtet, so Lücke. Der Mensch wird im Liebesakt und im Tötungsakt einem Tier gleichgesetzt, das geschossen und nicht erschossen wird. Die Kannibalen in *Rechnitz (Der Würgeengel)* brauchen keine Sublimierungen, denn „mit Schlachttieren diskutiert man im allgemeinen nicht“ (Re, S. 200). Wie dem Wild das Geweih abgenommen wird, so wird dem toten Menschen der Arm als Siegestrophäe ausgerissen.

Die Frau Gräfin als eine, die Männer vernichtet und richtet. Sie ist Richterin über richtig und falsch, gut und böse, über Leben und Tod. „Die Frau Gräfin richtet das Richtige ordentlich an, die ordnet das Richtige, das aber gar nicht gerichtet zu werden braucht [...], sagt der Bote, der nur was ausrichtet, indem er berichtet.“ (Re,

¹¹⁸ Auf die Verbindung von Margit Battyány und Agaue, Penteus' Mutter, in *Rechnitz (Der Würgeengel)* weist Mathä in seiner Diplomarbeit hin. Jelinek parallelisiert die beiden Frauen in ihrer göttlichen Verzückung im Töten. Vgl. Mathä, Johannes: Fortschreibung des antiken Botenberichts in Elfriede Jelineks "Rechnitz (Der Würgeengel)" . S. 25.

S. 116). Der Bote stellt sich rückblickend, in Erinnerung an die Ereignisse von Rechnitz, die Frage, ob die scheue, zurückhaltende Gräfin Margit Battyány die Banalität des Bösen sei. „War das endlich die Banalität des Bösen, von der ich schon soviel gehört hatte, [...]?“ (Re, S. 94). Da das Böse wie die Geschichte zeigt nicht banal ist, hat der Bote sie an ihrer Banalität nicht erkannt. Gräfin Margit Battyány ist sicher nicht der Inbegriff des Bösen, denn sie ist „nur“ Teil des NS-Systems, Teil einer Tätergesellschaft. Doch die Interpretation ihres Handelns und ihrer „banalen“ Geschichte, bleibt dem Publikum überlassen, denn „das Gewinnen von Erkenntnis ist nicht Aufgabe des Boten, das ist die Aufgabe des Empfängers der Nachricht, [...]“ (Re, S. 178).

Wer die Toten sind, wird über die Täter, sowie alle Beteiligten und Zeugen berichtet, das „Wie“ der Berichterstattung wird über eine Serie von Engelsboten repräsentiert¹¹⁹ Die Darstellung der toten Opfer erfolgt über die Zeugen und indem die Spur der Täter zurück- und weiterverfolgt wird.

6.1. Herrschsucht und Sündenstolz

Gräfin Margit Battyány, der unabhängig von der Darstellung in Jelineks Stück eine Mitverantwortung am Massaker nicht abzusprechen ist, wird über ihre mittels Boten transportierten Botschaften dargestellt. Die Geschehnisse in Rechnitz richten den Fokus auf die „Herrschaft“ und ihre Botschaft, die so wie alle Sprechhandlungen neben Informationsweitergabe auf eine Wirkung beim Empfänger abzielen. Abgebildet wird eine Herrschaft, die sich nimmt, was sie begehrt: Macht, Geld, Kunst und Leben. „Geld ist Mittel und Mittler des ökonomischen Tausches, es ist Maßstab der Wertmessung bzw. Recheneinheit und es ist schließlich Schatzmittel.“¹²⁰ Durch den Raub von Geld und Leben hinterlässt Gräfin Margit Battyány eine Schuld, die über die strukturell betrachtete „Allgemeinheit, Indifferenz und Abstraktheit des Geldes nicht verrechenbar ist“¹²¹. Die Bedeutung des Geldes beruht nicht auf der physischen Stofflichkeit, sondern auf dem performativen Charakter, der Geld damit zu einer „sozialen Materie“ macht.¹²² In der grenzenlosen Gier und im exzessiven

¹¹⁹ Knecht, Maria-Regina: Elfriede Jelineks Botenbericht(e) aus, über und rund um Rechnitz. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): "Die endlose Unschuldigkeit": Elfriede Jelineks "Rechnitz" (Der Würgeengel). Wien: Praesens-Verl. 2010 S. 203.

¹²⁰ Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung: S. 161.

¹²¹ Vgl. Ebenda S. 166.

¹²² Vgl. Ebenda S. 173.

Konsumieren wird das Geld seiner vermittelnden Rolle entfremdet¹²³, was auch den „Boten wertlos und wortlos macht“ (Re, S. 122), der die Übertragung von Eigentum nur nachzeichnet. In der Reproduzierbarkeit besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen Geld und Sprache, denn Geld lässt sich nicht in dem Maße herstellen, wie sich sprachliche Zeichen beliebig oft und variantenreich reproduzieren lassen.

Sprache ist weit mehr als nur ein Kommunikationsmittel, denn sie unterliegt in der politischen Praxis der Vorgabe eines gewissen Rahmens. So betrachtet sollte das was Menschen sagen, auch das sein, was sie tun. Dieser Rahmen, so Welzer in seiner Studie, wird sowohl für die Opfer als auch für die Täter in der Tradierung zu einem Wechselrahmen, der gerade den unglaublichen, widersprüchlichen und ungeheuerlichen Geschichten neuen Raum gibt. In den Erzählungen von Verbrechen der Großeltern besteht die subjektive Syntheseleistung der Vorfahren darin, qua Heroisierung das „Böse“ an der Mitbeteiligung im Nationalsozialismus und das „Gute“ der eigenen Verwandtschaft in friedliche Koexistenz zu bringen.¹²⁴

Die Transformation von Böse in Gut war in den Nachkriegsgenerationen Teil der Verarbeitung der Traumata des Krieges, für die Täter der Endphasenverbrechen war es jedoch eine Überlebenstaktik, um der Verantwortung zu entkommen. Da Sprache ein wichtiges Werkzeuge in der Kommunikation ist, benutzt sie der Mensch zum Guten wie zum Bösen. Die Überzeugung der Nazis, die ihre Verbrechen für sinnvoll und notwendig hielten, da sie ihr ideologisches Weltbild legitimierten, findet sich in der Sprache wieder. Die Täter-Sprache, die sich voll Ekel das Recht nimmt, den anderen zu eliminieren, die „gar keine andere Wahl hat“, denn „selber schuld, die blöden Toten“ (Re, S. 67).

Jelinek richtet ihren Fokus auf die Augen. Auf die Augen der Toten, den Blick der Täter, das Wegschauen der Zeugen und die Blindheit in der Aufarbeitung dieses unrühmlichen Kapitels der Geschichte. Der Geschichtsprofessor würde doch nur Schwärze sehen, denn „er würde nichts sehen, auch wenn man es ihm auf einem Bild zeigte, denn er ist es gewohnt, alles von Bildern abzulesen“(Re, S. 64). Die Boten verfolgen über den Weg des Geldes die Spur der Täter.

Marianne Hirsch hat sich in Bezug auf Erinnerung mit *family frames: photography narrative and postmemory*, so auch der Titel ihres Buches auseinandergesetzt und

¹²³ Vgl. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. S. 173.

¹²⁴ Welzer, Harald; Moller, Sabine; Tschuggnall, Karoline: "Opa war kein Nazi": Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis. Orig.- Ausg., 6. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 2008. S. 80.

den Begriff „Nazi-Blick“ eingeführt, der gerade in der Auseinandersetzung mit dem Täterbild wichtige Erkenntnisse liefert, die ich auf Jelineks literarische Sprache umlegen möchte. Hirschs Postmemory versteht sich als die Komplexität der Erinnerung von Überlebenden des Krieges, verbunden mit der Bandbreite kultureller Erinnerung, die sich durch eine zeitliche Differenz für die Folgegeneration verändert und durch „belated stories“, die belasteten und belastenden Kriegs-Erzählungen als traumatische Erlebnisse weitergetragen werden. In *Täter-Fotografien in der Kunst nach dem Holocaust Geschlecht als ein Idiom der Erinnerung* erläutert sie den „Nazi-Blick“ genauer und geht in ihrer Analyse auf die Geschichte hinter einem Kriegsfoto ein, die sich nolens volens ins Gedächtnis prägt. Das Betrachten eines Fotos ist ein körperlicher Akt, der die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet.¹²⁵

Täter-Bilder sind von einem „Nazi-Blick“ bestimmt, der das visuelle Feld dahingehend einschränkt, dass nur gesehen wird, was in eine grundlegende Struktur einer Täter-Opfer-Relation passt. Die Kamera verkörpert den Blick des Täters, der die Waffe auf sein Opfer gerichtet hat. Kamera und Waffe verschmelzen und aus der entstehenden Macht dieser Fotografie erwächst der Wunsch, die Vergangenheit im Augen-Blick, der auf die abgelichtete Person gerichtet ist, diese wiederzubeleben und so die Endgültigkeit der fotografischen »Aufnahme« ungeschehen zu machen.¹²⁶ Dem Opfer steht der hypermaskulinisierte Täter gegenüber, das übermenschliche Böse, vor dem es kein Entrinnen gibt. Hirsch begleitet Künstler bei ihrer Arbeit, die in ihren Bild- und Fotografie-Installationen den Blickwinkel zwischen Täter und Opfer verschieben und durch ein unerwartetes Arrangement in der Bildkomposition eine Depersonalisierung der Täter erzielen können. Die Bilder werden aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst, dadurch wird der „Nazi-Blick“ verrückt und die Zuschauerhaltung des „Nazibetrachters“ wiederholt. Im Idealfall kann das Medium Fotografie die Dynamiken von Täter und Opfer, „Rasse“ und „Geschlecht“, Macht und Ohnmacht, Sehen und Gesehenwerden neu verhandeln und Nazi-Fotos einer bewussten Neubewertung unterziehen.¹²⁷

Jelinek richtet ihren Blick auf die Schönheit der Kunst, Raubkunst, die Selbstherrlichkeit der Täter und die blinde Unfähigkeit zur Aufarbeitung der

¹²⁵ Hirsch, Marianne: *Täter-Fotografien in der Kunst nach dem Holocaust. Geschlecht als Idiom der Erinnerung*. In: Eschebach, Insa u.a. (Hg.): *Gedächtnis und Geschlecht: Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus-Verl. 2002. S. 211.

¹²⁶ Vgl. Ebenda S. 211 f.

¹²⁷ Vgl. Ebenda S. 225.

Verbrechen im Holocaust. „[...] die Augen sind nicht hier, die Augen wandern umher, aber sie schauen die Kunst nicht an, nein, hier gibt's keine Augen, wir leugnen alles, [...] nein, Augen haben wir hier überhaupt keine.“ (Re, S. 74)

Die Durchbrechung von Bild-Kompositionen ist ganz im Interesse Jelineks, deren Ziel in allen ihren Texten im Aufbrechen von Konstruktionen und Strukturen liegt. Dekonstruktion ist Auflösung von Einheit, Raum und Zeit, durch Übertreibung und Überschreibung. Die Übertreibung entstellt und destilliert gleichsam die tabuisierte Wahrheit heraus, die Überschreibung ist weit mehr als eine Collage, denn sie knüpft an das palimpsestische Schreiben an, das in den Spuren der Vergangenheit arbeitet. Das trifft für *Rechnitz* ganz besonders zu, denn die Blicke der Boten verschmelzen wie in einer textuellen Collage zu einer Kollektivstimme.

Um die Tätergesellschaft zu entlarven muss die Sprache der Herrschenden betrachtet werden, denn die sind die, die den öffentlichen Diskurs bestimmen. Es müssen nicht nur die Täter vernommen werden, sondern vor allem die Zeugen befragt werden, aber wie Robert Misik zur Dialektik des Schweigens in *Die endlose Unschuldigkeit* festhält: „Österreich ist das Land, in dem über die Verbrechen lange Zeit geschwiegen wurde, in dem man sie aggressiv wegschweigt und aktiv vergisst.“¹²⁸

Im Botenbericht werden alle Formen sprachlicher Äußerungen zusammengefasst. Erzählungen, die auf den Erinnerungen der Angehörigen und Zeugen basieren, Historikeranalysen und Betrachtungen, Fernseh- und Medienberichte, Alltagsgeschwätz und Vorurteile, denn nur so können die Toten gehört werden. Jelineks Text kreist um die Begriffe „wahr“, „wahrnehmen“, „war“, also was wahr ist, die Wirklichkeit und das Vergangene, das was war, was in Form der Berichte wiedergegeben wird. Wie Pia Janke in *Herrschaft, ja, haben wir* schreibt:

[...] werden die Taten, das Geschehene, ausschließlich sprachlich erzeugt bzw. „weggeredet“, nicht aber szenisch präsentiert, außer, dass wir auf der Bühne Personen beobachten können, die parallel zum Gesprochenen aus dem Fenster schießen – wieso, wohin, worauf, das wissen wir nicht.¹²⁹

¹²⁸ Misik, Robert: Dialektik des Schweigens. *Rechnitz* als Metapher. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): "Die endlose Unschuldigkeit": Elfriede Jelineks "Rechnitz" (Der Würgeengel) Wien: Praesens Verlag 2010. S. 97.

¹²⁹ Janke, Pia: „Herrschaft, ja, haben wir“. S. 246.

Die Polyphonie ergibt sich aus der Vernetzung und Potenzierung der Botenstimmen. Die verschiedenen permanent im Gesprächsfluss bleibenden Sprecherinstanzen, „ich“, „du“, „wir“, „sie“ wechseln die Zeitebenen, ihre Identität und Perspektive in nur einem einzigen Satz, behaupten und widerrufen dieselbe Botschaft fast zeitgleich. Referieren und relativieren. Damit dekonstruiert das Stück die Sprache derer, die die Wahrheit beherrschen wollen und lenkt den Blick auf die, die wahrgenommen werden wollen. Im Fokus stehen „[...] die (Sprach-) Täter von damals, die (Sprach-)Täter seither, die (Sprach-)Täter von heute, all die sprechenden Herrenmenschen also, die es nie gewesen sein wollen und es zugleich immer waren“¹³⁰.

Meistens tritt der Bote einfach als *ein* Bote auf, der berichtet, manchmal wird er explizit als der Ausnahmebote, Sendbote etc. angeführt. Die Boten lassen den Leser bewusst im Unklaren, wie viel sie wissen und wie verlässlich ihre Botschaften sind. Aus ihrer eingeschränkten Sichtweise machen sie auch gar keinen Hehl daraus, im Gegenteil, vielmehr soll sich jeder ein eigenes Bild von der Geschichte zu machen. „Der Bote sollte sich vorher vergewissern, wohin er nachher geifern wird.“ (Re, S. 100). Die Boten wechseln die Perspektive, distanzieren sich von dem bereits Gesagten oder verzweifeln, weil ihnen, den Boten, ohnehin niemand zuhört.

Mit dieser Form des Botenberichts dekonstruiert Jelinek die Sprache derer, die zu meinen wissen, was „wahr“ ist und „wahr“ war, die Sprache der Meinungsbildenden und Herrschenden, „deren mit Pathos aufgeladene sprachlich Selbstüberhöhung dazu dient, sich selbst absolut zu setzen und alles andere herabzuwürdigen“¹³¹. Friedrich Nietzsches Intertext *Also sprach Zarathustra*, auf den Jelinek in ihrer Danksagung auch explizit verweist, ist im *Rechnitz*-Stück fast wortgleich übernommen worden. Nietzsche, der Herrschsucht nicht Sucht nennen kann, wo doch das Hohe nach Macht gelüstet und dessen Übermensch ein Mensch der Tat ist, bei dem Schaffen mit dem Vernichten einher geht, leiht dem Boten die Stimme, um die Selbstanmaßung und Selbstherrlichkeit der Täter bloßzustellen. „Herrschsucht, ja, haben wir, ist vorrätig. [...] Am besten, sie erledigen das selber, die Mächtigen, denn morgen schon werden sie es wahrscheinlich nicht mehr sein: mächtig.“ (Re, S. 67).

Das Auskosten der Macht, der Genuss, über Leben und Tod anderer entscheiden zu können, wird in dem Stück deutlich vor Augen geführt. Menschen, die die Qual und

¹³⁰ Janke, Pia: „Herrschsucht, ja, haben wir“. S. 246 f.

¹³¹ Ebenda S. 247.

die Schmerzen anderer auskosten, die mit Begeisterung, Menschen wie Tiere abschlachten, schlimmer noch, qualvoll ausbluten lassen. Diese Menschen, „die Schwarzen mit ihren Totenköpfen, Stiefelknechte und Stiefellecker“ (Re, S.119) waren die Elite des Nationalsozialismus. „Ja, das sind feurige Menschen, feurigere habe ich nie gesehen. [...] Die Elite der Unsrigen, der Unseligen [...]“ (Re, S.119) Der Mensch als das widerlichste Tier von allen, der sich zum bösen Tierbändiger erhöht, der die anderen bändigen und vernichten kann, wie es im Text weiter heißt. Bändigen, schlachten, ausweiden, Jelinek verwendet in *Rechnitz* die Sprache der Jäger, da die Frau Baronin eine begeisterte Jägerin war. Die Juden werden zu Wildtieren, die getötet werden müssen und es muss kein „Blattschuß“ sein. (Re, S.124) Die lüsterne Festgesellschaft, die immer lauter und ausgelassener wird, je mehr „Tieren“ die Stimme genommen wird, [...] „denn Tiere sind viel besser als alle Menschen.“ (Re, S.113)

In der Tätersprache wird der Ekel auf die minderwertigen, „entmenschlichten“ Juden hinausgeschleudert, denn es war herrlich, das Volk der Auserwählten zu sein, ohne Beschränkung des Gewissens. Den Einzelnen gibt es nicht mehr, es sind „die Juden, die Tiere, [...] oder sehen sie hier Menschen?“ (Re, S.114). Ihre Sprache ist eine, die sich das Recht herausnimmt, den anderen auszulöschen. Die Herrenmenschen sind die Repräsentanten des lebenswerten Lebens, das erhalten werden muss auf Kosten des unwerten Lebens, das es auszulöschen gilt. Die Täter, die stolz auf ihre Taten sind und infolgedessen auch nichts bereuen. „Wir 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), heißt es im Stück. Die Geschichte schweigt, die Toten schweigen, die Täter können voller Stolz auf ihre Taten zurückblicken und auf das, was vollbracht wurde. Die Schlossbewohner sind es gewesen und sie sind stolz darauf, „[...] das ist sehr wichtig, dieser Stolz auf Buß und Reu, [...]“ (Re, S.131). Dieses stolze Bekennen der Schuld findet sich im Text an mehreren Stellen. Janke sieht bei Jelinek den vom Philosophen Hermann Lübbe geprägten Begriff „Sündenstolz“ als ritualisierte Reue, auf die man stolz ist und die ins Leere läuft.¹³² Die Frage wie das gehen soll, „beides gleichzeitig, stolz büßen und stolz bereuen“ (Re, S.131) richtet sich an die Nachgeboren.

¹³² Vgl. Janke, Pia: „Herrschaft, ja, haben wir“. S. 252.

6.1. Die stummen Zeugen

In der Medientheorie versteht sich der Zeuge als jemand, der eine Wahrnehmung sichtbar machen und übertragen kann, das heißt, ein möglichst genaues Bild über ein Geschehen abgeben kann.¹³³ Das schließt ein Urteilen explizit aus, denn das „Bild“, das aus Sprache gemacht ist, sollte ein möglichst sachliches Abbild des Geschehens abgeben. „Ich soll berichten, [...]“ und das darauf folgende „ich habe Ihnen hiermit mitzuteilen, [...]“ (Re, S. 92) schaffen eine Distanz und zeigen ein Bemühen um Sachlichkeit, auch wenn der um Korrektheit bemühte Zeuge unbekannt ist.

Die Verbrechen gegen die Menschlichkeit, die an den Juden begangen wurden, übersteigen den Begriff der Kriegsverbrechen, der Verbrechen generell, in einem noch nie zuvor dagewesenen Ausmaß an Brutalität, Größenordnung und Strategie der gezielten Vernichtung. Wie Aleida Assmann in ihrem Buch zur Erinnerungskultur und Geschichtspolitik *Der lange Schatten der Vergangenheit* schreibt, lässt sich der Genozid an den Juden im Rahmen von Rechts- und Gesetzgebung kaum fassen. Die kriminalistischen Begriffe von Täter und Opfer reichen für dieses „transkriminelle“ Verbrechen nicht aus, was auch ein über das Gesetz hinaus Denken betrifft. Das Rückwirkungsverbot „Nulla poena sine lege“, das beinhaltet, dass man nicht verurteilt werden darf, wenn zum Zeitpunkt der Tat diese vom Regime als gesetzeskonform bezeichnet wurde, nutzten viele Täter und Mitläufer, um sich der Verantwortung zu entziehen.¹³⁴ Die Jurisdiktion als Fundament der Moral legt den Wert eines Lebens fest. Mit dem Schutz des Gesetzes im Rücken war es für die Täter und Mitwisser wahrscheinlich leichter, statt eines ausgemergelten Körpers und Gesichts einer Person „nur“ das Hassobjekt Jude zu sehen.

Die Gesichtslosen haben keinen Gesichtssinn gehabt, es hätte auch keinen Sinn, so einen Sinn zu haben, wenn man eh nichts sehen darf, und das Sinnlose hat nie Sinn bekommen. Die Geschichtslosen haben keine Geschichte gehabt, aber sie genießen die Gegenwart genauso gut oder genauso schlecht, wie alle anderen.¹³⁵

Die Gesichtslosen haben kein Gesicht, keinen Namen, denn „die ungarischen Namen sind unaussprechlich, aber nicht unaussprechlich wertvoll“ (Re, S.161) und sie sind nur eine Zahl. In Rechnitz waren es in einer Nacht 180 Opfer. „Opfer sind sie

¹³³ Vgl. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. S. 269

¹³⁴ Vgl. Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. S. 78.

¹³⁵ Jelinek, Elfriede: Im Zweifelsfall. S. 1.

ja immer, alle!, die drängen sich förmlich danach, wir jetzt auch, das geht nicht, es können nicht alle Opfer sein!, jemand muß auch der Täter sein wollen, [...]“ (Re, S.167) Jelinek steht in Interviews und Artikeln immer wieder kritisch zu Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit. Der Österreicher sieht sich gern in der Opferrolle. Laut Heidemarie Uhl entsprach die Opfer-These zwar den politischen Erfordernissen, nicht aber der Wirklichkeit der NS-Zeit. Die Österreicher bezeichneten sich gern als Opfer der nationalsozialistischen Fremdherrschaft, denen es unmöglich war, gegen das System anzukämpfen. Mit der „Waldheim-Affäre“ bekam das Bild von Österreich als erstes Opfer des Nationalsozialismus zum ersten Mal Risse. Das von den Medien aufgebaute Bild, nur Handlanger der Morde gewesen zu sein und nicht aktiv ausführender Täter, fing Ende der 1980er Jahre zu bröckeln an. Diese Demontage der Opferrolle führte zu einem entscheidenden Wendepunkt in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Doch liegt man mit der Annahme falsch, dass sich durch die Neubewertung der Opferthese auch das Geschichtsbewusstsein der Österreicher veränderte. Der Warnung mancher Zeithistoriker, dass mit der Revision des „antifaschistischen“ Geschichtsbildes eine Verharmlosung und Banalisierung der NS-Zeit greift, ist, sieht man auf die ungestraft bleibenden Aussagen rechter Politiker, mehr als begründet.¹³⁶

Die Gesicht- und Namenlosen waren „nur“ eine Zahl, 180 oder 6 Millionen. „Die“ Juden, nicht einer, sondern alle. „Die“ Deutschen, „die“ Österreicher, „die“ Juden, also nicht der einzelne Mensch, sondern ein symbolisches Volk mit symbolischer Identität, Täter oder Opfer. Das Trauma der Opfer ist auf die Resonanz und Rückversicherung über die Erinnerung der eigenen Gruppe angewiesen. Fehlt diese Gruppe, braucht es Initiativen, die sich des gemeinsamen Erinnerens annehmen und Anerkennung und öffentliche Wiedergutmachung für die Opfer erreichen. Die Verbrechen gegen die Menschlichkeit – Ausbeutung, Dehumanisierung und Vernichtung unschuldiger Menschen – können nicht durch ein Vergessen geheilt oder entsorgt werden, denn sie bleiben in der Erinnerung der Täter und Opfer verankert.¹³⁷

¹³⁶ Vgl. Uhl, Heidemarie: Zwischen Versöhnung und Verstörung: eine Kontroverse um Österreichs historische Identität fünfzig Jahre nach dem "Anschluß". Wien [u.a.]: Böhlau 1992. S. 108-113.

¹³⁷ Vgl. Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. S. 79.

In der Zuschreibung der Täter-Opferrolle spielt die Figur des Zeugen eine zentrale Rolle, so Assmann, die vier Grundtypen der Zeugenschaft nennt:

Der Gerichtszeuge, der historische Zeuge, der religiöse und moralische Zeuge.¹³⁸

Die ursprünglichste Form der Zeugenschaft dürfte der Zeuge bei Gericht sein, denn das Etymologische Wörterbuch sieht im althochdeutschen *ziugōn* ‚erklären‘, im Sinne von *zi urkundin ziohan*, was ein ‚zur Beurkundung heranziehen‘ bedeutet und dem heutigen ‚be-zeugen‘ entspricht.¹³⁹ Mit seiner Wahrnehmung ist der Zeuge vor Gericht an der Wahrheitsfindung und Urteilsbildung maßgeblich beteiligt.

Im antiken Boten sieht Assmann den wichtigsten historischen Boten, der den Wahrheitsgehalt seines Berichts durch „ich habe nichts weggenommen, hinzugefügt oder umgestellt“¹⁴⁰ unterstreicht, was Jelineks Boten in *Rechnitz* auch wiederholte Male unter Beweis stellen. Anders als der juristische Zeuge, der mit seinem Wissen an der Wahrheitsfindung aktiv beteiligt ist, ist der Bote der Ahnungslose in der schrecklichen Tragödie.

Der historische Zeuge ist häufig der einzig Entkommene einer Katastrophe und damit an der Rekonstruktion der Ereignisse beteiligt. Auch wenn Historiker dem Augenzeugen, der als Zeitzeuge der Oral-History, also der mündlichen Überlieferung unterliegt, in seiner Glaubwürdigkeit kritisch gegenüberstehen, ist sein Zeugnis der Ereignisse, unabhängig ob zeitnah oder zeitfern, von großer Bedeutung.

Im religiösen Zeugen verschränken sich Opfer und Zeuge in einer Gestalt, bezeugt und zeugt der Überlebende des Martyriums über den Tod. Der Zeuge als Märtyrer bedarf eines zweiten Zeugen, der ihn als Opfer wahrnimmt und sein Zeugnis weitertradiert.

Anders als der religiöse Zeuge, der durch sein Sterben zum Zeugen wird, hat sich in den Nachwirkungen des Holocaust ein weiterer Typus herausgebildet, nämlich der moralische Zeuge, der durch sein Überleben zum Zeugen wird. Er kündigt vom Bösen, das er am eigenen Leib erfahren hat, braucht jedoch auch einen weiteren Zeugen zum Verbreiten seiner Botschaft. „Die Wahrheitsmission des moralischen Zeugen steht in unmittelbarem Gegensatz zum Verschleiernsbedürfnis des transkriminellen Täters.“¹⁴¹ Das Verfolgen von Spuren dient in den meisten Verbrechensfällen der Auffindung der Täter. Spuren dieser Suche, erfolgreich oder

¹³⁸ Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit*. S. 85-92.

¹³⁹ Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. ‚Zeuge‘ S. 1008.

¹⁴⁰ Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit*. S. 86.

¹⁴¹ Ebenda S. 91.

erfolglos, sind in die Nachgeborenen eingeschrieben. Dem Auffinden geht das Aufspüren voraus – um in der Tiermetaphorik Jelineks zu bleiben – das hündische Aufnehmen einer Fährte und Schnüffeln und Graben am Boden. Das Vergessen und Spurenverwischen war aus Tätersicht bereits Teil des Verbrechens. Der Wunsch des Täters nach Vergessen korrespondiert spiegelsymmetrisch mit dem Wunsch des Opfers nach moralischer Zeugenschaft, so Assmann.¹⁴²

In *Rechnitz* wechseln sich historische-, moralische-, religiöse- und Gerichtszeugen in ihren unterschiedlichen Botenperspektiven ab. Augenzeugen berichteten von der Mordnacht, dass Gräfin Margit Battyány sowie ihr Mann, Graf Ivan, und etwa fünfzig weitere Personen gemeinsam die Abendstunden auf Schloss Rechnitz verbrachten und feierten. Jelinek, lässt einen Boten als Augenzeugen auftreten, der aussagt selbst gesehen zu haben, „[...] wie die Frau Gräfin am Abend vor dem Palmsonntag, als man sich mit einer Schlachtplatte auf die Schlacht vorbereitete, ein Fest gegeben hat, zu dem zwischen dreißig und vierzig unverzagte Personen geladen wurden, [...]“. (Re, S.153)

Das Interesse an der Arbeit der Volksgerichte nahm in den ersten drei Jahren stetig ab. Pressekonferenzen wurden immer seltener und nur hin und wieder fand sich eine Erwähnung in den Tageszeitungen. Bei dem 14 Tage dauernden Prozess um die Morde von Rechnitz gelang es dem Volksgericht nicht festzustellen, „wer wann wo anwesend war, wer was gesehen oder gewusst, wer mehr, wer weniger, wer gar nicht mitgemordet hatte“.¹⁴³ Wenn Zeugenschaft ihren Fluchtpunkt in einem Akt der Wiederherstellung des Ungleichgewichts zwischen Täter und Opfer findet, auf das Krämer hinweist¹⁴⁴, so ist davon auszugehen, dass die Bereitschaft zur Wahrheitsfindung ebenso wenig vorhanden war wie der Wunsch nach Gerechtigkeit für die Opfer und Sühne für die Täter.

Das Massaker von Rechnitz geht laut Butterweck als Beispiel in die Nachkriegsgeschichte ein, wie ein ganzes Dorf durch Zeugenmord und der damit verbundenen Verunsicherung, eingeschüchtert und zum Schweigen gebracht wurde.¹⁴⁵ Die Zeugen und Mitwisser wurden gezielt und systematisch zum Verstummen gebracht - „Wir haben nichts mehr zu berichten“ (Re, S. 163), im Ortsverbund stigmatisiert und zu passiven Opfern gemacht. Doch die Boten müssen

¹⁴² Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. S. 92.

¹⁴³ Butterweck, Hellmut: Verurteilt und begnadigt: Österreich und seine NS-Straftäter. Wien: Czernin 2003. S. 213.

¹⁴⁴ Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. S. 229.

¹⁴⁵ Vgl. Butterweck, Hellmut: Verurteilt und begnadigt. S. 33.

das Ungleichgewicht zwischen Täter und Opfer wiederherstellen, denn: „Wir würden es nicht ertragen zu sterben, aber wir sehen das jeden Tag, wir sehen jeden Tag, wie das ist.“ (Re, S. 163) Sie berichten von ihrem Leid, indem Täter, Zeugen, Mitwissende, einfach alle, die aktiv oder passiv beteiligt waren, noch einmal darüber reden.

Wer kann ein Verbrechen ordnen, richtig stellen und auf der Suche nach den Schuldigen am Massaker die Wahrheit suchen?

„Der Bote! Die letzte Instanz der gewaltigen Macht der Wahrheit.“ (Re, S. 153)

Somit kommen die Toten nicht zur Ruhe, so wie auch die Angehörigen der Opfer nicht zur Ruhe kommen können und die Schuldigen nicht zur Ruhe kommen sollten. Denn solange es keine Gewissheit über den Verbleib der Toten gibt, wird die Geschichte nicht ruhen können, daher müssen die Boten immer wieder zu den Toten in der Grube zurückführen. „Obwohl wir alles durchsucht haben, haben wir sie nicht gefunden, die Gewißheit, nein, in unserem Gewissen werden wir schon gar keine Gewißheit finden, denn wir waren es nicht.“ (Re, S. 145)

Jelinek lässt die Täter nicht schweigen, denn die Boten müssen berichten, das ist ihre Aufgabe. Und im Zweifelsfall ist es besser zu schweigen, aber nur, wenn das Schweigen lauter ist als die Sprache.¹⁴⁶ Auch wenn die Schuld der Täter nicht geklärt wurde, so bleiben die Anschuldigungen im Raum stehen und die Schuld kann weder von den Tätern noch Zeugen genommen werden. Viele Zeitzeugen, die an NS-Gräueltaten in irgendeiner Weise beteiligt waren, zeigen sich mit den Opfern und ihren Angehörigen zutiefst verbunden. Einige zeigten Zivilcourage und leisteten aktiv Widerstand oder versuchten mit stillem Protest das gesellschaftliche System zu boykottieren. Externalisieren, also ein Abspalten der Schuld, das Ausblenden der Verbrechen sowie ein Verfälschen der Vergangenheit, war neben beharrlichem Schweigen die bewährte Praxis der Vergangenheitsbewältigung in der Nachkriegszeit, die bis weit in die 1990er Jahre konsequent verfolgt wurde.

Um die Täter zur Rechenschaft ziehen zu können, hätte die Mauer des Schweigens durchbrochen werden müssen, doch ein ganzer Ort blieb standhaft schweigsam. Die Bevölkerung von Rechnitz nimmt diesbezüglich eine Sonderrolle ein. Ihr Schweigen hatte Strategie. Wie Manoschek zu den Rahmenbedingungen des Massenmords schreibt, war der Gedächtnisschwund der Zeugen symptomatisch für die Einstellung

¹⁴⁶ Jelinek, Elfriede: Brief an Rita Thiele, Dramaturgin am Berliner Ensemble. In: Die Sprache des Widerstandes ist alt wie die Welt und ihr Wunsch. Frauen in Österreich schreiben gegen rechts. Wien : Milena-Verl. 2000. S. 61-62.

der Bevölkerung zu den arbeitsunfähigen Juden, die mit der Bahn nach Rechnitz transportiert wurden. Der Fehler, die als „deportationsfähig“ eingestuft wurden, wurde in Rechnitz „korrigiert“, denn die Mordmaschinerie war bereits in vollem Gang und hatte in Rechnitz nur einen Höhepunkt gefunden.¹⁴⁷ 180 Menschen wurden wie Ware, oder Schlachtvieh im Zug auf das Abstellgleis abgeschoben, am Verschubbahnhof verschoben, ausrangiert. Jelinek verwendet in ihrem Essay *Im Zweifelsfall* bewusst das Vokabular der Bahn. „Etwas hat nachweislich stattgefunden, ein Massenmord, die Erschießung von 180 Menschen, „ausrangierten“ jüdischen Zwangsarbeitern aus Ungarn [...]“¹⁴⁸ Sie gibt den jüdischen Toten eine Stimme, indem sie sie sichtbar macht und weil sie nicht anders kann. Die Vielstimmigkeit in der Zahl 180, der Chor der Toten als Klagegesang für unnötiges, qualvolles Sterben, denn „die Frau Gräfin allein ist noch kein Chor“ (Re, S. 143). 180 für zu viele, die nicht gefunden wurden, die nicht betrauert werden können und die nicht zur Ruhe kommen können. 180 Tote, die in den Köpfen der Zeugen bleiben, die nicht berichten können und dürfen. Dazu meint Jelinek über sich:

Ich bin die Gefangene meiner Sprache, die mein Gefängniswärter ist. Da kommt einer, der schon gestorben ist, und der spricht zu mir, obwohl das für ihn nicht vorgesehen ist. Er darf das, viele Tote sprechen jetzt mit ihren erstickenden Stimmen, jetzt trauen sie sich das, weil meine eigene Sprache nicht auf mich aufpaßt. Weil sie weiß, daß das nicht nötig ist.¹⁴⁹

Indem über die Toten geredet wird, sind sie präsent. Schweigen hat viele Facetten. Ein Schweigen aus Ohnmacht, aus Trauer, aus Angst, oder aber ein Wegschweigen, um Geschehenes Ungeschehen zu machen, in der Hoffnung, dass es damit nicht passiert ist. Doch: „Wir Boten sorgen dafür, daß es nachher nicht so geschehen sein wird!“ (Re, S. 143).

6.2. Die Spur der Täter

Die Verfolgung der Spur der Täter und das Aufzeigen ihrer Tätersprache dekonstruiert auch die Sprache der Nachgeborenen, die das Verbrechen durch die zeitliche und emotionale Distanz interpretieren und relativieren. Denn in Jelineks Sprachspiel geht es auch um die Frage:

Wie wird die Botschaft von Verbrechen an die Nachkommen und Rezipienten

¹⁴⁷ Vgl. Manoschek, Walter: Rechnitz, März 1945. Taten und Täter. S. 53

¹⁴⁸ Jelinek; Elfriede: Im Zweifelsfall: S. 1.

¹⁴⁹ Jelinek, Elfriede: Im Abseits (2004) In: Tonger-Erk, Lily, Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Einspruch! : Reden von Frauen. Stuttgart: Reclam 2011. S. 218.

übermittelt?

Jelinek gibt Einblicke in den Tötungsalltag des Nationalsozialismus, wie er leider tagtäglich stattfand und wie er auch durch die Sprache zur Normalität wurde, mahnt jedoch den Ausnahmeboten zu „kognitiver Distanz zu dieser Zeit der Exkrememente“ (Re, S. 78). Immer wieder werden den Folgegenerationen „typische Nachgeborenenfragen“ (Re, S. 81) gestellt, die sich nicht erklären können, warum die Spuren der Täter nicht verfolgt wurden, damit sie nicht aus der Verantwortung entlassen werden können.

Der Tempuswechsel vom Indikativ zum Konjunktiv, wie er in *Rechnitz (Der Würgeengel)* sehr oft abwechselnd ausgeführt wird, dient dem Unterstreichen der Sichtweise von damals und dem Heute, dem Möglichen und Zukünftigen und bietet ein komplexes Spielen und Variieren der Begriffe „tun“, „tat“, „geschehen“, „täte“, „würde“, „wäre“, „hätte sollen“ und durchzieht Jelineks Text und macht die Versuche deutlich, das, was war, in den Bereich des nur Möglichen, aber nicht wirklich Passierten abzuwenden.¹⁵⁰

Von den Zeitzeugen, den Großeltern und all jenen, die die Zeit nicht vergessen haben, wird verlangt, dass sie erzählen, was passiert ist. „Wir werden gewußt haben, wie sich Eltern und Großeltern verhalten hätten sollen [...]“ (Re, S. 81), so Jelineks Verwendung des Indikativ Futur II, um die berechnete Vermutung zu verdeutlichen, dass die Vorkommnisse und die Handlung zu einem bestimmten Zeitpunkt bereits abgeschlossen sein werden. Die persönlichen Erinnerungen und der Umgang Österreichs mit der eigenen Nazivergangenheit sind eine sehr komplexe Angelegenheit. Wie Pia Janke schreibt ist ein Kritikpunkt des Stücks, dass durch das häufige Thematisieren der Naziverbrechen und die ständigen Gedenkveranstaltungen, welche auch zum Reinwaschen der Vergangenheit gehören, nur die damals Verantwortlichen reingewaschen werden, nicht aber diejenigen, die nichts aus der Vergangenheit gelernt haben und die heute noch Täter sein könnten.¹⁵¹

Zu Jelineks Geschichtsbegriff verweist Lücke auf Jacques Derrida, der sich gegen den Geschichtsbegriff im metaphysischen Sinn ausgesprochen hat, welcher „Geschichte als Geschichte des Sinns“ begreife, ein Geschichtsbegriff, der sich gegen jede Art von Teleologie und Eschatologie wandte, der Geschichte nicht der

¹⁵⁰ Janke, Pia: „Herrschaft, ja, haben wir“. S. 250.

¹⁵¹ Ebenda S. 251.

Kontinuität und der Tradition folgend verstand.¹⁵² Für Derrida ist Geschichte eine Fülle der Spuren aller Elemente, der an- und abwesenden, denn jedes anwesende Element verweist auf das abwesende, dessen Alterität es präsentieren muss. „Jede Spur ist Spur einer Spur“.¹⁵³ Geschichte unterwirft sich keiner zeitlichen Entwicklung, da es einzelne Formen von Historizität gibt, welche sich dem Offensichtlichen und Greifbaren, bzw. dem Sichtbaren und in Worte zu fassenden entsagt und so eine Spur des Symbolhaften nach sich zieht. Damit oder mit den Abwesenden – den Toten von *Rechnitz* – wird auf die Anwesenden verwiesen: „Es gibt nichts als Spuren“¹⁵⁴, so Derrida. Da sich Spuren in kausalem Zusammenhang mit einem vergangenen Ereignis befinden, ragen sie in Gestalt der Spur in die Gegenwart „irgendwie“ hinein, was die „Boten der Vergangenheit“ ins Licht einer medialen Übertragung stellt.¹⁵⁵ Krämer sieht im „Spurenlesen eine Umkehrfunktion des Botengangs“¹⁵⁶, das heißt, eine Rückverfolgung der Botschaft zum Sender, zu dem, der die Spur hinterlassen hat.

Im Fall *Rechnitz* handelt es sich um eine selbst für erfahrene Kriminalisten und Juristen schwierige Situation, denn das Verbrechen und die Täter sind bekannt, es gibt jedoch keine Toten und keine Schuldeingeständnisse. Die Gräber mit den 180 Leichen sind unauffindbar und die Zeugen sind stumm oder zum Verstummen gebracht worden. Ob den Spuren, die von den Opfern hinterlassen wurden, überhaupt nachgegangen wurde und wenn, mit welcher Motivation, hat Gregor Holzinger in seiner Spurensuche nach dem Massengrab zusammengefasst, der von einer Suche der Stecknadel im Heuhaufen spricht.¹⁵⁷ Dazu gilt es vorab erst einmal zu klären, was eine Spur ist. Jelinek lässt ihren Boten in die Zukunft schauen, obwohl er doch „eigentlich erst genau nachsehen und erst dann berichten sollte“ (Re, S. 193). Aber ist die Gräfin erst einmal in der Schweiz und das Schloss niedergebrannt, sind alle Spuren beseitigt, und es werden die Jahre nicht nur die Spuren, sondern auch die Erinnerung auslöschen. Der Bote muss den ›Erzeuger‹ von Spuren nicht

¹⁵² Lücke, Bärbel. Elfriede Jelineks *Rechnitz* (Der Würgeengel) - Boten der untoten Geschichte. S. 34.

¹⁵³ Bennington, Geoffrey u. Derrida, Jacques: Jacques Derrida: ein Portrait. Aus dem Franz. von Stefan Lorenzer. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. S. 96

¹⁵⁴ Ebenda S. 96

¹⁵⁵ Vgl. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. S. 275.

¹⁵⁶ Ebenda S. 278.

¹⁵⁷ Vgl. Holzinger, Gregor: „...daß mit relativ geringen Mitteln mit einem erfolgreichen Abschluß der Suche gerechnet werden kann.“ Das Massengrab von *Rechnitz*: eine Suche nach der Stecknadel im Heuhaufen. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): "Die endlose Unschuldigkeit": Elfriede Jelineks "*Rechnitz*" (Der Würgeengel). Wien: Praesens-Verl. 2010. S. 114-122.

nur dort zu suchen, wo sie verursacht werden, sondern dort, wo etwas als Spur wahrgenommen und verfolgt wird¹⁵⁸, daher führt die Erinnerung und Wahrnehmung des Boten immer zum Sichtbaren und Symbolhaften einer Spur:

Ich weiß nicht, wie ich es anders sagen könnte. Sie haben diese nackten Herren erschossen, nein, ihre Namen haben sie mir nicht gesagt, und dann haben sie, als wollte ihre feige Hand einen Faden abtasten, ob der sie wieder rausführt, das Auto genommen und sind einfach abgehauen. (Re, S.193)

Die Gräfin, Podezin und Oldenburg schweben wie die drei Moiren aus der griechischen Mythologie über dem Schicksal der Juden. Sie sind überall anwesend und mit einer Macht ausgestattet, der sogar die Götter nichts anhaben können. Ist das Schicksal der Moiren erst einmal besiegelt, die Länge des Lebensfadens abgetastet, gibt es kein Zurück mehr. Der Bote weiß, dass die Frau Gräfin samt Podezin und Oldenburg in die Schweiz geflüchtet ist, doch die Suche nach ihnen war ohne jedes Engagement. Im Zusammenhang mit der Suche nach den Opfern sind nicht nur das mangelnde Engagement seitens der Justiz und Bevölkerung zu beklagen, sondern auch das Nicht-Erkennen von Spuren und deren Verwischen. Im beschaulichen Rechnitz, wo sich die Menschen so viel Mühe mit dem Verdecken der Untat gegeben haben, wird jedes Jahr bei einem Mahnmal der anonymen Toten gedacht, wie Pollack über seine Spurensuche im Burgenland berichtet, der auch darauf hinweist, dass es einige versteckte Totengruben im Südburgenland gibt.¹⁵⁹ Krämer sieht die Spuren im Kontext gerichteter Interessen und selektiver Wahrnehmung, welche »bloße« Dinge in den Rang von Spuren »erhebt« und zwar praktisch und theoretisch, wenn nach Orientierung gesucht wird. »Spur« ist also nur das, was als Spur »gebraucht wird«. ¹⁶⁰ Peter Gstettner geht noch einen Schritt weiter, indem er meint, dass Spuren verborgene Realitäten erschließen, gerade in den nebensächlichen und unwichtigen Details, die der Kontrolle der Spurenleser entzogen werden.¹⁶¹ Die Konfrontation mit Spuren fremder Lebenswelten und historisch belasteter Orte, mit Fragmenten von Täter-, Opfer- und Überlebensgeschichten, fordert die eigene Subjektivität heraus. Dies bedeutet, die

¹⁵⁸ Vgl. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. S. 280.

¹⁵⁹ Pollack, Martin: Kontaminierte Landschaften. S. 36.

¹⁶⁰ Krämer, Sybille: Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur. In: Krämer, Sybille (Hg.): Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Orig.-Ausg., 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 158.

¹⁶¹ Vgl. Gstettner, Peter: Erinnern an das Vergessen: Gedenkstättenpädagogik und Bildungspolitik. Klagenfurt: Wien: Kitab-Verl. 2012. S. 258.

eigenen Erfahrungen, Erschütterungen, Verstörungen, Brüche und Widersprüche als Forschungsinstrument und Erkenntnismedium gebrauchen zu lernen. Das heißt: Die Spuren und Hinweise sowie Symbole und Bedeutungen nach ihren verborgenen „Leistungen“ für die Sinnggebung menschlichen Handelns zu entschlüsseln.¹⁶²

6.3. Die Spur der Opfer

Jahrelang war man im Zuge der Holocaustforschung bei der Opfersuche auf die Auffindung der Namen konzentriert und ließ die Frage nach dem Wo und dem Wie der Tatorte und Gräber gänzlich unbeantwortet. Aber gerade beim raschen Auffinden der Tatorte, es waren ja Morde, wären möglicherweise schon im März 1946, bei den Graböffnungen der Roten Armee nicht nur die 18 jüdischen „Totengräber“ von der Mordnacht des Palmsonntag 1945, sondern vielleicht auch die 180 fehlenden jüdischen Zwangsarbeiter – eine genau Zahl kennt man nicht – gefunden worden. Bei genauerer und gewissenhafter Untersuchung hätte man Abweichungen in der Bodenbeschaffenheit feststellen können. Wie Jelinek schreibt: „180 Stück, das ist keine Kleinigkeit, [...]“ (Re, S. 129). Dieses Grab muss doch allein wegen der Größe Spuren hinterlassen haben. Pollack stellt die Frage, wie viele Leichen es braucht, um von einem Massengrab zu sprechen. Sind zehn Tote irgendwo in Landschaft vergraben weniger schlimm als 180?¹⁶³ Ob es Scham oder Solidarität mit den Tätern war, von denen einige aus ihrer Mitte stammten, oder die beunruhigende Vorstellung, auf einem riesigen Friedhof zu leben, die die Rechnitzer Bevölkerung dazu veranlasste, alle Spuren zu verwischen, wird unbeantwortet bleiben.

Krämer merkt dazu an, dass erst Abweichungen Spuren sinnfällig werden lassen. Dazu stellt sie in der dazugehörigen Fußnote die Frage: „Steigt das Maß an Spurlosigkeit einer Tat, je vertrauter der Täter sich im Umfeld der Tat bewegt?“¹⁶⁴ Wie groß war die Bereitschaft der Polizei und Justiz wirklich die Spuren zu erkennen? Wollte man die Täter finden?

Jo Reichertz weist in *Die Spur des Fahnders oder: Wie Polizisten Spuren finden* darauf hin, dass vor dem Schließen der Akten die Augen weit geöffnet werden sollen. Dieses Öffnen der Augen zeigt, dass im Fall Rechnitz die vorhandenen Spuren verfälscht oder gänzlich getilgt wurden. Reichertz erläutert, wie es für den Ermittler

¹⁶² Gstettner, Peter: *Erinnern an das Vergessen: Gedenkstättenpädagogik und Bildungspolitik*. S. 258.

¹⁶³ Pollack, Martin: *Kontaminierte Landschaften*. S. 34.

¹⁶⁴ Krämer, Sybille: *Immanenz und Transzendenz der Spur: Untersuchungen zur Janusköpfigkeit von Spuren - eine phänomenale Vergewisserung*. S. 160.

trotz der Tilgung der Spuren gelingen könnte, zu einer Aufklärung zu kommen. Aus der »Leiche« wird das »Opfer« indem gedankliche Arbeit mit weitreichenden Annahmen und Unterstellungen jongliert, welche die Tatabläufe unter allen möglichen Gesichtspunkten beleuchtet.¹⁶⁵ In dem Kapitel der „Ausnahmefall als Normalfall“ geht er darauf ein, dass auch bei schwierigen Mordfällen ein detaillierter Spurensicherungsbericht unabdingbar ist. Die Spurensuche soll erstens unter dem Blickwinkel der Eigendynamik des Tatgeschehens betrachtet werden, was zweitens die Frage aufwirft, ob „in der Spurenlage schon der polizeiliche Blick qua Antizipation und planvoller Täuschung enthalten ist?“, so der Soziologe und Vergleichende Literaturwissenschaftler Reichertz, mit seinem Schwerpunkt Gewalt und Kriminologie.¹⁶⁶ Wie er weiterschreibt bedeutet Spurenermittlung nicht nur vorhandenes Material als Reste ermittlungsrelevanter Ereignisse zu typisieren, sondern zu einem weit größeren Teil ist die unüberschaubare Mannigfaltigkeit der angetroffenen Phänomene mit früheren oder möglichen Ereignisabläufen in Verbindung zu bringen.¹⁶⁷ Im Fall Rechnitz sind die Beweise zwar verbrannt, aber mit der notwendigen Bereitschaft hätten sich Spuren finden lassen und dank moderner Technik wie der geophysikalischen Prospektion könnten Grabungsarbeiten noch immer erfolgsversprechend sein.

Manoschek weist bei der schwierigen Suche nach dem Massengrab in Rechnitz auf die mangelnde Kooperationsbereitschaft des Bundesministeriums für Inneres hin, zum einen wegen des erschwerten Zugangs zu den Daten und zum anderen, wegen der Rechtslage, was zu den Behinderungen bei den Grabungsarbeiten führte, da diese auf privaten Grundstücken stattfanden. „Es kann nicht sein, und es kann nicht so gewesen sein, aber sie graben immer noch, ich glaubs nicht!“ (Re, S.132), fasst der Bote den Unwillen „etwas“ finden zu wollen zusammen. Jeder, der „im schönen Burgenland“ wusste, wo das Grab war, sollte sich „vor Scham winden“, „daß er das Grab, das er damals kannte, nicht wiederfindet“ (Re, S. 133), meint der Bote. Es war an ihnen, an falscher Stelle graben zu lassen, Buße und Reue fehlte der Rechnitzer Bevölkerung und so mündet die erfolglose Spurensuche in der Frage an den Boten

¹⁶⁵ Reichertz, Jo: Die Spur des Fahnders oder: Wie Polizisten Spuren finden. (Der Artikel geht auf Überlegungen aus Jo Reichertz Beitrag „Das stimmt doch hinten und vorne nicht! Begründung und Überprüfung von Verdacht am Beispiel der Mordermittlung.“ zurück. Der Ausnahmefall als Normalfall.) In: Krämer, Sybille (Hg.): Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 317.

¹⁶⁶ Vgl. Reichertz, Jo: Die Spur des Fahnders oder: Wie Polizisten Spuren finden. S. 320 ff.

¹⁶⁷ Ebenda S. 321.

gerichtet „[...] hört das denn nie auf? [...]“ (Re, S. 133). Egal, die Ausgräber werden ausloten, zuschütten und ausbügeln (Re, S. 132), so der Bote, denn:

„Dieses Grab will nicht gefunden werden und wird auch nicht gefunden.“ (Re, S. 133)

Gleich nach Kriegsende wäre es kein Leichtes aber doch ein Einfacheres gewesen, die Suche nach den Opfern voran zu treiben, doch „der Umgang mit den Opfern der Massenerschießungen im Zuge der Volksgerichtsprozesse liegt irgendwo zwischen Desinteresse und Skandal.“¹⁶⁸

Wie Bockberger und Schmied über ihre Suche nach dem Massengrab schreiben, wurden die Leichen weder umgebettet noch wurde der Fundort der ersten Leichen genau dokumentiert. Diese unsauberen Methoden nach Kriegsende führten dazu, dass mit den Jahren, bedingt durch landschaftliche Veränderungen, Erinnerungslücken der Zeugen und dem Wunsch nach dem Vergessen, ein Auffinden der Gräber immer schwieriger wurde. Denn würden die Gräber und ihre Toten entdeckt werden, müsste man sich auch den Gefühlen wie Scham, Schmerz, Trauer und Angst stellen. Nicht nur die Spuren der Täter wurden verwischt, es wurde über Jahrzehnte eine Gemeinde auf Zusammenhalt eingeschworen. Liebgewonnene Verschleierungsmechanismen und verinnerlichte Abwehrrituale würden durch das Entdecken und Aufdecken der Spuren Klarheit und Recht einfordern.

Die Verfolgung von Spuren und ihre Interpretation ist aber kein abgeschlossener Prozess, welcher durch historisches und kulturelles Kontextwissen erheblich erleichtert wird. Es war ein Leichtes für die Täter, allen voran Margit Battyány, ihre Spuren zu verwischen, da mit der Flucht in die Schweiz keine Verfolgung mehr möglich war. In die Schweiz ist die Einfuhr von Geld erlaubt, eine Rückverfolgung der Geldflüsse war zum damaligen Zeitpunkt nahezu unmöglich. Die Frau Gräfin und ihre Jagdgenossen waren sich des Verwischens ihrer Spuren gewiss.

Um in der Sprache der Ermittler zu bleiben, wurden die „heißen“ Spuren nicht verfolgt und die „kalten“ Spuren, wie die Zeugenaussagen einiger mutiger Rechnitzer Bürger, vernachlässigt, was solange weiterbetrieben wird, bis diese immer älter und letztlich auch verstummen werden. Bei der Verfolgung stummer Spuren geht es letztendlich nur um eines: Man sucht jemand der an Stelle der Spuren spricht.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Bockberger, Rainer/ Schmied, Marco: Die Suche nach dem Massengrab in Rechnitz. In: Manoschek, Walter (Hg.): Der Fall Rechnitz: das Massaker an Juden im März 1945. Mit einem Text von Elfriede Jelinek. Wien: Braumüller 2009. S. 92.

¹⁶⁹ Reichertz, Jo: Die Spur des Fahnders oder: Wie Polizisten Spuren finden. S. 328.

7. Kaming

Literarische Texte verstehen sich immer als Diskurse beziehungsweise als Ausdrucksform, die zu bestimmten Regeln, die zu einem bestimmten Zeitpunkt gegolten haben, wie dies im Nationalsozialismus der Fall war, Stellung beziehen. Der Autor ist die übergeordnete Instanz, die die einzelnen Diskursbausteine zusammenfügt. Er ist, indem er darüber schreibt, Teil der Geschichte des Holocaust, aber auch Nachfahre dieser Zeit. Geprägt von der Erzählung der Kriegs- oder Nachkriegsgeneration, aber auch von der Politik und der Aufarbeitung der Politik mit diesem Teil der Geschichte. Die Aufarbeitung von einem halben Jahrhundert Verschweigen steht in Winklers Roman *Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe* im Vordergrund und es stellt sich die Frage: Wer sind die toten Boten und wie wird die Botschaft eines Judenmassenmörders an die Nachkommen und Rezipienten übermittelt? In Winklers Roman kommen die Toten nicht zur Ruhe, sie wandeln umher wie Boten aus dem Jenseits, allen voran Odilo Globocnik, an dessen Händen das Blut von zwei Millionen Juden klebt.

In der Medientheorie ist die Funktion des Boten das Wahrnehmbarmachen, denn durch sein Zeigen wird der Übertragungsvorgang erst rekonstruierbar.¹⁷⁰ Wie Krämer festhält, ist dies durch eine Transformation möglich, „bei der ein Andersartiges dadurch zur Erscheinung gebracht wird, dass das jeweils ›Eigenartige‹ dabei neutralisiert wird“¹⁷¹. Über die Projektionsfläche der Nahrung und dem damit verbundenen Nahrungskreislauf von Wasser, Getreide, Mais, Vieh, Mensch, wird in ständigen Wiederholungen auf die unverarbeitete NS-Vergangenheit eines Massenmörders und zu seiner Botschaft zurückgeführt. Im Visualisieren und Aufrufen des Bildes vom „vergifteten“ Getreide wird die Botschaft des Mörders wahrnehmbar gemacht. Das ›Bild‹ aus Sprache wird zum Substitut für die unmöglich gewordene Wahrnehmung eines vergangenen Verbrechens in der Gegenwart seines Vergangen-seins.¹⁷² Zirkulationsmittel wie Geld, Getreide oder Viren, die transportierbar und beweglich sind, werden der Botenrolle gerecht, denn „Boten verkörpern Aufgaben, die durch die Zirkulation und die Funktionsweise von *Dingen* oft ebenso gut realisierbar ist“¹⁷³. Die im Roman zirkulierenden Engel, die Boten Gottes, vermitteln zwischen Lebenden und Toten. Die „kontaminierte“ Erde mit dem

¹⁷⁰ Vgl. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. S. 262.

¹⁷¹ Ebenda

¹⁷² Vgl. Ebenda S. 269.

¹⁷³ Ebenda S. 121.

„vergifteten“ Getreide zeichnet den Übertragungsweg der Botschaft nach und weist die Spur zu dem Verbrecher Odilo Globocnik.

Ist es in Jelineks *Rechnitz* das Grab der 180 toten Opfer, das nicht gefunden werden will, so ist es in Josef Winklers Roman das Grab eines Täters, nämlich das des Massenmörders Odilo Globocnik, der sich des Mordes an zwei Millionen polnischer Juden gerühmt hat.

Im Folgenden sollen drei Punkte herausgearbeitet werden:

Die jüdische Stimme der Toten.

Die Spur des Täters anhand seiner Botschaft sowie die Weiterverbreitung seiner Ideologie.

Die Anklage Josef Winklers, die sich gegen seinen Vater und die Dorfgemeinschaft richtet.

So wie *Rechnitz* im Burgenland präsentiert sich *Kamerling* als rund 200 Einwohner zählender, idyllischer Flecken in Kärnten. Wie schon in *Menschenkind* (1979) und in *Der Ackermann von Kärnten* (1980) steht der kleine Heimatort im Mittelpunkt Winklers Erzählung. Die Landidylle kontrastiert mit den Themen, die den Autor sein Leben lang begleitet haben, nämlich Autorität, Gewalt, Sexualität, die Dorfgemeinschaft und ihre Beziehung zur katholischen Kirche und den daraus resultierenden Leerstellen, Erinnerungen und Mythen. Winkler, der in einem Interview zu den subtilen Mechanismen der katholischen Erziehung befragt wurde, meint dazu: „Durch Konsequenz, Radikalität, Sturheit, durch große Naivität, Freude und auch durch den Glauben, nicht mehr an die katholische Kirche und ihre Riten, sondern an die Schönheit der Sprache bin ich zu meiner Sprache, bin ich zu mir gekommen.“¹⁷⁴

Der Schönheit seiner Sprache, seinen wiederholenden Beobachtungen, die zu Sprachbildern gestaltet werden und der literarischen Verarbeitung seiner christlich-katholisch geprägten Erziehung und Bilderwelt wird in diesem Roman, eigentlich Winklers Biographie, mit einer Anklage, die direkt an seinen Vater gerichtet ist, ein Kontrapunkt gesetzt. In einem mäandernden Satzgefüge um verschweigen – geschwiegen – verschwiegen klagt er die Mitwisserschaft seines Vaters und der Dorfbewohner an den Verbrechen des Judenmassenmörders Odilo Globocnik an und wirft ihnen vor, nichts dagegen unternommen zu haben, dass die Leiche den Boden

¹⁷⁴ Josef Winkler im Gespräch mit Evelyne Polt-Heinzl: Schreiben als Suche nach der verlorenen Kindheit. In: Janke, Pia (Hg.). Unter Mitarbeit von Stefanie Kaplan und Christoph Kepplinger. *Ritual. Macht. Blasphemie : Kunst und Katholizismus in Österreich seit 1945*. Wien: Praesens-Verl. 2010. S. 308

nachhaltig vergiftet hat. Der tote Körper und das Gift, das er nach Jahrzehnten noch verbreiten kann, ist eine Metapher für die tief verankerte rassistische Ideologie des Nationalsozialismus, die allen Bereichen sozialer Interaktion Schaden zugefügt hat. Für die Nachkriegsgenerationen bedeutet der entstandene Schaden Interaktionen, bei denen der Empfänger keine andere Wahl hat, nur selektiv auf einen Teil der Nachricht zu reagieren oder die Richtung der Konversation beeinflussen zu können. Winkler hält den toten Körper und das Skelett des Odilo Globocnik in ständigen Wiederholungen präsent. Religiöse Sprechformeln und der leiernde Rhythmus der Gebete beschwören die Toten immer wieder hervor. Denn:

Alle haben sie vom Brot aus den Sautratten gelebt, das als Getreide aus dem Kadaver des Judenmassenmörders gewachsen ist, über mehrere Generationen gib uns unser täglich Brot und vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unseren Schuldigern, und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen, denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit. (Wi, S. 9)

Das Motiv der vergrabenen Opfer findet sich bei Hans Leberts *Die Wolfshaut*, bei Elfriede Jelineks *Rechnitz* und bei Winklers Roman. Allen drei Werken gemeinsam ist der Wunsch der Ortschaft, zu vergessen und das verschwiegene, kollektive Verbrechen nicht ans Tageslicht zu bringen. In Winklers Roman ist die Heimateerde nicht durch die Opfer des Holocaust vergiftet, sondern durch den Landsmann und Massenmörder Globocnik. Winkler, der sich in *Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe* daran macht, in der eigenen Kindheit zu graben und die an ihm begangenen Verbrechen und die des SS-Massenmörders auszugraben, stößt nicht zufällig auf Parallelen, die ihren Ursprung in der kontaminierten Erde des Gemeinschaftsackers der Gemeinde haben.

Josef Winklers Text wurde 2017 als Auftragswerk des Burgtheaters uraufgeführt. Die Hörspielfassung 2019 wurde vom Ö1-Radiopublikum zum Hörspiel des Jahres gekürt. Der Roman versteht sich als eine Art Schlussstrich mit seiner Familie sowie seiner Kärntner Vergangenheit und ist auch eine Abrechnung mit der Verlogenheit und Sprachlosigkeit rund um seinen Landsmann Odilo Globocnik, der sich als Leiter der „Aktion Reinhardt“ mit den Worten „Zwei Millionen ham'ma erledigt“ des Massenmords an den Juden gerühmt hatte und der nach seinem Selbstmord mit Zyankali 1945 auf einem Gemeinschaftsfeld von Winklers Heimatdorf Kamering

verscharrt wurde, in den „Sautratten“ – dort, wo Winklers Vater und Großvater ihr Getreide anbauten und ernteten.

7.1. Josef Winkler: *Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe*

7.1.1. Titel und Struktur

Zum zweigeteilten Titel *Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe* weiß das Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten zu berichten, dass „heimgeigen“ derb abfertigen bedeutet, im Sinne von „schau, dass du fortkommst“.¹⁷⁵ Das Geigen bezieht sich auf die Musikanten, die angesehene Leute, die ihren Reichtum zur Schau stellen wollten, unter Spott musikalisch nach Hause begleiteten. Die Nachricht vom Tod des tyrannischen Vaters, der 99 Jahre alt geworden ist, erreicht Winkler mit seiner Familie 2004 auf einer Lesereise im japanischen Roppongi, das titelgebend für das 2007 erschienene Requiem für seinen Vater wird. Dass der Vater noch nicht zu Hause angekommen ist, noch nicht zu Grabe getragen ist, das Requiem noch nicht verklungen ist, auch wenn er schon einige Jahre tot ist, wird im Angebot der musikalischen Begleitung des Sohnes und dem „laß“ deutlich. Der zweite Teil des Titels geht auf Johannes Brahms Kinderlied *Dem Schutzengel* zurück, das er den Kindern von Robert und Clara Schumann gewidmet hat. „Weck mich aus meiner Trägheit auf, zur Tugend an mich treibe; gelt, vor dem kurzen Lebenslauf, den Tod ins Herz mir schreibe“, heißt es in der dritten Strophe des Liedes. Nachdem Winklers Romane hochgradig autobiographisch sind, kommt es zu einer hohen Rekurrenz von Bildern, Themen und Erzählbausteinen, wie das kreuzförmig angelegte Dorf Kamering, die Rituale und kirchlichen Feiertage mit ihren Festen und der immer wiederkehrenden Schweinsschnitzel backenden oder Szegediner Gulasch kochenden Mutter. Die Angst-Lust vor dem Sterben und die Nähe zu Toten kehrt genauso wieder wie das zur Keuschheit mahnende Bild „Madonna della Seggiola“ von Raphael über dem Bett der Eltern. Wie bei der musikalischen Struktur einer Fuge wird das Grundthema immer wieder variiert. Die daraus resultierende polyphone Mehrstimmigkeit ermöglicht die komplexe Themenverarbeitung.

Den einzelnen Kapiteln sind kurze Zeilen in jiddischer Sprache und in der deutschen

¹⁷⁵ Röhrich, Lutz: Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten: 2: Han bis Sai. Freiburg im Breisgau: Wien [u.a.]: Herder 1992. „heimgeigen“. S. 690 f.

Übersetzung vorausgeschickt, passend bzw. ergänzend zur Kapitelüberschrift, die der Zählgeschichte vom Bauer folgt, der zuerst den Knecht ausschickt, den Hafer zu schneiden und der seinerseits einen anderen mit einer neuen Aufgabe betraut. So wird Kapitel um Kapitel die Geschichte um eine Zusatzinformation bereichert. Der Jockel, der als erster mit einer Aufgabe betraut wird, kehrt wie die anderen nicht nach Hause zurück. Für den Bauern zieht sich die Erledigung seines ursprünglichen Auftrags, den Hafer geschnitten zu bekommen, also seine Ernte einzufahren, in weite Ferne.

Mit dem Zählgedicht werden wichtige Eckpfeiler in Josef Winklers Vater-Sohn-Erzählung festgemacht. Der Herr, der den Jockel ausschickt, wie es Winkler in Abwandlung des Zählreims schreibt, steht für die ländliche Bevölkerung, die in seiner Heimatgemeinde Kamering zu Beginn des Zweiten Weltkriegs zum Großteil aus reichen Bauern mit ihren Großfamilien und Knechten bestand. Der Herr oder Bauer ist in diesem Gedicht der Gescheite, der Jockel oder Knecht ist der Blöde, unfähig einen einfachen Auftrag auszuführen. Der Hafer, der als landwirtschaftliches Produkt sehr vielseitig ist, Nahrung für Mensch und Tier sowie Stroh zur Wärmedämmung, wurde so wie die „Türkenfiedern“, der Mais auf dem Gemeinschaftsfeld, „den Sautratten“, in der Erinnerung Josef Winklers seit jeher angebaut. Sein Vater, sein Tate, so die Kärntner Mundart, hat immer schon von dem Verbrechen gewusst, er hat gewusst „auf welchem Boden wir stehen“ (Wi, S. 9), wenn er das Gemeinschaftsfeld bearbeitet hat, denn, so die Ungläubigkeit des Protagonisten über das kollektive Schweigen, „[...] du mußt es gewußt haben, wie all die anderen es gewußt, aber nie davon gesprochen haben, ein halbes Jahrhundert nicht, jedenfalls nicht in unserer (Anm. seiner und der Geschwister) Anwesenheit [...].“ (Wi, S.100) Er hat es so wie die gesamte Dorfgemeinschaft gewusst, dass der aus Klagenfurt stammende Judenmassenmörder Odilo Globocnik nach seinem Selbstmord, der dem Eintreffen der russischen Befreiungstruppen folgte, in der Erde auf den Sautratten verscharrt wurde. Weizen für das Weißbrot, Roggen für das tägliche Schwarzbrot, Erdäpfel, Mais, Hafer für die Zugpferde, das alles gedieh metaphorisch mit dem „Blut“ von Millionen Juden, dessen Vernichtung sich der Judenmassenmörder rühmte. An seinen Vater gerichtet stellt Winkler die Frage:

Warum hast du uns nicht erzählt, auf welchem Boden wir stehen, wenn wir auf den Sautratten über dem Skelett des Nazibluthundes, der sich »Globus« und »König« nannte und sich gebrüstet hat mit den Worten »Zwei Millionen ham'ma erledigt!« [...]. (Wi, S. 9)

Nachdem der Roman wie ein Musikstück komponiert ist und in seiner Konstruktion den Toten eine Stimme verleiht, sollen die einzelnen Schritte dieser literarischen Partitur hervorgehoben werden. Zu der Partitur, der übersichtlichen Zusammenstellung aller Stimmen in einer Komposition, gehören, umgelegt auf den Roman, das Hervorheben der Struktur, der Verlauf und die Koordination der Einzelstimmen. In der Komposition ähnelt Winklers Roman einem musikalischen Rondo, das mit seiner formalen Rundheit durch ein wiederholendes Refrain-Element und wechselnde Zwischenteile um das Ausgangsthema kreist. Dem musikalischen Muster von Call and Response folgt auf den Ruf des Vaters, dem Vorsänger, ein kurzes Responsorium des Chors, ein Antwortgesang des Sohnes und nach und nach eine Vielstimmigkeit der Verwandten und der Gemeinde.

Schreiben ist für Winkler eine Erschaffung einer Heimat-Wirklichkeit, die jedoch mit dem Wissen um die toxische Wirkung, die mit dem Skelett Odilo Globocniks verbunden ist, den ‚natürlichen‘ biologischen Kreislauf pervertiert und zentrale Differenzen wie Leben und Tod, Heimat und Ferne sowie Vater und Sohn aufhebt.

Die Lieblosigkeit des Vaters wird detailreich beschrieben und somit auf seine Gültigkeit untersucht, der Schmerz, den er als Kind erfahren hat, wird wiederholt, gleichsam immer wieder erlebt und erlitten, um sich so seiner selbst zu vergewissern. Die Selbstheilungskräfte müssen nach brutalen Züchtigungsexzessen aktiviert werden, das Schreiben ist Überlebensstrategie, Selbstbefreiung und Emanzipation. Wie schon in Jelineks *Rechnitz* ist es das antibürgerliche Denken Luis Buñuels, das beim siebzehnjährigen Winkler eine Befreiung auslöst. Es sind die blasphemischen Filme Buñuels, allen voran der Stummfilm *Un chien andalou - Ein andalusischer Hund*, der Salvador Dalis Surrealismus mit der Musik Richard Wagners und Ludwig van Beethoven unterlegt, die Winkler tief bewegt haben. Klerikale Versatzstücke zweckentfremden oder woanders platzieren, Motive woanders hintun, provozieren, das ist es der Beginn einer Geschichte, so Winkler im Interview, denn es geht nicht um die Eltern, es geht um das Leid der Kinder.¹⁷⁶ So wird das Weihwasser von der Mutter gegen die Sprachlosigkeit getrunken, wenn „die zuckende Nadel ihrer ratternden Nähmaschine mit ihren Morsezeichen für sie spricht“. (Wi, S. 75)

Der Roman ist nicht nur in seiner Struktur wie ein Musikstück komponiert, Musik durchzieht auch die Erzählung, und so sind Textzeilen aus Herman´s Hermits

¹⁷⁶ Josef Winkler im Gespräch mit Evelyne Polt-Heinzl. S. 312.

Popballade aus dem Jahr 1966 laufend in die Handlung gewebt. „How could they know just what this message means / The end of my hopes, the end of all my dreams“, sang die Popformation über eine zerbrochene Liebe. Die message einer aussichtslosen und unglücklichen Liebe legt Winkler auf seine Eltern-Kind-Beziehung um, in der er wie die Milchflasche in dem Lied allein vor der Tür steht – „The bottle stands for lorn, a symbol of the dawn“. (Wi, S.18). Unter dem „grün phosphoreszierenden Kruzifix“ wartet er auf das „schöne, zarte Totenglockengeläute“ währenddessen die Mutter betend „beim Ausläuten der Totenglocke um Gnade bat“. (Wi, S.88)

7.1.2. Der Rahmen – Die lyrische Botin

Den Rahmen, Beginn und Ende des Romans, bildet ein Gedicht der jiddischsprachigen Schriftstellerin und Lyrikerin Rajzel Zychlinski. Die Autorin konnte noch rechtzeitig aus dem sowjetisch besetzten Lemberg flüchten, ein Großteil ihrer Familie überlebte das Vernichtungslager Treblinka jedoch nicht. Heimat, Heimerde, Heimatlosigkeit sind die zentralen Themen in ihren Gedichten. Die Erde als Nahrungsquelle und die traditionell landwirtschaftliche Welt des Shtetls in Polen sind nur eine Gemeinsamkeit, die Zychlinski mit Winkler teilt. Viele ihrer Gedichte sind durchsetzt mit einer Sehnsucht und dem Wunsch, der Enge des heimischen Shtetls entkommen zu wollen. Die Mutter ist die „Bändigerin des Windes“, die die Ungebundenheit der Tochter in geordnete Bahnen lenken will und so regiert in der jungen Zychlinski ein Wechselspiel von vertrautem Heimatgefühl und Weltverlangen.¹⁷⁷ Ihre Gedichte spiegeln den Schrecken des Krieges und sind von der Erinnerung an die tote Familie durchsetzt. Das Heim, das mit der Wurzel ausgerissen wurde, wird vom Strom hinweg getragen. Dies ist ein häufig wiederkehrendes Motiv in ihrer Lyrik. Die von Winkler ausgewählten Gedichte sind dem Gedichtband *Di lider* (1928 – 1991)¹⁷⁸ entnommen. „Stimmen von einst flackern in meinem Gedächtnis – letzte Funken einer Gemeinde ausgelöschter Juden“¹⁷⁹, sind die Schlusszeilen des Gedichts „Stimmen von einst“. Winkler sammelt diese Funken und gibt ihnen eine Stimme.

Zu Beginn des Romans ist ihr Gedicht *Ich kauf das Fleisch* (Wi, Prolog) in deutscher

¹⁷⁷ Vgl. Tippelskirch, Karina v.: Heimat und Heimatlosigkeit in den Gedichten von Rose Ausländer und Rajzel Zychlinski. In: Bauer, Markus (Hg.): Zum Thema Mitteleuropa: Sprache und Literatur im Kontext. Iași : Ed. Univ. "Al. I. Cuza" : Konstanz: Hartung-Gorre 2000. S. 233-234.

¹⁷⁸ Zychlinski, Rajzel: *Di lider*. 1928 - 1991; jiddisch und deutsch. Hrsg. und übertr. von Hubert Witt. Frankfurt am Main Zweitausendeins 2003.

¹⁷⁹ Zychlinski, Rajzel: *Di lider*. In der Rubrik: „Vergessene Gesichter“. S. 579.

Sprache gedruckt, am Ende des Romans ist es in jiddischer Sprache zu lesen, denn das letzte Wort soll das Jüdisch haben, stellvertretend für die toten jüdischen Opfer. In dem Gedicht wird eine Alltagssituation beschrieben, nämlich das Einkaufen. Fleisch und Brot kaufen wird in dem Gedicht als eine Normalität dargestellt, die für Juden zu Kriegsbeginn jäh gewichen ist. Das lyrische Ich sieht die Gefahr nicht und so werden in Winklers Prolog der Metzger und der Bäcker zu Rächern, die ihr „Gesicht einfordern“, ihr das Leben nehmen wollen. Der Metzger wetzt im Traum sein Messer und der Bäcker ist „ein weißes Gespenst ohne Haut und Knochen“. (Wi, Prolog) Die Gespenster und Wiedergänger des Todes lassen sich nicht vertreiben und so bestimmt die jiddische Stimme auch die einzelnen Kapitel, die der Kapitelüberschrift, in der Eckpunkte der Handlung angekündigt werden, nachgereiht sind.

Das lyrische Erinnern ist eine „Kreativität des Bezeugens“, das dem Leser Wissen gibt, das er zuvor nicht besessen hat und der seinerseits dem Zeugen Vertrauen schenkt.¹⁸⁰ Vertrauen heißt überzeugt sein, dass das Erzählte wahrhaftig und glaubwürdig ist. Wenn der Zeugnisgebende Zeuge und Opfer zugleich ist, so „stören und trüben sie den Vorgang des Bezeugens“¹⁸¹, daher sind Zychlinskis Gedichte als eine Übertragung der „Stimmen von einst“ zu verstehen, ein Zeugnisgeben in der Sprache eines Traumas. Das aufzuklärende Verbrechen an der jüdischen Gemeinschaft ist unwiderruflich vorbei, das Bezeugen kann demnach keine Wiedergabe der Wirklichkeit sein. Der Zeuge muss erreichen, das persönlich Erlebte, die „sinnliche Erfahrung in eine verbale Äußerung zu transformieren“.¹⁸² Das macht Zychlinski, indem sie ihre Erinnerungen mit allen Sinnen wieder gibt. So wird in dem Gedicht „hojert in tol a geschrej - Kauert im Tal ein Schrei“ das tägliche Wiederkehren der Erinnerung beschrieben, die sich auch vom Schnee nicht verdecken lässt: „hojert in tol a geschrej / tog-ojss, tog-ajn – / ich will ahejm, / ahejm gejn wil ich! / (ahejm gejn wil ojch der schnej.)“¹⁸³, so die Anfangszeilen des Gedichts, die der Anklage des Sohnes im ersten Kapitel vorausgestellt sind. Der Schrei kauert im Tal, so die deutsche Übersetzung, die dem melodischen Klang der jiddischen Sprache gerecht zu werden versucht. In Zychlinskis lyrischen Gedanken wartet die Stimme darauf gehört zu werden, auch wenn die Mutter aus der

¹⁸⁰ Vgl. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung: S. 226-227.

¹⁸¹ Vgl. Ebenda S. 230.

¹⁸² Ebenda S. 233.

¹⁸³ Zychlinski, Rajzel: Di lider. S. 122.

Gaskammer nie wieder heimkommen wird. Jeden Abend sterben die Schreie der Toten, tagaus, tagein, denn in der Erde wohnen die Gespenster. Die Erinnerung an die Mame, die ein polnisches Lied singt, durchziehen die Landschaftsbilder der Erinnerung: „Buchstaben entweichen von den Schildern und lassen meine Erinnerung zurück – ein weißes, leeres Feld“. (Wi, Gedicht vorangestellt S.111)

Winklers Abschiednehmen von seinem Vater, das Heimgeigen, und das Verabschieden von Rajzel Zychlinskis Mutter laufen parallel, verschränken sich Kapitel für Kapitel mehr ineinander. Das zärtliche „Ich kann dich nicht behüten, mein Kind, vor schlechten Träumen“ (Wi, vorangestellt S.135.) steht kontrastierend zur väterlichen Gewalt, die Josef Winkler in seiner Kindheit erfährt. Der Teufel wird ausgeschickt, der Schlächter bringt den unvermeidlichen Tod, so weiter im Gedicht, das mit September endet und somit ein Jahr durchläuft. Zu Beginn stand die Ernte und „Wieder ist September – und wieder haben die Krähen das Wort“ (Wi, vorangestellt S.183), so der Schluss des Gedichts, das keinen Zweifel daran lässt, dass die aasfressenden Krähen weiter laut in der Erde graben werden.

7.1.3. Zahlen, aufzählen – das Zählgedicht

Die zehn Kapitel sind durch das Zählgedicht *Der Herr, der schickt den Jockel aus* strukturiert. Die Geschichte geht auf das Lied „Chad gadja“, übersetzt kleines Lämmchen, zurück, das beim Pessach-Fest geopfert wird. In der Liedvariante ist der Vater Gott, der seinen Todesengel ausschickt. Die Zählgeschichte ist im Layout durch Kursiv-Setzung deutlich vom Fließtext abgehoben. Ihre Funktion ist die Parallelführung mit der Lebensgeschichte des Vaters mit dem Namen Jakob, der in der Kurzform Jockel genannt wurde und der als Bauer Jahr für Jahr den Hafer geschnitten hat. Die Ernte einbringen und Ochsen schlachten sind landwirtschaftliche Tätigkeiten, wobei im Viehschlachten eine Konnotation zum Schlächter Globocnik bereits intendiert ist.

Ähnlich dem Weihnachtslied *The Twelve Days of Christmas*, in dem einige der darin vorkommenden Präsente in Kombination mit ihrer Zahl religiösen Symbolismus evoziert – so zum Beispiel „two turtle doves“, die als Altes und Neues Testament interpretiert werden könnten – wird das Jockel-Gedicht Zeile um Zeile ergänzt, ausgehend vom Knecht Jockel, dessen Name einen einfältigen Menschen kennzeichnet und der seinen Auftrag, Hafer zu schneiden, nicht erfüllt. Der Spannungsaufbau wird durch die Negation, die Nichterfüllung der einzelnen Aufträge

erreicht. In der vorletzten Strophe schickt der Herr den Teufel aus, selbst das bleibt ohne Erfolg, daher muss er in der finalen Auflösung der Geschichte selbst den Auftrag erledigen.

Da geht der Herr nun selbst hinaus / Und macht gar bald ein End daraus. / Der Teufel holt den Henker nun, / Der Henker hängt den Schlächter nun, / Der Schlächter schlacht' den Ochsen nun, / Der Ochse säuft das Wasser nun, / Das Wasser löscht das Feuer nun, / Das Feuer brennt den Prügel nun, / Der Prügel schlägt den Pudel nun, / Der Pudel beißt den Jockel nun, / Der Jockel schneidt den Hafer nun, / Und kommt auch gleich nach Haus. (Wi, S.193)

Diese meist mündlich tradierte Zählgeschichte hat in verschiedenen Überlieferungen mit leichten Abänderungen seinen Weg durch ganz Europa gefunden, auch als musikalische Version mit einer einfachen Melodie. Mit diesem Zählgedicht stellt Winkler eine weitere Verbindung zur jiddischen Sprache und vor allem zum jüdischen Glauben her, vielleicht auch als Reverenz gegenüber Rajzel Zychlinski, die aus einer Rabbiner-Familie stammt, da der Ursprung des Liedes zum wichtigsten jüdischen Fest rückführt. Günter Hartung hat sich mit dem Weg des Zählgedichts intensiv befasst und seinen Ursprung als Haggada-Text (im Pessach-Fest) bestimmt. Der schwäbische Theologe Friedrich David Gräter stellte erstmals 1812 eine Verbindung zwischen der jüdischen und deutschen Volkstradition fest und führte mit „Der Bauer (der Meister) schickt den Jockel aus, er soll den Hafer schneiden“ eine Verbindung zum jüdischen „Zicklein-Lied“ her. In diesem Lied kauft der Vater ein Zicklein, das auf Abwege gerät. Gott, Schlächter, Ochse, Stock, Feuer und Wasser sind auch in diesem Lied fixe Bestandteile der Wiederholung. Gräter macht sich verschiedene christlich-historische Vorarbeiten zu Nutze und stellt zusammenfassend fest, dass das deutsche Jockel-Lied eine Ableitung aus dem Jüdischen ist, „und zwar eine entstellte, zersungene, bei welcher der religiöse Ernst und der messianische Glauben des Originals ins Gegenteil verkehrt worden seien“. ¹⁸⁴ Nachfolgende Germanistengenerationen bestätigen, dass die ursprünglichen Reime aus dem jüdischen Osterliede den Weg als Kinderreime mit „Jäkel, Jockel, Jokele“ nach Deutschland, Frankreich und England fanden. ¹⁸⁵ Ist im Jüdischen Lied der Vater ein naher Anvertrauter, der mit den Zeilen ein Gleichnis von der Welt setzen will und als sorgender Verwandter eine Warnung vor den Folgen kindlichen Leichtsinns ausspricht, so ist in der deutschen Version die religiös metaphorische Intention

¹⁸⁴ Hartung, Günter: Juden und deutsche Literatur: zwölf Untersuchungen seit 1979, mit einer neu hinzugefügten "Jüdische Themen bei Kafka". Leipzig: Leipziger Univ.-Verl. 2006. S. 457.

¹⁸⁵ Ebenda S. 458.

unüberhörbar. Der Herr, Gott, kann den Kreislauf durchbrechen, kann den Todesengel besiegen. Diese große messianische Botschaft hat Walter Benjamin erkannt, der dem unter Hitler negativ konnotierten Begriff von Volkstum, mit einer aggressiv biologischen Deutung von „Rasse von gleichem Blut“, eine Definition von einer geistig-historischen geprägten Liebe zu Völkern und der Sprache¹⁸⁶ entgegenhielt. Offen bleibt, ob sich deutsches und jüdisches Volkstum dadurch näher kommen.

Das biblische Gleichnis vom verlorenen Sohn aus dem Lukasevangelium durchzieht den Roman, ausgehend vom Zählgedicht, indem der Herr den Jockel ausschickt, um den Hafer zu schneiden. „Wenn du nicht an Jesus Christus glaubst, dann gehst du verloren!“ (Wi, S.76), so lautet die Warnung. Mit dem Auszug aus dem elterlichen Hof wird die Botschaft Gottes immer wieder auf ihre Gültigkeit und ihre Umsetzung durch die Vertreter Gottes überprüft. Der Pfarrer Reinthaler, der dem Judenmassenmörder ein christliches Begräbnis verwehrte, „muß davon gewußt haben“. (Wi, S. 79) Auf seiner Suche – „Sepp! Mach uns keine Schand!“ (Wi, S. 73) – bringt er so wie der Jockel den Hafer nicht nur nicht heim, er gräbt tiefer, gräbt den „vergifteten Hafer“ aus und findet in der Erde das Darunter, den Massenmörder, dessen Spur er weiterverfolgt.

Erzählen und Aufarbeiten seiner Kindheit heißt die ländlichen Machtstrukturen aufbrechen, den Vater und den Pfarrer als Repräsentanten der Macht in die Verantwortung zunehmen. Pfeiferová sieht in Winklers expressiven Sprachduktus einen „blasphemischen Rachezug“ gegen das in der Kindheit erlittene Unrecht und eine „wütende Anklage des Patriachats“, das mit der „narzisstischen Selbststilisierung in die Rolle des ‚verlorenen Sohnes‘ wechselt“.¹⁸⁷ Mit der Parabel von der »Heimkehr des verlorenen Sohnes« von André Gide und dem berühmten Gemälde von Rembrandt im Gedächtnis machte sich Winkler daran, über das „vergiftete Dorf“ (Wi, S.139) zu schreiben.

¹⁸⁶ Hartung, Günter: Juden und deutsche Literatur. S. 442.

¹⁸⁷ Vgl. Pfeiferová, Dana: Vom kafkaesken Übervater zum lebenswürdigen Patriarchen. Zur Verwandlung der Vaterfigur in den Texten Josef Winklers. In: Arteel, Inge; Krammer, Stefan (Hg.): In-Differenzen: Alterität im Schreiben Josef Winklers. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2016. S. 82.

7.1.4. Literarische Autobiographie

„Die Realität so sagen, als ob sie trotzdem nicht wär“¹⁸⁸, das ist der Anspruch Josef Winklers an sein Schreiben. In seiner Büchnerpreisrede nennt er, wie in vielen seiner Romane, als seine literarischen Vorbilder Karl May, Peter Handke, Jean-Paul Sartre, Peter Weiss und weitere (Wi, S. 61), die zu einer intertextuellen Vernetzung mit seiner Autobiographie führten. Die literarischen Vorlagen waren für Winkler richtungsweisend für sein autobiographisches Schreiben und das, obwohl er wusste: „Die Erzähler waren unerwünscht in diesem Dorf.“ (Wi, S. 59) Statt der materialisierten, figuralen Boten gibt es immaterielle, körperlose jäh aus dem Dunkel auftauchende Boten. Anders als bei Jelinek, die die Boten berichten lässt, erzählt Winkler aus seinem Leben und stößt wie zufällig auf das Geheimnis der Sautratten. Die Boten sind hier die Erinnerungen und die Geister der Toten.

Der Begriff der literarischen Autobiographie wird unterschiedlich gebraucht und ist vielschichtig. Eine einheitliche Typologie hat sich noch nicht durchgesetzt. Die Objektivität eines Berichts gepaart mit subjektiven Autoreindrücken beschreibt die Gattung der literarischen Autobiographie als Lebensgeschichte nur unzureichend. Wie Kristina Werndl in ihrer Untersuchung zu Joseph Winklers literarischer Autobiographie schreibt, vermengt sich bei Winkler der Vorstellungsbereich unter seiner „Heimaterde“ verfaulenden Gewebes und sich zersetzender menschlicher Knochen auf kunstvolle Weise mit den Manifesten ritueller Trauerarbeit an der Oberfläche eines Grabes.¹⁸⁹ Für Winkler bedeutet autobiographisches Schreiben eine Auseinandersetzung mit den Toten, um „meine Kindheit [...] zu ermorden. Ich werde das Kind, das ich war, umbringen, damit einmal, wenn auch erst auf dem Totenbett, meine Kinderseele zur Ruhe kommt!“ (Wi, S. 141).

Das Zimmer der toten Großmutter, „die nackt mit auseinandergespreizten Beinen im Bett lag und nach Urin, Kot und Verwesung roch“ (Wi, S. 33), hat sich ins Gedächtnis des Dreijährigen eingebrannt. Detailbeobachtungen, wie der Nacht- und Totenkopffalter, der die Hakenkreuzfahne umschwärmt, unterstreichen sprachlich den visuellen Eindruck. Zu den toten Juden, die dem Massenmörder Globocnik zum Opfer gefallen sind, wird über sprachliche Bilder rückgeführt. Die Knochen des

¹⁸⁸ Winkler, Josef: Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises am 1. November 2008 in Darmstadt. www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/josef-winkler/dankrede Abgerufen am 12.12.2020

¹⁸⁹ Werndl, Kristina: Dem Tod vor Augen: über Joseph Winklers literarische Autobiographie "Leichnam, seine Familie belauernd". Wien: Ed. Praesens 2005. S. 51.

Massenmörders in den Sautratten und die Knochen seiner Opfer werden über die Seife zusammengeführt, auch wenn eine Beteiligung der Gründerfamilie Schicht nicht explizit angesprochen wird. Die aufgebahrte Großmutter wird mit Hirschseife gewaschen, so wie die ganze Familie sich damit gereinigt hat. In einem Seifenstück, einem Beweisstück in den Nürnberger Prozessen, wurde laut einer Untersuchung von polnischen Wissenschaftlern nachgewiesen, dass Leichen von Opfern des Nationalsozialismus zur Seifenherstellung verwendet wurden¹⁹⁰, was von Zeugenaussagen in den Prozessen zudem untermauert wurde. Der Geruch des Todes wird mit einer Bürste und „Kernseife mit dem eingepprägten Hirschkopf“ – Logo der Hirsch-Kernseife, das über Jahrzehnte nahezu unverändert ist – freigeputzt, während Winklers Vater mit „krallenartigen Fingern und langen Fingernägeln, hinter denen noch die Ackererde aus den Sautratten mitsamt dem Ungeziefer auf die kommenden Geschehnisse der Kriegserinnerungen lauerte“. (Wi, S. 158)

Winkler, der seit seiner Kindheit die Sprachlosigkeit kannte, der von allen im Dorf die „Pest und Cholera der Sprachlosigkeit an den Hals gewünscht bekam“ (Wi, S.59), unterstreicht seine literarischen Erinnerungen durch akustische und olfaktorische Sinneseindrücke. Das brutzelnde, vor Fett triefende Wiener Schnitzel ist ebenso fixer Bestand von den Kirchenfesten, wie die Anekdoten der Kriegsveteranen, die von seinem Vater, dem Hitlerbärtchen tragenden Onkel Hermann und Onkel Franz aufgewärmt werden. Die Anekdote, eine traditionell kurze, oft witzige Geschichte, zur Verdeutlichung einer Handlung und Charakterisierung einer Person, verkommt bei den drei Kriegsbegeisterten zu einer Suada der Kontinuität und der Werthaltung, steigert sich zu einer Lobpreisung auf den Antisemitismus und erreicht im pointierten Erzählen von dem qualvollen Tod eines Delinquenten die Pointe, die des spontanen Witzes entbehrt. Die Anekdoten und Bilder, die einem ländlichen Stillleben gleichen, sind der Rahmen einer literarischen Autobiographie. „Satiren pointieren in denunziatorischer Absicht die Scheinmoral und Bosheit seines dörflichen Lebensumfeldes, Erzählungen sieben die Erscheinungswelt durch sein biographisch geprägtes Blickraster; [...]“¹⁹¹, so fasst Kristina Werndl Winklers literarisches Schaffen zusammen. Für den Ministranten Winkler waren religiöse Feste seit jeher von Belang, daher findet sich in seinen Romanen religiöser Wortschatz mit der genauen Attribuierung der kirchlichen Feste und Handlungen, mit dem

¹⁹⁰ Vgl. <https://www.derstandard.at/story/2615592/koerperteile-von-ns-opfern-zu-seife-verarbeitet>
Und: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/the-soap-allegations> Abgerufen am 18.12.2020.

¹⁹¹ Werndl, Kristina: Dem Tod vor Augen. S. 80.

abschließenden Gebet verknüpft.

Themen, die noch nicht abgeschlossen sind, müssen wiederholt werden. „Eine Wiederholung nicht im Sinne von Repetieren, sondern von Wiederholen und Wiederholen“¹⁹², artikuliert Winkler im Interview mit Michael Kerbler, was für ihn heißt, Motive immer wieder aufnehmen und formal und ästhetisch zu verarbeiten. Dies war seit frühester Kindheit sein Schreibantrieb, im Widerspruch zu dem Sprichwort: Man soll die Toten ruhen lassen. In seinen Romanen gibt es Passagen, die können als Beichte oder Geständnis gelesen werden, oftmals ohne konkretes Gegenüber. In *Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe* geht es um einen konkreten Vorwurf, um ein Verbrechen im doppelten Sinn, um millionenfachen Mord und Vertuschung der Wahrheit, und der Adressat dieser Erzählung ist sein Vater.

7.1.5. Brief an den Vater

In seiner Theorie der Botschaft weist Capurro auf die Probleme in der Affektübertragung hin, wie sie in der Vermittlung durch den Boten aber auch im Medium des Briefes im Gegensatz zur face-to-face Kommunikation entstehen.¹⁹³ Mit der Form des fiktiven Briefes versucht Winkler eine Nähe zu seinem Vater herzustellen, die ihm wegen seiner Andersartigkeit ein Leben lang verwehrt wurde. Es war die körperliche und „geistige“ Schwäche seines Tates, so die Kärntner Koseform für Vater, die mit besonderer Härte bestraft wurde um dem Sohn das gefühlvolle Wesen auszutreiben. Der Roman ist eine Suche nach der väterlichen Liebe. „Jetzt stochere ich mit Worten in deinem Grab [...], um dich aufzustöbern und zum Sprechen zu bringen [...].“ (Wi, S. 138) Die Botenfigur als Archetypus der Fernkommunikation ist gekennzeichnet durch die Überbringung und Deutung einer Nachricht.¹⁹⁴ Das betrifft sowohl das dialogische Gespräch als auch den Brief. Der Bote ist das Medium¹⁹⁵ und der Empfänger der Mitteilung, Winklers Vater, hat im Brief, anders als in der lebendigen Rede, wo Mitteilung und Information eine Einheit bilden, keine Möglichkeit das Mitgeteilte abzulehnen.

„Lieber Tates! Böser Tates!“, so beginnt der erste Brief an seinen Vater. „Warum hast du uns nicht erzählt auf welchem Boden wir stehen“ (Wi, S. 9), heißt es weiter in einer

¹⁹² Winkler, Josef; Kerbler, Michael: Der Allerheiligenhistoriker: Josef Winkler im Gespräch mit Michael Kerbler. Klagenfurt: Wieser 2009. S. 15.

¹⁹³ Vgl. Capurro, Rafael: Theorie der Botschaft. S. 58.

¹⁹⁴ Vgl. Ebenda S. 59.

¹⁹⁵ Capurro verweist zum Botschaftsbegriff auf das Diktum McLuhans „The medium is the message“. Theorie der Botschaft. S. 49-59.

mäandernden Anschuldigung, der die Ungläubigkeit vorausgeht, das tägliche Brot, die Nahrung für die Tiere, alle Nahrung seines Lebens mit dem Blut des Massenmörders Globocnik getränkt zu wissen. Diese Art des Briefeschreibens hat Winkler bei seinen großen Vorbildern studiert, wie z.B. Franz Kafka mit seinem »Brief an den Vater«, »Abschied von den Eltern« von Peter Weiss, die »Briefe« von Flaubert und den »Lenz« von Büchner.¹⁹⁶ Durch immer-wieder-lesen hat er das Wie des Prosaschreibens analysiert und perfektioniert. So wie Kafkas Brief an seinen Vater, den er 1919 geschrieben hat, um seinen Vaterkonflikt zu verarbeiten und der nie abgeschickt wurde, ist auch Winklers Brief an seinen Vater in Romanform zu verstehen. Als „sprachloses Elendshäufchen“, das in der gemeinsamen „Worttretmühle“ gefangen ist, unternimmt er immer wieder einen neuen Anlauf, um ins „Gespräch“ zu kommen, von dem unbändigen Wunsch gelenkt, dem Vater eine Erklärung abzurufen. (Wi, S. 165) Auch wenn der Treibstoff zu schreiben zum Teil aus der Verachtung gekommen ist, die ihm sein Vater entgegengebracht hat, von Vaterhass möchte Winkler nicht sprechen. Löffler, die bei Winkler eine Parallele zu Jelineks Mutterhass sieht¹⁹⁷, sieht ihn eher als verlorenen Sohn, der mit sich und der Heimat Frieden schließen will. Zu diesem Friedensschließen gehört die Aufarbeitung der Vergangenheit. Dem Vater ist es bis zu seinem Tod nicht gelungen, mit seinem Sohn Frieden zu schließen. Selbst über den Tod hinaus wollte der Vater seinen Sohn am Grab nicht mehr „sehen“. Er hatte angeblich vor der Rache des Dorfes Angst, nämlich davor, dass man den Sohn ins Grab hineinstößt und Lebend- und Totgewicht zusammenfallen könnten, wodurch der Sargdeckel eingedrückt würde. „Du hattest Angst davor, dass ich mit meinem Lebendkopf an deinen Totenkopf schlage und mein und dein Haupt ineinander zerbröseln“ (Wi, S. 139), so Winkler. Der tote Vater, die toten Verwandten, die toten Freunde, die toten Juden, der tote Judenmassenmörder Globocnik, dessen Uniform ein Totenkopf zierte, sie streifen wie Gespenster durch den Roman und tauchen immer wieder auf, denn sie sind ruhelos „wie Vampire, die über die Lebenden und die Toten herfallen“ (Wi, S. 58). Tote und das Totenkopf-Motiv der SS-Totenkopfverbände sind ein durchgängige Sujets im Roman, genauso wie der Totenkopffalter, der über die vergiftete Erde der Sautratten flattert. Der allgegenwärtige Kärntner Totenvogel, die Tschufitl, lockt die Lebenden mit ihrem Ruf: „Komm mit! Komm mit!“ (Wi, S. 36).

¹⁹⁶ Winkler, Josef; Kerbler, Michael: Der Allerheiligenhistoriker. Josef Winkler im Gespräch mit Michael Kerbler. S. 43.

¹⁹⁷ Vgl. Ebenda S. 44.

Mit der Anklage in Briefform wird versucht die Aufmerksamkeit auf den Grund der Klage, die historische Katastrophe des Holocaust und die Grausamkeit der Autoritäten zu lenken. Die Anklage erhebt der Sohn, der wiederholt Antworten einfordert: „Warum hast du?“ (Wi, S. 9) und immer wieder ein Erinnern bewirken will: „Erinnere dich, mein Tate“ (Wi, S. 67), was letztlich auf die alles umspannende Frage zurückführt, „Warum hast du diese schreckliche Leiche vor uns verleugnet?“ (Wi, S. 135).

7.2. Der Täter - Odilo Globocnik

In Winklers Roman ist es der Ersteller einer Mission an die Gemeinschaft der Massenmörder Odilo Globocnik, dessen Botschaft „Zwei Millionen ham'ma erledigt“ die Handlung bestimmt. Ganz im Sinne vom lateinischen Ursprung des Wortes Mission geht es um ein „Ziehenlassen, Gehenlassen, Absenden, Abschicken aber auch um ein Bekehren“¹⁹⁸. Gottes Boten wachen, bewachen und überwachen die Verbreitung der Botschaft. Die im Roman präsenten Engelsboten verkünden nicht nur die Botschaft Gottes, sie weisen auch auf die dämonische Umkehrung des Gottesboten, den Teufel und seine Mission, hin. Der Teufel ist „das Böse“, das als Inversion „des Guten“, in Form der vermittelnden Engel, in Erscheinung tritt.¹⁹⁹ Die mit dem Botenamt verbundene Neutralität zwischen Sender und Empfänger, die Mittlerstellung, ist durch das teuflische Pendant des guten Engels vom Umschlagen bedroht, wie Krämer festhält.²⁰⁰ Die Präsenz des Auftraggebers Globocnik wird durch das Auftreten des Teufels dargestellt, denn die Stimme des Boten, ist die Stimme für den er spricht. Der Bote ist die Vergegenwärtigung der Macht seines Auftraggebers, in dessen Abwesenheit er das Wort ergreift.

Dass Globocnik und seine Mittäter der Inbegriff des Teufels sind, daran wird kein Zweifel gelassen: „Abertausende Globocnikzungen loderten aus allen Ecken und Enden der Sautratten, die mich an die Höllenflammen in meinem Religionsbuch erinnerten,[...].“ (Wi, S. 24) „Das Skelett des Nazibluthundes, der sich »Globus« und »König« nannte“ (Wi, S.24), geistert durch den Roman. Seine Knochen haben die Erde und die Nahrung kontaminiert, sein Wirken hat das ganze Drautal vergiftet, sein Gedenken vergiftet Generationen nachhaltig. Schutzengel und Teufel stehen im Wettstreit, deren Abbilder sind in Winklers Kindheit ständige Begleiter. Unter dem

¹⁹⁸ Vgl. Kluge: Etymologisches Wörterbuch. , Mission' S. 626.

¹⁹⁹ Vgl. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. S. 131.

²⁰⁰ Vgl. Ebenda S. 137.

Schutzengelbild im Schlafzimmer der Eltern „wuchsen die Hände des Teufels zu großen, dicken, über den Kindern wachenden Klauen an“. (Wi, S. 77) Dazu meint Krämer, dass die Welt der Engel die Menschenwelt und die Welt Gottes widerspiegelt und zwar indem virtuelle Bilder auf die Spur des Anwesenden hinweisen.²⁰¹ Wie schon in *Rechnitz (Der Würgeengel)* verfolgen die Boten auch in Winklers Roman die Spur des Täters zurück. Der Engel weist den Weg, denn „er richtet seinen rechten Zeigefinger mahnend in Richtung Himmel“ (Wi, S. 81) und zu dem „mit violetter Tintenbleistift aufgemalten Teufel, der nie schläft, hinter dem Schutzheiligenbild“ (Wi, S. 80), solange, bis das Kind Winkler von „Engeln und Teufeln umschwirrt wurde, die im Wettstreit versuchten meine Seele zu retten, jeder auf seine Weise, sie in den Himmel hinauf- oder in die Hölle hinunterzutragen“ (Wi, S. 80). Der Pfarrer Reinthaler, als „Vertreter Gottes“ verbreitet nicht nur die Botschaft Gottes, sondern so wie auch Winklers Vater die Botschaft des verscharrten Massenmörders. In Ihrer hierarchischen Multiplizität mahnen die Engel eine militärische Ordnung ein.²⁰² Alle guten und schlechten Taten werden von „den gewidelosen und herzlosen Engeln mit ihren hohlen Köpfen“ (Wi, S. 79), die Winkler sein Leben lang geängstigt und gequält haben „beobachtet und abgehört und in einem Lebensbuch aufgezeichnet“ (Wi, S. 79) und am Lebensende, „wenn der leibhaftige Tod mit seiner Schöckenfux-Sense über das Dorf und alles niedermähd über die Sautratten geht, das Skelett des Judenmassenmörders streift [...]“ (Wi, S. 79) , einer Bilanz unterzogen.

Über die Stimme des Vaters und anderer Autoritäten wird die Botschaft des vergrabenen Massenmörders für den Autor hörbar gemacht, Engel sind in ihrer Botenfunktion die „informationstechnische Virtualisierung“²⁰³ , doch wer war das Dorfmitglied Odilo Globocnik?

Johannes Sachslehner, Germanistik- und Geschichteprofessor sowie Autor zahlreicher Publikationen zu den Schicksalsorten in Österreich, der die Biographie Globocniks mit *Hitlers Manager des Todes* untertitelte, weiß in seiner Einleitung zu berichten, dass die Geschichte Odilo Globocniks die eines Österreicher ist, der keiner sein wollte.²⁰⁴ Der in Triest geborene und in Kärnten aufgewachsene junge Mann war in der falschen Heimat geboren, vielleicht sind so seine

²⁰¹ Vgl. Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung*. S. 136.

²⁰² Vgl. Ebenda S. 132.

²⁰³ Ebenda S. 136.

²⁰⁴ Sachslehner, Johannes: *Zwei Millionen ham' ma erledigt. Odilo Globocnik. Hitlers Manager des Todes*. Wien-Graz-Klagenfurt: Styria 2014. S. 11.

Germanisierungsbestrebungen und fanatischen Pläne zur „Verdeutschung“ der eroberten Gebiete zu erklären. Der industrielle Massenmord in den fünf Distrikten der Generalgouvernements in Polen, Warschau, Lublin, Radom, Krakau und Lemberg nimmt unter seiner Führung ein noch nie dagewesenes Ausmaß an. Als „blutigster Einpeitscher der Judenvernichtung“ in den Generalgouvernements, als „archetypischer Nazi-Bluthund“, als „Mörder aus Profession“ oder schlicht als „genocidal killer“ wird er bezeichnet, obwohl er von seinen Freunden liebevoll „Globus“ genannt wird. In den Vernichtungslagern Belzec, Sobibor und Treblinka sind ihm von der Reichszentrale keine Grenzen gesetzt, denn der ehrgeizige Handlanger des Reichsführers erledigt die „Sache“ schon mit Erfolg. Seine als „Umsiedlungsaktionen“ bezeichneten Vernichtungsaktionen tragen Decknamen wie „Aktion Hühnerfarm“, wobei die sichergestellten „Eier“, die im telefonischen Bericht übermittelt wurden, die ermordeten sowjetischen Kriegsgefangenen waren, Aktion „Hasenschießen“ oder „Aktion Erntefest“. Globocnik konnte in dieser Aktion eine „Ernte“ einfahren, die im November 1943 im KZ Majdanek zahlreichen Juden das Leben kostete. Die Aktionen mit den klingenden Blumennamen „Edelweiß“, „Osterglocke“ und „Enzian“, die an Euphemismus kaum zu überbieten sind, fanden in seiner Geburtsregion Friaul im Kampf gegen Partisanen statt. Winkler hält diesem Bild „Millionen von Schneeglöckchen“ entgegen, die Jahr für Jahr im Frühling immer wieder blühen, nur ein paar Meter von den Sautratten entfernt. (Wi, S. 23) Die rot-weiß-rote Heimatidylle korrespondiert über die Farbensymbolik mit dem schlummernden Verbrechen der Gemeinde Kaming. Der „blaue Enzian“ für den selbstgebrannten Schnaps wird in Stamperln mit dem „aufgeklebten roten Almrausch“ und dem „blauen Enzian“ von der „blutigen Alm“ geholt. Daneben liegt das „rotweiße Zigarettenpäckchen“ der Marke „Austria C“ mit dem „weißen Adler“, der eine „rotweißrote Fahne auf der Brust trägt“. (Wi, S. 66)

Im Juli 1942 wurde Globocnik von Heinrich Himmler mit der „Aktion Reinhardt“ betraut, bei der von März 1942 bis November 1943 rund 1,5 Millionen Juden und 50.000 Roma ermordet wurden, was ihn im Mai 1945, zu einem Zeitpunkt, als die Aussichtslosigkeit von Hitlers Endsieg unübersehbar war und nur wenige Tage vor seinem Selbstmord, zu der Feststellung veranlasste: „Zwei Millionen ham'ma erledigt. Wahrscheinlich werd' ich jetzt zahlen müssen dafür.“²⁰⁵ Dem Teufel bleibt die Übertragung himmlischer Botschaften verwehrt, dafür rückt das Geld als Medium

²⁰⁵ Sachslehner, Johannes: Zwei Millionen ham' ma erledigt. S. 342.

des Austauschs in den Vordergrund, so der medientheoretische Ansatz²⁰⁶. Wie schon bei Jelinek erwähnt, bekommen die Täter für ihr Handeln die Rechnung präsentiert.

Es ist bei Globocnik der „Sündenstolz“, der Stolz der Täter auf ihre erbrachte Mordleistung, wie es im *Fall Rechnitz* bei Jelinek die Täterin Margit von Batthyány ist, die diese beschämende Prahlerei gepaart mit Zahlenspielen als Verspottung der Opfer auf die Spitze treibt. Henry M. Broder, der sich in seiner Abrechnung mit dem deutschen Erinnerungswahn in *Vergesst Auschwitz - bevor es zu spät ist!* unter anderem mit dem neuen Antisemitismus auseinandergesetzt hat, geht mit Günter Grass hart ins Gericht, der sich an einer Milchmädchenrechnung versucht. Zum Holocaust befragt argumentierte Grass in einem Interview, dass von acht Millionen deutschen Soldaten, die in russische Gefangenschaft gerieten, gerade mal zwei Millionen überlebt haben. „Man muss kein diplomierter Mathematiker sein, um Grass' Zahlenspiele zu Ende zu denken, wie Broder pointiert formuliert.“²⁰⁷ Sechs Millionen Deutsche minus sechs Millionen Juden, das macht unterm Strich Null. Grass relativiert zwar, indem er von der Verantwortung für die Verbrechen der Nazis spricht, doch geht es ihm nur um sechs Millionen – The Lucky German Number.

Broder, ein Nachkriegskind jüdischer Eltern, dessen Eltern Auschwitz und Buchenwald überlebt haben, unternimmt den Versuch, Deutschlands Israel- und Weltpolitik im Zusammenhang mit der noch immer schwelenden Schuldfrage der Deutschen am Holocaust und dem Antizionismus und Antisemitismus zu betrachten. Als kritischer Journalist ist er um Objektivität bemüht, wenngleich seine politische Einstellung und sein Bruch mit den Linken – es gibt linke und rechte Antisemiten – unüberhörbar sind. Er sieht in Grass den Prototyp des Deutschen, der vom Dritten Reich nachhaltig kontaminiert ist.²⁰⁸ Grass kann in seiner Analyse des Holocaust als prominenter Vertreter der Nachkriegsgeneration betrachtet werden, der – von Schuld- und Schamgefühlen verfolgt – zugleich vom Wunsch getrieben ist, die Geschichte zu verrechnen.²⁰⁹ Dieses mangelnde Unrechtsbewusstsein gilt für Deutschland und Österreich in gleichem Maß. Den 1945 von den politischen Eliten ausgerufenen Neubeginn Österreichs als „Stunde Null“ zu bezeichnen, kann zu recht kritisch hinterfragt werden. Die Begriffswahl klammert Fakten und ihre Bedeutung

²⁰⁶ Vgl. Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung*. S. 132.

²⁰⁷ Broder, Henryk M.: *Vergesst Auschwitz!: Der deutsche Erinnerungswahn und die Endlösung der Israel-Frage*. 1. Auflage. München: Knaus 2012. S. 167.

²⁰⁸ Vgl. Ebenda S. 168.

²⁰⁹ Vgl. Ebenda.

aus, denn durch die mathematische Zahl „Null“, das Ergebnis einer Differenz zweier gleichwertiger Zahlen, wird eine Verzerrung der zeitgeschichtlichen Ereignisse erreicht. Zur Stunde Null und ihrer Bedeutung meint Serloth, dass der Terminus dem Wunsch einer neuen Geschichtsinterpretation entsprach, „die Unschuld Österreichs, seiner Bevölkerung und politischen Eliten mit jenen auf der tatsächlichen Opferseite auf eine Ebene stellen und homogenisieren“.²¹⁰ Der Stunde Null sollte wie der Zahl Null nichts Positives und vor allem nichts Negatives angelastet werden. Doch Null ist nicht Nichts, denn ohne Null gäbe es keine Hundert, keine Tausend und keine zwei Millionen. Das Globocnik-Gespenst der zwei Millionen sucht auch das Kind Josef Winkler heim, doch will es die unvorstellbar hohe Zahl überhaupt nicht näher gebracht bekommen, denn mit dem Wissen kam die Appetitlosigkeit daher.

Ich muß dir sagen, mein Tate, es hat mir für ein halbes Jahr den Appetit verschlagen, als ich vor zwei Jahren erfuhr, daß wir als Kinder auf den Sautratten über dem Skelett des Judenmassenmörders den Roggen für das tägliche Schwarz-Brot und den Weizen für das tägliche Weiß-Brot eingebracht haben. (Wi, S.136)

Was liegt zwischen Null und zwei Millionen? Winkler unternimmt nicht den Versuch, zwei Millionen Tote gegen zu rechnen, auch wenn drei Brüder seiner Mutter, wie Tausende andere auch, im Krieg gefallen sind. Das Dazwischen, die Zahlen zwischen Null und zwei Millionen, das Addieren von Einzelschicksalen, das zu der unglaublichen Gesamtsumme an Holocaustopfern geführt hat, ist es, auf das Globocnik stolz zurückgeblieben hat. Zwei Millionen Tote wollen, anders als in Rechnitz, nicht ausgegraben werden, sie wollen gehört werden. Der Täter Globocnik und seine Mission »Zwei Millionen ham' ma erledigt« kann und darf – indem seine Lebensgeschichte ins Zentrum gerückt wird – in seinem Grab nicht ruhen, denn das „Gift“ der antisemitischen Gesinnung sickert kontinuierlich weiter ins Erdreich. Die Aufgabe des Boten liegt im Aufnehmen eines Bildes, der Umwandlung und dem Transport in Form von Sprache, damit der Empfänger, der Leser, sich „ein Bild machen“ kann. „Der Spalt zwischen Abwesenheit und Anwesenheit eines Bildgehalts kennzeichnet das Visualisierungspotenzial eines Bildes.“²¹¹

Auf Marianne Hirschs „Nazi-Blick“ der Täter in ihren *„family frames: photography narrative and postmemory“* wurde bei Jelinek bereits im Kapitel Herrschsucht und

²¹⁰ Serloth, Barbara: Von Opfern, Tätern und jenen dazwischen: wie Antisemitismus die Zweite Republik mitbegründete. Wien: Mandelbaum Verlag 2016. S. 73 f.

²¹¹ Vgl. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. S. 268.

Sündenstolz eingegangen. Auch bei Winkler wird die Täter-Opfer-Dichotomie über den Naziblick festgemacht und der Bogen von dem Täter Odilo Globocnik zu den Tätern des Nationalsozialismus und weiter zur der Postmemory-Generation gespannt. Wenn der Eichholzer-Opa, der Großvater mütterlicherseits, erfährt, dass auch sein dritter Sohn Adam im Krieg gefallen ist und „Ich habe schon demissioniert!“ ausrief und „die Hitlerbärtchen tragenden Nazis mit ihren stechenden Blick einmarschierten“, wird „stichwortartig“ die Komplizenschaft der Gemeinde Kaming visualisiert. (Wi, S. 98) In der Landschaft, ein „von idyllischer Bergwelt eingerahmter Badensee“, wird von einem „Raupenfahrzeug, das würgte und die Leiche noch tiefer in die Erde hineindrückte, auf den Sautratten das Grab Odilo Globocniks eingeebnet.“ (Wi, S. 98)

Eine Exhumierung der Leiche scheiterte an der Witwe Globocniks, die ihrem Sohn die Aufregung ersparen wollte und den Wunsch hegte, es solle Gras über die „Sache“ wachsen. Nachforschungen auf der Suche nach dem Grab auf den Sautratten scheiterten auch daran, dass Zeugen vor Ort die genaue Stelle nicht mehr mit Sicherheit bezeichnen konnten, wie Sachsenlehner bei seiner Spurensuche herausfand.²¹² Winkler gräbt in den „mysteriösen und vergifteten Sautratten“ (Wi, S.26), lockert die kontaminierte Erde mit den „stierblutrot gefärbten Pflugscharen, abgewetzt durch die schneidigen Globocnik-Knochen“ (Wi, S.19), denn die „Maulwürfe in den Nistkammern des Totenschädels“ (Wi, S.19) lassen sich nicht vertreiben.

Im Roman werden die letzten Stunden Globocniks Flucht bis zu seinem Selbstmord nachgezeichnet. (Wi, S. 99-100). Der SS-Sturmabführer Ernst Lerch, ein enger Vertrauter Globocniks, der bis in die 1970er Jahre das Tanzcafé Lerch betrieb und die Karriere von Udo Jürgens mitbegründete, starb als ehrenwerter Mann. Werner Kofler hat sich so wie Winkler des berühmt-berüchtigten Nazi-Duos im Theaterstück *Tanzcafé Treblinka* angenommen, das 2017 uraufgeführt wurde. Dort gelingt Kofler eine bedrückende Verknüpfung der Verdrängung dieses Teils der Vergangenheit mit dem Wunsch nach leichter, sorgenfreier Unterhaltung wie es in der Schlagerbranche besungen wird. Alt trifft auf Jung, Nicht-gewusst-haben auf Nicht-wissen-wollen, geeint im Wunsch die Nazi-Vergangenheit zu relativieren. Die Zeile „So wie das Blut der Erde“ (Wi, S. 102) aus Udo Jürgens Lied »Griechischer Wein«, ein Lied, das von der Sehnsucht und Fremdheit erzählt, bekommt bei Winkler durch das Wissen um

²¹² Sachslehner, Johannes: Zwei Millionen ham' ma erledigt. S. 16.

die Verbindung von Globocnik, Lerch und Jürgens eine völlig neue Bedeutung, denn es zeichnet eine neue Generation modisch vornehm gekleideter junger Männer, die von der Nazivergangenheit nichts gewusst hat und die sich deshalb von dieser auch nicht distanzieren kann.

7.2.1. Tote essen – Verinnerlichung der Botschaft

Die Erinnerung an den Massenmörder und seine Botschaft wird über die Musik wiederbelebt und über die Nahrung aufgenommen und „aufgewärmt“.

Abseits der pragmatischen Mitteilung kann mittels der Botschaft auch eine Handlungsaufforderung transportiert werden, so Capurro in seiner Theorie der Botschaft.²¹³ Denn „Botschaften sind eine besondere Art von Sprechhandlungen, die auf eine bestimmte Auswirkung auf den Empfänger abzielen – Anstelle einer Sprechhandlung können auch Gegenstände als Botschaften aufgefasst werden.“²¹⁴

In der Konservierung des Toten mittels Nahrungsaufnahme soll das zu bewahrende Ziel des Toten – imperative, indikative und optative Botschaften, das heißt Erzeugung, Diskurs und Verbreitung dieser – erhalten bleiben. Das Brauchtum „Leichenschmaus“, die Tradition eines gemeinsamen Essens zu Ehren und in der Gegenwart des Toten, ist ein wiederkehrendes Motiv in den Romanen Winklers, so auch in diesem. „...Leiche, Suppenteller, Petersilie, Leiche, Suppenteller, Leiche, Maggikraut..., so ging es die ganze Zeit hin und her [...]. (Wi, S. 38)

Auf den kannibalistischen Effekt des Kippbildes der Nahrungsaufnahme eines Toten nimmt Juliane Prade-Weiss Bezug, die dem Ritual des Totenessens in der Literatur nachspürt. Sie sieht im Verzehr des Totenkuchens – im rumänischen ein Nationalgericht aus Polenta, das phonetisch dem Wort „Mama“ ähnelt und eine Vereinigung mit der Mutter bzw. eine Kompensation der mütterlichen Wärme widerspiegelt – eine Integration der Toten.²¹⁵

In Winklers Roman steht das Getreide, das für das tägliche Brot geerntet und gegessen wird, gespeist aus der Erde der Sautratten, in dem das Gedankengut des Massenmörders quasi eingegraben ist, für ein Totenessen, das einer medialen Übertragung der griechischen Chorklage nahekommt. Eine Totenklage, die als gemeinsam reklamierende Form der Rede eine symbolische Substitution zurückweist:

²¹³ Vgl. Capurro, Rafael: Theorie der Botschaft. S. 46.

²¹⁴ Ebenda S. 47.

²¹⁵ Vgl. Prade-Weiss, Juliane: 'Die Toten haben Hunger': Aglaja Veteranyi über Ritual und Moderne. Comparatio: Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft, 2017, Vol.9 (2), p.235-260. S. 246.

Der Verzehr geht einher mit der Äußerung eines Absolutionswunsches als sei es ein Tausch: die Speise in den Mund für den Lebenden, der Wunsch aus dem Mund für den Toten. Dieser Tausch ist auf eine Gemeinschaft angewiesen, denn die Worte, die entboten werden, haben als sprachliche Zeichen nur in der (Mit-)Teilung zwischen mehreren einen Tauschwert.²¹⁶

Im Ritual des Totenessens reicht das heidnisch antike Relikt einer obsoleten Vergangenheit in die Gegenwart hinein²¹⁷, denn Ziel des Rituals ist die Aufhebung der Trennung vom Verstorbenen, eine Verinnerlichung und Fortführung des Geistes des Toten, wenn schon der Körper nicht mehr zurückgewonnen werden kann. Wer die Bissen des Verstorbenen einnimmt, erhält nicht immer „Erleichterung“, denn die „Spende“ des Toten heißt, dass andere für den Toten sprechen müssen und sein Tun und Handeln fortführen müssen.²¹⁸ Am Bissen des Verstorbenen, einem Brotbröckchen aus Sautrattenmehl, wäre der einjährige Winkler mit einem Bleistift in der Hand fast erstickt, wäre seine verzweifelte Mutter nicht auf die Idee gekommen, das Kind kopfüber zu schütteln und hätte er in Folge nicht wie am Spieß geschrien. Winkler, der sich Jahre später „Erleichterung“ verschafft indem er nicht ‚für‘ den Toten spricht, sondern ‚über‘ den Toten schreibt. „Man hat mich also aufgespießt, mit dem Bleistift meiner Kindheit, den ich schon als Einjähriger mit mir herumgetragen habe.“ (Wi, S. 69)

7.3. Schweigen und Verschwiegen

Es schweigen die Täter, es schweigen die Mitwisser, es schweigt der Pfarrer Reinthaler, obwohl er es gewusst haben muss. „Reden ist Silber, Schweigen ist Gold!“ (Wi, S. 135). Es schweigt der Eichholzeropa, der Großvater mütterlicherseits, wie ein Grab, weil ihn der Krieg schwer traumatisiert hat. Erzählt werden die Kriegserlebnisse und Kriegsabenteuer, vergessen wird wie der Krieg wirklich gewesen ist. Verschwiegen werden die Toten in der Verwandtschaft, die Entbehrungen, der Holocaust und die eigene Beteiligung.

„Warum hast du geschwiegen, Tate? Warum hast du diese schreckliche Leiche verleugnet, du mußt es gewußt haben, daß die Engländer den Kadaver von Odilo Globocnik auf den Sautratten verscharrt haben – [...]“. (Wi, S. 135) Beharrend, verharrend werden in mäandernden Satzgefügen immer wieder Antworten eingefordert, denn das Wissen um die Verseuchung der Sautratten erklärt im

²¹⁶ Prade-Weiss, Juliane: 'Die Toten haben Hunger': S. 248.

²¹⁷ Vgl. Ebenda S. 244.

²¹⁸ Vgl. Ebenda S. 246.

Nachhinein die Appetitlosigkeit in seiner Kindheit. Mit den Prügeln des Vaters korrespondierend mit der Klage der Mutter „Willst du den Buben erschlagen!“ (Wi, S. 65) und dem allgegenwärtigen „angstmachenden Kruzifix“ (Wi, S. 66) ist er im Zangengriff zwischen Mutter und Vater eingeklemmt. Gewalttätige Lehrer „Ich rei dir den Arsch aus und schmei ihn dir ins Gesicht!“ (Wi, S.137) und gewalttätige Eltern belasten Winkler bis an die Grenze seiner Belastbarkeit und lassen den Körper immer mehr aus dieser Welt verschwinden. (Vgl. Wi, S. 37)

Die Stimmen der Toten, die „seine Seele durchlchernden Geister und Gespenster“ (Wi, S. 37) klingen in den kindlichen Ohren wie ein Lockruf. Der Lockruf der Tschufitl, „Komm mit!“ (Wi, S. 36) und die Stimmen der Toten sind ein vertrauter Klangteppich – ber die Gewalt „eine Kärntner Tracht Prügel mit blauen Würsten am Arsch“ (Wi, S. 113) wird beharrlich geschwiegen. Das „Vergehen“, ein Briefmarkendiebstahl, wurde von der Mame mit Rutenschlgen und den Worten „Du Hllenteufel, du verfluchter!“ (Wi, S.112) geahndet, in der Heftigkeit so intensiv, dass die Rute entzwei brach und die blauen Striemen auf dem nackten Ges aufplatzten. „Ich war nicht nur ein Teufel aus dem Sumpfbereich der mysteriösen Sautratten, ich stammte aus der Hlle und war verflucht!“ (Wi, S. 113), so Winklers Kindheitsimpression, dem zu der körperlichen Tortur auch der Spott seiner Geschwister sicher war. Der Vater, der dem Sohn eine Fotzn, eine Kärntner Ohrfeige, verabreicht hat, die in der Wirkung so heftig war, dass der Bub in seiner eigenen Blutlache gestanden ist, will den verweichlichten Jungen abhärten.

Sie war knochenhart, die Ohrfeige von deiner groben Smannshand aus den Sautratten, wo der Judenmassenmörder verscharrt wurde, ich taumelte, ich hätte umfallen und mausetot sein können, wie eine Maus zerquetscht worden von einer Menschhand, hätte es dann geheißen!
Wie eine Maus! Mein Tate ein Mörder und Totschläger! Ein Kindsmrder! (Wi, S. 17)

Die schlagende Hand des Vaters ist der verlängerte Arm des Judenmassenmörders. Globocniks Schergen zeigten sich jüdischen Kindern gegenüber als besonders grausam. Von einer „Säuberungsaktion“ des Waisenhauses im Ghetto Lublin vom März 1942 wird berichtet, dass die „noch in Windeln eingewickelten, noch halb lebendigen, zuckenden Kinder“, quer liegend und gut geschlichtet, in ihrem Grab Platz gefunden haben. „Die Mörder haben blutige Hände, sie wandeln auf dem Feld umher wie Boten aus dem Jenseits.“²¹⁹

²¹⁹ Sachslehner, Johannes: Zwei Millionen ham' ma erledigt. S. 213.

Im Roman ist es Josef Winkler, der Seppl, der bei jedem kirchlichen Fest durchgedreht hat, der bei Ostern, Maria Himmelfahrt, Pfingsten, zu Fronleichnam, Allerheiligen und Allerseelen quergestanden und quergelegen ist und die heiligen Rituale durcheinanderbrachte. (Vgl. Wi, S. 127) So wie in Jelineks *Rechnitz* die Boten die Teichoskopie übernehmen, so hält das „hellhörige Skelett des Judenmassenmörders“ (Wi, S. 153) in Winklers Roman Ausschau. Für das Kind sind die Toten allgegenwärtig. Sie schweigen nicht und bekommen eine Stimme. Wie Eruptionen brechen die tiefen Kränkungen der Kindheit immer wieder hervor und werden an Gegenständen festgemacht. Die Züchtigungsrute, die so lange zuschlägt bis sie zerbricht und das Fieberthermometer, das mit fürsorglicher Zuneigung den Kühen in den Arsch geschoben wurde, ist dasselbe, das ihm unter die verschwitzte Achsel gesteckt wurde, wenn er tagelang krank war und sich niemand um ihn kümmerte. (Wi, S.74) Mit unglaublicher Beschreibungsschärfe werden die Kindheitserinnerungen „scharf gehalten“, so Werndl, die einen Vergleich mit Vladimir Nabokovs *Speak, Memory* zieht.²²⁰

Die einzelnen Kapitel mit ihrer Handlungsankündigung verstehen sich als Exponate der Werkschau seines Lebens. Die Zählgeschichte strukturiert nicht nur den Roman, sondern auch Winklers Leben. Die ausgeschickten Boten, Schlächter, Henker, Teufel zeichnen mit ihrer Steigerung der Aufträge den Spannungsbogen vor, sind jedoch in Winklers Autobiographie Strophe für Strophe ein Mehr an psychischer und physischer Verletzung. Jedes Kapitel ist eine Summe an Kränkungen, die das Nachhausekommen noch prekärer gestaltet. Die Wiederholungen in der Benennung der Gegenstände kündigen an, dass sich die Verletzungen nicht auslöschen lassen, nicht verblassen, im Gegenteil, die Bilder sind an Stärke und Präzession immer präsent.

Die Totenklage als antikes Relikt in Verbindung mit Essen markiert ein „Überstehen“ der Vergangenheit und symbolisiert gleichzeitig eine Verbindung und die Möglichkeit zur Wiederbelebung einer gemeinsamen Geschichte mit den toten Gespenstern.²²¹

Der Friedhofsbesuch, bei dem die Kinder ehrfürchtig der toten Täter und Opfer beim Kriegerdenkmal gedenken sollen, wird ihnen mit Kleingebäck versüßt – „Laß dich heimgeigen mit den süßen Weinbeißern [...]“. (Wi, S. 187) Der Hunger im Krieg, die Verklärung der Kriegsverbrecher, die Verhöhnung der Opfer wird den Kindern

²²⁰ Vgl. Werndl, Kristina: Dem Tod vor Augen. S. 22.

²²¹ Vgl. Prade-Weiss, Juliane: 'Die Toten haben Hunger'. S. 244 f.

ständig vor Augen geführt, die das „Überstehen“ einer Vergangenheit feiern sollen, die nicht ihre war. An der Nahrung, dem Fleisch und Getreide, dem ‚täglich Brot‘ von den Sautratten, wird die ständige Präsenz der Vergangenheit zelebriert, wie beim abschließenden Familienessen zu Allerheiligen nach der Gräberbesprechung, der Segnung der Gräber, zu erkennen ist:

Durch die ständigen Kriegserzählungen wird der Familientisch zum „Tatort und Kriegsschauplatz“ (Wi, S. 188), bei dem die Rindsknochen zu Globocnik-Knochen werden, da in den Kühen durch die Aufnahme des „Sautratten-Getreides“ die permanente Weitergabe von dem „Gift“ der Gesinnung des toten Massenmörders gespeichert ist. Daher schwimmen die Globocnik-Knochen in der Sonntagssuppe so lange, bis die Essenz der nationalsozialistischen Menschenverachtung gewonnen ist, die der Vater zusammenfasst: „Schwerkriminelle, Gsindl – Wegräumen! An die Wand damit! Gemma!“ (Wi, S.189) Die Kriegserinnerungen des Vaters werden wie die Knochen in der Suppe stundenlang gekocht bis sich „kreisende Fettaugen“ bildeten, dadurch werden sie zu einem Konzentrat, das den „Erlöser“ aller Probleme der Welt wie z.B. Arbeitslosigkeit bereits ausgemacht hat: „Ha! Da Hitla! Niemand anderer als da Hitla!...“(Wi, S. 188) ist es. Die Suppe auf der ein „paar kreisende Fettaugen von den ausgekochten Globocnik-Knochen schwammen“ (Wi, S. 189) wird ständig am Köcheln gehalten. Wie die Fettaugen, die nicht sehen, bewegen sich die Erzählung der Kriegsveteranen, kreisend, zirkulierend, nie enden wollend und doch blind.

Die Schnitzel beim gemeinsamen Essen nach den Kirchenfesten werden nicht einfach paniert, vielmehr vollzieht die nervenkranke Mutter an den Schnitzeln was den Juden angetan wurde. Verklärte Kriegserinnerungen und die Kochtätigkeit der Mutter werden abwechselnd und zeitlich parallel erzählt (Wi, S. 185-186):

„Auf die blutigen Schnitzel wird eingeschlagen, bis das Blut herausrinnt“. Mit Hackbeil und Fleischhammer wird das Fleisch mit „knappen, kurzen Schlägen“ bearbeitet – der „Chor der Kriegsberichterstatter“ im Hintergrund. Das Ei aus „gezackten, braunen Schalenhälften“ wird mit der Gabel „auseinanderschlagen“, danach wird das „breitgeklopfte“ Fleisch hineingelegt. Der (Gas)-„Ofen“ wird über das Türl geheizt, die Mutter legte „einen Fichtenknittel nach dem anderen“ auf die Glut – Ein Verweis auf die geschichteten Leichen in den Krematorien –, während die Globocnik-Knochen-Suppe köchelt. „Der Jud regiert heute noch die Welt [...]“ (Wi, S. 186), ist das Resümee der Kriegsberichterstatter, für die das Abenteuer Krieg zu früh zu Ende gegangen ist. Doch die Toten sind allgegenwärtig. Zu Weihnachten, beim

traditionellen Totengedenken und dem Weihnachtsessen, Würstel mit Kren, „niesen die Toten aus unseren Nasen“ (Wi, S. 56), so die kindliche Vorstellung. Mit einem explodierenden Sägespannofen im bäuerlichen Kinderzimmer und der Vorstellung von verkohlten Kinderleichen (Wi, S. 68) wird eine weitere Verbindung zu den Judenverbrennungen gezogen, so wie mit der Erzählung der Großmutter von den drei Kinderleichen, die an Silogasen erstickt sind (Wi, S. 70-71). Das Silofutter bestand aus dem Mais von den Sautratten und ist als Globocniks langer Arm zu verstehen, der Jung und Alt „ab ins Gas“ brachte.

Es wird geschwiegen, wenn der Hitlerbärtchen tragende Onkel Hermann seinen Sohn fast tot schlägt und das Züchtigungsgeräusch bis zu den Sautratten zu hören ist und „nur das Skelett von Odilo Globocnik aufhorchte“. (Wi, S. 149) Onkel Hermann, der alles gerodet hat, um den Blick auf die Sautratten endgültig frei zu machen, „in denen das hellhörige Skelett des Judenmassenmörders schlummerte“ und der mit einem Hackbeil die Spielsachen der Kinder zerfleischte. (Wi, S. 153)

Verschwiegen und Vergessen werden diese Erinnerungen in der Familie. Die Härte gegenüber den Kindern soll aus der verweichlichten Generation echte Männer machen. Die drei Onkel sind erzählfreudige Veteranen. Geschichten über den Krieg werden zu lustigen Anekdoten, bei der die Kriegsheimkehrer einander überbieten wollen. Schwänke, wie ein Soldat in der Grundausbildung wie eine Maus – „Stellt´s euch das einmal vor, wie eine Maus!“ (Wi, S. 11) – zerdrückt worden ist, sind die einzigen „Abenteuer“ in ihrem Leben geblieben. Theweleit, der sich nach seinen *Männerphantasien* auch im Folgewerk *Das Lachen der Täter: Breivik u. a.: Psychogramm der Tötungslust* mit den Tätern des Nationalsozialismus und ihren Nachfolgern auseinandergesetzt hat, liefert Erklärungsmodelle für die sexuell konnotierte „Mordlust“ und gibt Einblick in die Erklärungsmechanismen der Täter nach einem Genozid. Theweleit nennt das Vorgehen bei Massentötungen im Nationalsozialismus die „Säuberung“ des Gewimmels von Mäusen, Zecken, Maden etc., die halluzinatorische Wahrnehmungsidentität »leerer Platz«. Die Bezeichnungen gehen nahtlos vom Tier auf den zu tötenden Mensch über, um ein »zwangloses« und »strafloses« Töten zu erlauben.²²² Er nennt in diesem Zusammenhang auch das Katz und Maus-Spiel, eine Vorbereitung im Soldatenalltag für den Ernstfall, wobei durch die reale Bewaffnung die Grenze zwischen »Spiel« und »Ernstfall« lebendig

²²² Vgl. Theweleit, Klaus: *Das Lachen der Täter: Breivik u.a.: Psychogramm der Tötungslust*. S. 228.

oder tot bedeutet.²²³ Hört man als Kind den Kriegsanekdoten der Alten zu, klingt es nach einem „Mordsspaß“, wenn der Schwache und Wehrlose gedemütigt, gefoltert und getötet wird.

7.4. Verbreitung der Botschaft

Die Akzeptanz des Mordens im Nationalsozialismus ist das „Gift“, das langsam aber kontinuierlich ins Erdreich sickert und das Klima im Nachkriegsösterreich nachhaltig vergiftet hat. Winkler zeichnet den Lebensweg des Odilo Globocnik nach und führt seine Lebensgeschichte, seine Kindheit und Erziehung in der Obhut gewalttätiger Autoritäten auf das Skelett in der Erde zurück. Wie Capurro festhält sind wir Medien und Boten zugleich und in einer *message society* beginnen sich die Strukturen einer angeletischen Botschaftsverbreitung langsam aufzulösen, um die Koordinaten für eine neue Botschaftskultur neu auszuloten.²²⁴ Globocniks Aufgabe und Ziel war die Vernichtung aller Juden. Seine Botschaft verkündet einen Teilerfolg von zwei bereits „erledigten“ Millionen, der Erfolg seiner Mission zieht jedoch ein Aber nach sich und birgt die Fortführung „aber es gibt noch viel zu tun“ in sich. Die Trennung zwischen Urheber der Botschaft und Überbringer der Botschaft ist nicht mehr klar abgegrenzt, denn schließlich ist nicht nur der Inhalt der Botschaft wichtig, sondern auch ihre Übermittlungsform. Eine wirkmächtige Botschaft hat immer eine rhetorische Dimension, schließlich soll sie beim Empfänger ja etwas bewirken, wie Wiegerling schreibt.²²⁵ Für die konkrete Botschaft gibt es keinen Urheber mehr, doch „die Systemeinrichter liefern Rahmenbedingungen, die zur Generierung von möglichen weiteren Botschaften führen können“²²⁶. Politik, Medien und Justiz verstehen sich unter dieser Prämisse als „Systemeinrichter“, die in den Nachkriegsjahren die Rahmenbedingungen für eine mangelnde Bereitschaft zur Aufarbeitung von Schuld schafften und der nach wie vor bestehenden Judenfeindlichkeit und dem Antisemitismus Raum gaben.

In Broders Publikation *Vergesst Auschwitz*, die mit der deutschen Holocaust-Gedenkkultur und Israelpolitik hart ins Gericht geht, zitiert dieser zum Thema Antisemitismus eine Passage aus Rainer Werner Fassbinders Theaterstück *Der Müll*,

²²³ Theweleit, Klaus: Das Lachen der Täter: Breivik u.a.: Psychogramm der Tötungslust. S. 90.

²²⁴ Vgl. Capurro, Rafael: Theorie der Botschaft. S. 64.

²²⁵ Wiegerling, Klaus: Botschaften ohne Botschafter – Botschafter ohne Botschaften. In: Capurro, Rafael: Theorie der Botschaft. S.186.

²²⁶ Ebenda S. 189.

die Stadt und der Tod: „Und schuld hat der Jud, weil er uns schuldig macht, denn er ist da.“²²⁷ Ein Satz, der die Schuldumkehr der Nachkriegsgeneration auf den Punkt bringt und auf die Spitze treibt. Antisemitismus war unter anderem der Auslöser für das Erstarken des Nationalsozialismus, die im Juden den Schuldigen gefunden haben, doch er war schon vor dem Krieg da und ist auch nach Kriegsende nicht verschwunden, denn er ist, wie Broder überspitzt formuliert „eine Krankheit, die jeden befallen kann“²²⁸. Die „radikalen“ Antisemiten wollten die Juden gleich ermorden, die „gemäßigten“ nur aus dem gesellschaftlichen Leben entfernen und entrechten, aber entfernt sollten sie auf jeden Fall werden. Da es, so Broder, keine Maßeinheit für Antisemitismus, kein Ur-Meter gibt, war und ist es frei, den Begriff nach eigenem Ermessen zu definieren.²²⁹ Von dieser Freiheit in der Auslegung des Begriffs wurde bis weit in die 1970er Jahre häufig Gebrauch gemacht, und das gilt für Deutschland und Österreich in gleichem Maße. „In der Tat denkt das Es im Antisemiten, während das Ich Ausreden erfindet, weil das Über-Ich gelernt hat, dass man nicht Antisemit sein darf.“²³⁰

Schon einige Jahre davor, 1961, war in der Figur des *Herrn Karl* der Prototyp des antisemitischen Wendehalses geboren, der dem Österreicher den Spiegel vor das Gesicht hielt. Der von Carl Merz geschaffene *Herr Karl* verkörpert den Judenhass des „kleinen Mannes“ gepaart mit der Bewunderung für den „Mann von Welt“, dem Profiteur des Krieges, der es nach Kriegsende verstanden hat, jegliche Schuld von sich zu weisen. Sowohl Garscha, der die verhinderte Re-Nazifizierung im Österreich des Herrn Karl untersuchte, als auch Serloth, deren Forschung zum Antisemitismus in der zweiten Republik einen politischen Schwerpunkt setzte, sehen im *Herrn Karl* den Prototyp des Österreichers der Nachkriegszeit, in seiner Grundhaltung bei der „Verharmlosung“ der „Arisierung“. Der Herr Karl beschreibt in seinem Monolog die Profiteure des Krieges als feine Menschen, die keine Schuld trifft, da sie aus Recht gehandelt hätten. Schuldlosigkeit und Rechthaben verstehen sich als Moralschema, um die Täter zu rehabilitieren und die Konsequenzen ihrer Taten zu normalisieren. Serloth sieht in dieser Haltung der Täter die „Irrealisierung des Nationalsozialismus“, in der Vergeben und Vergessen nicht vorkommt, sondern Stolz und Bewunderung auf das Vollbrachte mitschwingt. Irrealisierung ist eine Abwehrstrategie, die zwischen

²²⁷ Broder, Henryk M.: Vergesst Auschwitz!. S. 35.

²²⁸ Ebenda S. 28.

²²⁹ Vgl. Ebenda

²³⁰ Ebenda S. 36.

Realität und Phantasie changiert, sich jedoch der aktiven Entnationalisierungs- und Restitutionspolitik verweigert.²³¹ Beide, Garscha und Serloth, sehen im Herrn Karl den überlebenden Täter und nicht das überlebende Opfer, wenngleich sich Österreich gern als Opfer des Nationalsozialismus bezeichnet. Garscha sieht in dem Satz »Is eahm eh nix passiert«, der einer Schlüsselszene entnommen ist, in der Herr Karl über die Auswirkung des Holocaust resümiert, jene unnachahmliche Präzession in einem Satz, „der nicht nur die Überlebenden als Zeugen für die Unschuld der Täter aufruft, sondern ihnen wegen ihres Überlebens auch noch das Recht auf die Erinnerung an das erlittene Unrecht abspricht“²³². Carl Merz lässt in seinem *Herrn Karl* dem Antisemitismus des Nachkriegsösterreichs freien Lauf, ganz im Sinne Broders „Schuld hat der Jud“. Denn den Jud lebt nach 1945 wieder im Gemeindebau, beansprucht Land und Boden, das ihm nicht zusteht – also ist ihm nichts passiert, in der Zeit, in der der Jude nicht da war, so Herr Karl. Schuld hat der „Saujud“, der im Zweiten Weltkrieg als Jude nach Schweden flüchten musste und der 1970 österreichischer Bundeskanzler geworden ist. (Wi, S. 156)

Die Geschichte verlangt von den Tätern, dass sie sich schämen sollen. Scham setzt Unrechtsbewusstsein voraus, doch dieses fehlte beginnend von den politischen Eliten bis zum „kleinen Mann“ zur Gänze, deshalb war das Gegenteil von Schuldbewusstsein der Fall, nämlich Sündenstolz. Die Einsicht der Täter erfolgte nicht einmal zögerlich, denn sie hätten ja nichts anders gemacht, als den Befehlen zu gehorchen. Die Ideologie und die Befehle wurden nicht hinterfragt, wozu also schämen, was den „latenten“ Antisemitismus des Nachkriegsösterreichs erklärte, der, so Garscha, nicht latent, sondern in der Rhetorik vieler, vor allem aber im Lehrpersonal allgegenwärtig war.

Verbale und körperliche Gewalt war im Nachkriegsösterreich omnipräsent, weil Gewaltausübung im Nationalsozialismus ihre Legitimation und Zustimmung gefunden hat. Das Regime der Zucht und Ordnung wurde auf die kleinste Zelle, die Familie, übertragen. „Der kleine Hitla“ als Garant für die Kontinuität der Werterhaltung, „der wieder hergehört, damit Ruh und Ordnung ist im Land, denn einer muß durchgreifen“. (Wi, S. 189) Die Saat des Bösen, Antisemitismus und Judenhass, wird vom Sämann Enz-Bauer, Winklers Vater, weiter gestreut. Bundeskanzler Bruno

²³¹ Vgl. Serloth, Barbara: Von Opfern, Tätern und jenen dazwischen: wie Antisemitismus die Zweite Republik mitbegründete. S. 95-97.

²³² Garscha, Winfried R.: Die verhinderte Re-Nazifizierung. Herbert Steiner und das Österreich des *Herrn Karl*. In: Arlt, Herbert (Hg.): *Erinnern und Vergessen als Denkprinzipien: [Veranstaltungen im Literaturhaus Wien vom 13. bis 15. Dezember 2001]*. St. Ingbert: Röhrig 2002. S. 33.

Kreisky ist in den Augen des Vaters ein Saujud, der Geld nach Israel hinuntergetragen hat. „Der Jud regiert heute noch die Welt ... Hitler hätte doppelt so viele Juden umbringen sollen ... Mauthausen haben sie viel zu früh zugesperrt [...]“ (Wi, S.186), so der Grundtenor der drei kriegsabenteuererzählenden Greise bei Familienfesten. Die gemeinsame Erinnerung als Sedativum und Bestätigung des eigenen Handelns.

„Das Gedächtnis ‚regiert‘ das Vergessen (durch Erschwerung des Rückrufs) wie das Verdrängen (durch Blockade).“²³³ Es kann Menschen aber auch „von einer Einsicht, vom Willen oder einer neuen Bedürfnislage gelenkt, zu einer Neubestimmung von Erinnerungen veranlassen“²³⁴, wie Manfred Weinberg feststellt, der sich unter anderem mit der (Un)-Erinnerbarkeit des Holocaust auseinandergesetzt hat. Dieser Wille zur Einsicht fehlt in Kaming. Musikalisch unterlegt wird das selektive Vergessen des Ortes von der Mehrstimmigkeit des Chors. Das Chorwesen als Synonym für Kärnten steht über jeder Geschichte, so Gudrun Wassermann, die die kulturgeschichtliche Entwicklung des Kärntner Liedes nachgezeichnet hat. So wie die Besonderheit des Kärntner Liedes die Diminution ist, werden die Weihnachts- und Passionsliedern, aber auch die Toten- und Soldatenlieder in kecker Weise liebevoll verkürzt oder verkleinert. Der melodisch-führende Vorsänger in dem Veteranenchor vergisst die Fakten, verniedlicht die Verbrechen, der Übersänger sekundiert, und die dritte Stimme, die „falsche Quint“ tritt als Füllstimme zum Cantus firmus an.²³⁵ Das Vergessen als Cantus firmus, als feststehender Gesang, dessen Melodie ins Ohr geht und nicht verändert wird, nicht verändert werden darf.

Wie Elfriede Jelinek in *Rechnitz* schreibt, hat das Vergessen in Österreich Tradition. Kriegsverbrecher wie Ernst Lerch wurden problemlos in die Normalität überführt, was nur durch das Netzwerk der Nazi-Seilschaft und das kollektive Vergessen möglich war. Anders ist es nicht zu erklären, dass 1972 trotz eines massiven Tatvorwurfs das Verfahren gegen Lerch eingestellt wurde. Christopher R. Browning spricht von *Ordinary men*, die die „Endlösung“ in Polen vorantrieben und auch bei Harald Welzer waren in der Erinnerung der Nachkommen die Nazis und Verbrecher immer die

²³³ Weinberg, Manfred: Das "unendliche Thema": Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie. Tübingen: Francke 2006. S. 124.

²³⁴ Ebenda

²³⁵ Vgl. Wassermann, Gudrun: Geschichte und Entwicklung des Kärntner Liedes. In: Liedtke, Max (Hg.) Matreier Gespräche: Ton, Gesang, Musik - Natur- und kulturgeschichtliche Aspekte. Graz: Austria-Medien-Service 1999. S. 89-90.

anderen, die „Gegentypen“²³⁶. Die eigenen Verwandten, auch die Täter, waren ganz normale Männer. Theweleit geht mit Welzer hart ins Gericht, wenn er diesen als „Soldaten-Erklärer“ bezeichnet, der im Referenzrahmen Krieg dem Soldaten jede Sauerei entschuldigt. „Schießen, ficken, ficken, schießen und davon erzählen. Und sich totlachen, im Scherz. Man lebt ja. Tot sind die andern.“²³⁷

Wie bei Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* das Fest der Frau Gräfin, das in einem orgiastischen Blutbad endet, wird auch in *Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe* am Ende ein Fest gefeiert. Es ist wieder September, ein Jahr ist durchlaufen und die Ernte kann eingefahren werden. Vor- und Rückblenden verschmelzen zu einer Erinnerung. „*Da geht der Herr nun selbst hinaus / Der Teufel holt den Henker nun / Der Jockel schneidt den Hafer nun*, (Wi, S. 193) fährt die Ernte ein und holt im „Leich geh´n“ (Wi, S.195) auf seinem Weg über die Sautratten, wohin er zu Beginn des Gedicht ausgeschickt wurde um den Hafer zu schneiden, alle Leichen nach Hause. Und kommt nachdem er seine Arbeit erledigt hat auch gleich nach Haus, so die letzte Zeile des Zählgedichts.

„Der Adam kommt auch heim, aber *anders!*“ (Wi, S.193), so die Erinnerung der Mame, die als Siebzehnjährige ihren Bruder verloren hat. Der Adam wird als Leiche im Sarg heimgetragen. Die Allerheiligenblumen in der dampfenden Küche verkünden die Rückkehr der Toten. Die drei Soldaten packten den „vampirisch ins Leben zurückzuckenden Göte“²³⁸ über die Felder vorbei am Galgenbichl auf die Sautratten und riefen im Chor:

»Zwei Millionen ham´ma erledigt!« ... Hast g´hört? ... Marienkäfer, flieg! Der Tate ist im Krieg!
Die Mame ist im Pommerland! Und Pommerland ist abgebrannt! ... Siegesgewiß klappert sein
Gebiß. Siegesbewußt wackelt ihre Brust ...[...] I bin a Kärntner Bua und hob an Fuchs im
Schuha ... Ich werd dich gleich schneiden! ... Du Strick, du! ... Leich´ gehen! Der Globus is
gstorbn! ... Leck Arsch! Zusammenpacken und auf die Sautratten damit! ... Teufel! Teufel!
Doppelteufel! Achtmalteufel! ... Red oder schieß Buchstaben! Ich bin und bleibe beileibe ein
Österreicher. (Wi, S.196)

²³⁶ Vgl. Welzer, Harald: »Opa war kein Nazi«: S. 155.

²³⁷ Theweleit, Klaus: Das Lachen der Täter: S. 122-123.

²³⁸ Göte, God oder Godl: der männliche Tauf- oder Firm-Pate. Laut Kluges *Etymologisches Wörterbuch* vermutlich eine bereits heidnische Bezeichnung für einen Eltern-Ersatz (oder Zusatz) Gode - 'Priester' (= 'der zu Gott gehörende') S. 368.

Peter Wehle ergänzt, dass der Göd im Humoresken dem Firmling fast immer den ersten Rausch brachte. In: Wehle, Peter: Sprechen Sie Wienerisch?: Von Adaxl bis Zwutschkerl. Wien: Ueberreuter 2012. S. 150.

Die Kriegserinnerungen der siebzehnjährigen Mutter werden in dieser musikalischen Reprise, die an den Sohn weitergegeben wurde, noch einmal durchlaufen. Das Zyklische des Jahres, die Wiederaufnahme des Anfangsmotivs „Krieg und Tod“, die Wiederholung des bäuerlichen Arbeitslebens, finden in diesem kurzen Stakkato ihren Platz. Das alte Volks- und Kinderlied „Maikäfer flieg“, erzählt in verschiedenen Varianten von Kindern, die mit den von ihnen gefangenen und wieder in die Freiheit entlassenen Maikäfern gleichsam die Geschichte ihrer Eltern nachstellen, bei der der Vater im Krieg und die Mutter im niedergebrannten Heimatland, das in den variierenden Textversionen Pommerland, Engelland, Pulverland, etc. bezeichnet wird, zurückgeblieben ist. Gefangenschaft, Verlust und Tod sind in eine liebliche Wiegenliedmelodie gepackt, was die Absurdität des Krieges zusätzlich verstärkt. Thema und Titel des bekannten Kinderliedes hat auch Christine Nöstlinger zu ihrer Abrechnung mit ihrer Mutter inspiriert. Nöstlinger, die ich in meinen Vorüberlegungen bereits erwähnt habe und die mit ihren Kriegserinnerungen in *Damals war ich vierzehn* einen wertvollen Beitrag geliefert hat, setzte sich Zeit ihres Lebens kritisch mit ihrer Kindheit im Nachkriegsösterreich auseinander.

Winkler, der in seinem Interview mit Michael Kerbler sagt, dass er einen Kameraknopf hat, der alle Bilder speichert, lässt die Bilder seiner Erinnerung in seinen Romanen einfließen. Winkler geht auf Reisen, wenn sich die innere Bilderwelt, das heißt die Bilder aus der Kindheit, der Jugend, aus der Vergangenheit erschöpfen.²³⁹ In *Laß dich heimgeigen, Vater, Oder den Tod ins Herz mir schreibe* wird die Geschichte des Massenmörders Odilo Globocnik, die eng verwoben ist mit seiner eigenen Geschichte, noch einmal im Zeitraffer durchlaufen. Es erinnert stark an den Schnelldurchlauf von Erinnerungen, der Sterbenden nachgesagt wird. „A wajss geschpensst, on hojt, on bejn“²⁴⁰ (Wi, Epilog) – das Gespenst Odildo Globocnik wird „mit der Tschufitl auf der Schulter“ und der „Schröckenfux-Sensen“ auf die Sautratten heimgetragen, „aber anders!...“. (Wi, S. 195) Der Vater wird vom Kind heimgegeigt, doch das letzte Wort in diesem grandios durchkomponierten Roman – einer Komposition mit „Call and Response“, der wechselnden Klage und Anklage von Vater und Sohn, unterlegt vom Chor der Kriegsveteranen, untermalt von den Peitschenschlägen der Züchtigungsrupe – haben dank der jüdischen Lyrikerin Rajzel Zychlinski die Toten.

²³⁹ Vgl. Kerbler, Michael: *Der Allerheiligenhistoriker*. S. 23.

²⁴⁰ Gedicht von Rajzel Zychlinski „Ich kojf doss Flejsch“

8. Lemberg

Lemberg, Lwiw, Lwow und Lwów, der Name der Stadt änderte sich so wie die Bevölkerung. Von 1914 bis 1945 wechselte die Stadt achtmal den Besitzer und blieb doch derselbe Ort. Für die Nachzeichnung einer Chronologie der Kriegereignisse waren Philippe Sands Untersuchungen zum Ursprung des polnischen Genozids²⁴¹ hilfreich, da er als Professor für Internationales Recht seinen Schwerpunkt auf die Prozessbeobachtung in den Nürnberger Prozessen legte und sein Augenmerk auf die Verbrechen gegen die Menschlichkeit richtete. Wie Hirsch zeichnet er die Geschichte von Personen nach, die auf Kriegsphotographien verblasst oder verschwunden sind. Bożena Keff nimmt das Bild ihrer polnisch-jüdischen Mutter und ihre Kriegserlebnisse in Lemberg zum Anlass für ihr Buch, *A Piece on Mother and Fatherland*, so der englische Titel, a piece, ein Stück als Teil eines großen Ganzen. Keff führt in ihrer wissenschaftlichen Arbeit vom ideologischen Konstrukt „des Juden“ hin zu einem antisemitischen Diskurs mit all seinen Ausprägungen. Europäische Philosophie, Christentum, Judentum und die mangelnde Emanzipation werden mit dem polnischen und klassischen Antisemitismus in ihrer Forschungsarbeit verschränkt. Die Nachzeichnung ihrer persönlichen Lebens- und Familiengeschichte sowie ihre interdisziplinäre Arbeit im Forschungsbereich liefern den Stoff für ihr literarisches Schaffen.

Bożena Keff wagt sich in *Utwór o Matce i Ojczyźnie* (deutsch: *Ein Stück über Mutter und Vaterland*) auf nur wenigen Seiten an die großen Themen Kolonialismus, Kommunismus, Antisemitismus usw. heran, ausgehend von der Lebensgeschichte ihrer kriegstraumatisierten Mutter, der die Flucht aus Lemberg gelang. Über die schwierige Beziehung von Ohrinchen, so der Name der Protagonistin, zu ihrer polnischen Mutter schlägt die Autorin eine Brücke zur Versklavung von einst – Mutterland und die Kolonien – hin zur Versklavung der Frau. Das Vaterland, für das zu Kriegszeiten „begeistert“ gestorben wurde, ist so wie der biologische Vater in diesem Stück über die Heimat kaum präsent. Maikäfer, flieg! Der Vater ist im Krieg. Die Mutter ist in Pommerland und das ist abgebrannt. Die Melodie des Kinderliedes im Ohr stehen beide, Mutter und Tochter, vor den Trümmern eines Mutter- und Vaterlandes und ordnen die Geschichte der Toten.

Wie Bożena Keff, deren Vater sich in ihrer Kindheit das Leben genommen hat,

²⁴¹ Sands, Philippe: *East West street: on the origins of genocide and crimes against humanity*. London: Weidenfeld & Nicolson 2016.

verarbeitet Ruth Klüger in *Weiter leben* ihre schwierige Mutter-Tochter-Beziehung und reflektiert über die Landscapes of Memory, über die vier Orte – Wien, Kalifornien, Göttingen und Israel – die ihr Leben beeinflusst haben. Klügers Vater ist zum Gespenst geworden, das unerlöst durch die Geschichte geistert.²⁴² Der tote Vater und Bruder, Opfer des Holocaust, werden zu ‚ungelösten‘ Gespenstern in dieser Gespenstergeschichte.

Lemberg steht als Synonym für ein Verbrechen an der polnisch-jüdischen Bevölkerung, das nicht verarbeitet ist, das die toten Gespenster zwar vergraben weiß, „denn so manchen Stadtteil steht auf ihren Überresten und doch wollen sie nicht verwesen. Hitler hat sie ausgerottet, doch sie wollen nicht verrotten!“²⁴³ Die Erinnerung an den Holocaust in Lemberg wurde in den Nachkriegsjahren stark von der sowjetischen Politik beeinflusst, die den ukrainischen Juden lange Zeit ihren Opferstatus nicht zugestand. Sind es in Jelineks Stück die 180 ungarischen Zwangsarbeiten und bei Winkler die zwei Millionen Juden und Roma der „Aktion Reinhardt“, so sind es in Bożena Keffs Text *Ein Stück über Mutter und Vaterland* die polnischen Juden, keine genaue Zahl, sondern eine fiktive Größe, die im Zuge des Pogroms in Lemberg getötet wurden. In allen drei Werken geistern die Untoten durch die Geschichte und tragen ihre Lebensgeschichte von Generation zu Generation weiter.

Auch bei Keff stellt sich wie in den beiden vorangestellten Werken die Frage, wie das Verbrechen, das an der jüdischen Bevölkerung von Lemberg im Speziellen an Bożena Keffs Familie begangen wurde, an die Nachkommen und Rezipienten vermittelt wird? Hier ist die Mutter der Bote, Augenzeuge, einzige Überlebende und ihre Aufgabe ist es, den Bericht ihres Überlebens weiterzugeben, und auch die toten Opfer, die als Gespenster und Wiedergänger zurückkehren und die Tochter heimsuchen können als Boten und Zeugen angesehen werden.

Indem Keff ihrer eigenen Familiengeschichte nachgeht, stellt sie die Täter- und Opferkategorisierungen, die lange Zeit das Nachkriegspolen beherrscht haben, auf den Kopf. Vordergründig geht es wie in Winklers Roman um die Aufarbeitung einer Eltern-Kind-Beziehung, die Autorin und Literaturtheoretikerin konstruiert jedoch mit

²⁴² Klüger, Ruth: *weiter leben*. S. 25.

²⁴³ Keff, Bożena: *Ein Stück über Mutter und Vaterland*. Titel der Originalausgabe: *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. Krakau 2008. Aus dem Polnischen von Michael Zgodzay. Leipzig: Leipziger Literaturverlag 2010. S. 31. Im Folgenden wird im Text als Sigle „Ke“ verwendet, dazu die Seitenangabe.

ihrem *Stück über Mutter und Vaterland* einen mit Mythen verwobenen und sprachlich dichten Text, der weit über die Aufarbeitung einer Mutter-Tochter-Dynamik hinaus geht. Keff, die zur zweiten Generation der „Holocaust-Kinder“ gehört, kratzt dank der nötigen Distanz mit sarkastischem Humor an sakralen Instanzen, wie ihrer „heiligen“ Mutter. Keff parallelisiert ihr Tochterdasein mit Ripley, dem weiblichen Crew-Mitglied vom Raumschiff *Nostromo*, das von ihrer außerirdischen Mutter wie in Ridley Scotts Film *Alien* gelenkt wird oder mit dem Leben einer Untoten, ausgesaugt vom fürsorglichen Mutter-Vampir *Nosferatu*. Sie greift damit indirekt den Egoismus einiger Holocaustüberlebender in Polen an und pervertiert das Bild der unantastbaren, fürsorglichen Mutter.

Die Mutter, die den Krieg und Holocaust durch ihre Flucht aus Lemberg überlebte, hat ihre Verwandten zurücklassen müssen und die Traumata im Gepäck mitgenommen. Die permanente Weitergabe der mütterlichen Erinnerungen an die ständig kreisenden Themen Hunger, Verfolgung und Tod steht über allem in dieser Auseinandersetzung oder Nichtauseinandersetzung mit der polnischen Vergangenheit. Die Mutter ist Zeuge und Opfer und dadurch „Mittler des Übertragungsgeschehens“²⁴⁴ auf die das Gewaltpotenzial der Täter übertragen wurde. Krämer rückt die Übertragungsverhältnisse auf die Ebene der Ansteckungslogik einer Gesellschaft, die Gewalt und Krankheit mit dem jüdischen Unreinen und Ansteckenden identifiziert. Sie weist auf den epidemischen Charakter von Gewalt hin, der zu einer Kettenreaktion von zirkulierenden Verletzungen im Körper führt, sowie zu Immunisierungsstrategien der Täter gegen die von den Opfern ausgehende Infektion.²⁴⁵ So ist der Tod gallbitter und steckt die Mutter wie eine höllische Infektion an. (Ke, S. 26) Krämer hebt die Verbindung zwischen der körperlichen Erfahrung durch das Theater und dem biologischen Ansteckungskonzept hervor. Der infizierte Zuschauer kann durch das körperliche Spiel der Akteure – das gemeinsame Töten, das kollektive Morden, das Opfern für die Gemeinschaft – Katharsis erfahren, ein medizinischer Terminus, der für die (körperliche) Reinigung und Heilung steht.²⁴⁶

Sarkasmus, blasphemische Provokation, Inszenierung von Mythen und die Verwendung von Vulgarismen lassen Keff in die Nähe von Elfriede Jelinek rücken,

²⁴⁴ Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung*. S. 152.

²⁴⁵ Vgl. Ebenda

²⁴⁶ Vgl. Ebenda S. 153.

für die sie die größte Bewunderung hegt. Polen als Opfer des Nationalsozialismus, die Mutter als Autorität der Opfektion, die ihrer Tochter das Recht zu reflektieren verwehren will und sie so zum gefügigen Opfer ihres Leidensweges machen möchte. Dies wird von Mutter und Tochter ausgetragen und steht für den keimenden Antisemitismus in Polen sowie eine politische Manipulation.

In der Theaterproduktion von Regisseur Jan Klata in der Breslauer Inszenierung 2008 steht der Satz "this was the Jewish demise that was less than human / attested to by facts, archives, and documents"²⁴⁷ über allem und lässt die Mutter über einen Erzähler von außen sprechen. Die Furcht vor dem Vergessen bezieht sich nicht auf die Gräuel, die in Daten und Fakten dokumentiert sind, sondern auf die Schwierigkeit, Erinnerung in adäquater Weise bewahren zu können. „Reflektierende, denkende Erinnerung lässt sich in Sprache bringen, nicht aber ‚tiefe Erinnerung‘, jene Erinnerung, die sich in den Körper eingeschrieben hat“²⁴⁸, deshalb greift Keff auf die Form der griechischen Tragödie zurück.

8.1. Bożena Keff: *Ein Stück über Mutter und Vaterland*

8.1.1. Struktur und Aufbau

Die Struktur in *Ein Stück über Mutter und Vaterland* weist acht Teile sowie einen Epilog auf und die den Personen zugewiesenen, jedoch wechselnden Rollen lassen eine durchgängige Handlung vermissen. Kurze Fragmente, szenische Anklagen, das Warten und Wiederholen bestimmen den dramaturgischen Aufbau, der an Samuel Becketts Zustandstheater anknüpft. Die klassische Struktur wird aufgebrochen, dekonstruiert und mit intermedialen Bezügen und Fremdtexten wieder in den Rahmen einer griechischen Tragödie gebettet. In einem kurzen Drama, wie es Keffs Stück ist, werden so wie bei dem polnischen Dichter Konstanty Ildefons Gałczyński und dem Österreicher Wolfgang Bauer bekannte Gestalten der Geschichte und Literaturgeschichte charakterisiert und nicht weiterverfolgt.²⁴⁹ Die daraus entstehende Leerstelle muss vom Rezipienten gefüllt werden, der aus der Komfortzone vertrauter Bedeutungszuschreibungen gelockt wird. Das Füllen von Leerstellen und Lücken, das grundsätzlich zum Code des Dramas und des Theaters

²⁴⁷ Bryś, Marta: Aart Does Not Come From Justice: An Interview with Bożena Umińska-Keff 4.9.2012, <https://thetheatretimes.com/aart-does-not-come-from-justice-an-interview-with-bozena-uminska-keff/> Abgerufen am 29.7. 2020

²⁴⁸ Zangl, Veronika: Poetik nach dem Holocaust. S. 159.

²⁴⁹ Vgl. Herget, Winfried; Schultze, Brigitte (Hg.): Kurzformen des Dramas: gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte. Tübingen [u.a.]: Francke 1996. S. 8.

gehört, ist dennoch durch die Basismerkmale, der Reduktion, der Konzentration, der Fokussierung und der Suggestivität gekennzeichnet.²⁵⁰ Der Wunsch nach Optimierung des Dramas durch Reduktion war möglicherweise der Gedanke von Aischylos, der in seiner Tragödie „Die Schutzfliehenden“ aus dem Jahre 463 v. Chr. die Anzahl der Schauspieler auf zwei erhöhte und dadurch das gesprochene Wort in den Vordergrund stellte, gleichzeitig jedoch die Partien des Chors verringerte. In der Orestie gewinnt der Chor der Erinnyen an Bedeutung und Aischylos erhöht die Anzahl der Schauspieler, ganz in der Tradition von Sophokles, um eine weitere Person. Wie die Orestie, die getragen ist von Gewalt und Rache, von Recht und Vergeltung, von der Dualität des Guten und des Bösen, so ist *Ein Stück über Mutter und Vaterland* ein Stück für zwei Personen, Mutter und Tochter, im Spannungsfeld des Für und Wider der Gewalt des Holocaust.

Die Definition des Dramas nach Aristoteles, wie sie Michael Hofmann zusammengefasst hat²⁵¹, umfasst die folgenden sechs Elemente:

Mythos – Die Handlung, auch die „innere Handlung“, also Gefühle und Empfindungen

Ethe – Die Charaktere

Lexis – Die Rede und Sprache, wobei „Reden“, Monolog und Dialog, als wichtige Form des Handels angesehen werden können.

Dianoia – Die Intention, der Gedanke, die Absicht

Opsis – Die Schau, die Darbietung

Melopoia – Gesang und Musik

Dieses Gerüst des aristotelischen Dramas überführt Keff in den von Michel Foucault als Heterotopie bezeichneten wirklichen und wirksamen Ort, nämlich in eine Arztpraxis, die die Gesellschaft und ihre Krankheiten, also alltagspragmatische Bezüge herstellt. Friedrich Nietzsche hat das Konzept des Dionysischen der Antike in die Moderne transportiert, „allerdings hat auch er an einem spezifisch deutschen Mythos des Tragischen weitergearbeitet, mit dem Konzepten wie ‚schuldlose Schuld‘ und ‚Einverständnis mit dem Willen der Götter‘ als inhaltliche Grundlagen der

²⁵⁰ Herget, Winfried; Schultze, Brigitte (Hg.): Kurzformen des Dramas. S. 9.

²⁵¹ Hofmann, Michael: Drama: Grundlagen - Gattungsgeschichte - Perspektiven. Paderborn: W. Fink [u.a.] 2013. S. 14.

Tragödie erschienen waren“²⁵². Ohrinchen in ihrer Lasterhaftigkeit, für die es im Gesang der Mater keine andere Berufung gibt, als „Verhurt! zu leben“ (Ke, S. 24) und ihre Mutter wirken bei Keff fast wie die apollinisch-dionysische Dualität, das philosophisch zu deutende Begriffspaar, das auf Dionysos und Apollon zurück geht. Nietzsche, der 27-jährig in seinem philosophischen Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* kulturwissenschaftliche und ästhetische Überlegungen zur Entwicklung der griechischen Tragödie und ihre Verbindung zur Musik anstellte, finden auch in Keffs Stück Wiederhall. Sie führt die griechische Mythologie über den Mythos der Genesis weiter bis hin zu gesellschaftspolitischen Fragen, wie die der Solidarität, die im vierten Teil „Nosferatu und Solidarność“ (Ke, S. 30-36) thematisiert wird. Walter Benjamin weist im Hinblick auf die Entwicklung zum selbstständigen Handeln und Denken auf eine Distanzierung zum Mythos hin, der mit einem in Frage stellen von Gottes Willen Hand in Hand geht. „Könnte die menschliche Gattung endlich begreifen, dass sie allein ist und es nichts gibt über ihr - droben den Himmel und drunten die Erde?“ (Ke, S. 64) „Imagine there's no heaven/ It's easy if you try/ No hell below us/ Above us only sky“, sind die Eingangszeilen von John Lennons *Imagine*, auf das im achten Kapitel „L' Humanité“ (Ke, S. 64-65) verwiesen wird und in dem der Menschheit und nicht Engelsboten die Verantwortung für ihr Handeln übertragen wird. Dieser in den Regieanweisungen vorgegebene Klangteppich versteht sich ganz im Sinne der antiken Melopoiia, der Melodie zu einem Plädoyer der Menschlichkeit. Dem Pathos dieser Hymne des Friedens hält Keff „das ‚Blablaba‘ einer erstarrten Leidensnarration der ersten Generation“²⁵³ entgegen. „Das Geplapper, wer wo Schmerzen hat, bla, bla, bla“ (Ke, S. 25) einer Generation, die sich gottergeben dem Schicksal fügt, denn „mein Schicksal ist Fremdsein und Nähe“. (Ke, S. 65)

Rothberg zitiert Freud, wonach Memory „primarily an associative process that works through displacement and substitution [...]“²⁵⁴ ist. Das Vergessen der erlittenen Traumata führt zur Verdrängung und Verschiebung; Kindheitserinnerungen und Mythenbildung weisen einige Parallelen auf, so Freud. Es besteht ein Unterschied

²⁵² Ebenda S. 57.

²⁵³ Helbig-Mischewski, Brygida: Ohne Opferblaba. Kulturkommentar zu Keffs Theaterstück in der Wochenzeitung „der Freitag“: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/ohne-opferblaba> Abgerufen am 16.8.2020

²⁵⁴ Rothberg, Michael: *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press 2009. S.12.

zwischen "retrospective", "antici-patory," and "simultaneous" screen memories²⁵⁵, das heißt für die Erzählsituation: Rückblickenden, vorausschauenden, gleichzeitigen Erinnerungen. In der Erzählung übernehmen diese Funktionen die Erzählerin, die Akt- und Kapitelüberschriften und die Boten. Die Erzählerin kennt alle handelnden Personen, kennt die Lebensgeschichten von Mutter und Familie aus einer fernen Zeit. Es gibt Fakten, Archive, Filme, Dokumente. Die Tochter als Teil der Postmemory-Generation transformiert und integriert die Erinnerungen und Bilder des Holocaust, auch in der Transformation der wiederholten Erzählungen ihrer Mutter, in ihre Lebensgeschichte. Die Mutter als Alien, MU/TH/ER, Mother, der zentrale Bordcomputer ist „ein unheimliches Wesen aus einer fremden Welt“, so der deutsche Originaltitel.

„Perhaps the family pictures themselves are mere screen memories recalling a pre-historic time and masking an unbearable visual landscape, a shadow archive, with ‚performed‘ figures of destruction.“²⁵⁶ Bilder können, so Hirsch, Träger der screen memory und als Träger der Postmemory fungieren. Diese Bilder werden in den Gesängen der Mater-Demeter über die Sprache visualisiert. In der Flucht aus Lemberg wird die Mutter im leichten Sommerkleidchen gezeigt (Ke, S.14), leichtbekleidet also fast nackt konnte sie sich und ein paar Habseligkeiten gerade noch retten, das war ihr Glück. Kontrastierend dazu zeigt ein Wechsel der Stimmlage vom Alt der Mutter, der tiefen, reifen Singstimme, in den Sopran ein Erkennen der Gefahr und die damit verbundene Veränderung an. „Seit dem Morgen geht in mir was Schlimmes vor [...]“ (Ke, S. 16), klagt die Mutter im Sopran in einer nicht enden wollenden Litanei der Holocaustüberlebenden, deren Stimm- und Stimmungswechsel auf ihre beginnende Schwangerschaft schließen lässt. Schwangerschaft und Geburt, ein Los und Unglück, das alle Mütter zu tragen haben.

Auf die Frage wie stark das Paradigma des Märtyrers in der polnischen Kultur eingeschrieben ist, antwortet Keff „The epilogue to *A Piece*... – a portrayal of anti-Semitic, homophobic, nationalistic Poland – was excised“²⁵⁷, die in der Umsetzung des Stücks für das Theater von Regisseur Jan Klata und da vor allem im Epilog, dem Gesang aus der Arztpraxis, keine psychologische Interpretation sieht sondern eine Grotteske. Für die Kriegserfahrungen ihrer Mutter gibt es keine Sprache, so „I turned

²⁵⁵ Ebenda S. 13.

²⁵⁶ Hirsch, Marianne: *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Chichester: Columbia University Press 2012. S. 51.

²⁵⁷ Bryś, Marta: *Aart Does Not Come From Justice: An Interview with Bożena Umińska-Keff* 4.9.2012

to The Lord of the Rings and had images in mind of the swelling army of evil from the book and the film adaptation”, erklärt Keff im Interview.²⁵⁸ Die Technik der intensivierten Verfremdung, deren Spektrum in der Tradition der alten Strukturformel einer ‚verkehrten Welt‘ liegt, die vom Skurrilen über das Obszöne und Makabre bis hin zum Bedrohlichen reicht, so die Definition des Reallexikons von Grotoske²⁵⁹, macht sich Keff zu eigen, auch, um das Grauensvolle der verzerrten Wirklichkeit zu untermauern. Lutz Kleveman, der aus historischer Perspektive das Palimpsest der Stadt Lemberg anhand von Zeitzeugenberichten zu entziffern sucht, stößt an die Grenzen seiner Vorstellungskraft, was die groteske Brutalität und Surrealität des „bacchanalischen Gewaltfestes“²⁶⁰ der Judenvertreibung und -ermordung betrifft. Das Pogrom in Lemberg im Juli 1941 wurde von der ukrainischen Bevölkerung und den deutschen Soldaten in einer fröhlich-scherzhaften Karnevalsstimmung verübt. An der Notwendigkeit der „nationalen Säuberung“ wurde kein Zweifel gelassen und so hatte das Töten in Trachtenhemden und festlicher Kleidung Volksfestcharakter, so Kleveman, der als Autor und Fotograf den Blick aufs Detail legt. Er verweist in seiner Rechercharbeit auf Filmaufnahmen deutscher Soldaten in einem You Tube Video, dass wegen des verstörenden Inhalts eine Altersangabe und Einverständniserklärung des Betrachters einfordert. Die Aufnahmen zeigen Täter, die ihre Opfer auf sadistische Weise verhöhnen und erniedrigen. Die Kamera bleibt voyeuristisch an den blutenden, missbrauchten, jungen Frauen hängen, Täter plaudern zwischen den Schlägen mit der Eisenstange auf wehrlose Opfer mit den Passanten, das alltägliche Leben geht seinen gewohnten Gang. „Menschenjagden, Blutdurst, Schaulust und Gleichgültigkeit – die Aufnahmen lassen in tiefe Abgründe blicken“²⁶¹, so der Autor.

Der Wechsel von Auge und Ohr, das Sehen und Hören bestimmt auch die Mutter-Tochterbeziehung in Keffs *Stück über Mutter und Vaterland*, denn die Tochter Ohrichen, muss der Mutter bedingungslos ihr Ohr leihen, die ihrerseits das Gehörte in Bilder verwandelt. Die Toten kehren als Filmfiguren, als Nosferatu, Aliens oder Mississippi-Sklaven zurück. „Die Juden sind angeblich tot, doch sie sind ewig

²⁵⁸ Ebenda

²⁵⁹ Haaser, Rolf / Oesterle, Gunter: ‚Grotosk‘ In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte.3., von Grund auf neu erarbeitete Aufl. , Berlin: De Gruyter 2007. S. 745-746.

²⁶⁰ Vgl. Kleveman, Lutz C.: Lemberg: Die vergessene Mitte Europas. 1. Auflage. Berlin: Aufbau Verlag GmbH & Co. KG 2017. S. 198.

²⁶¹ Kleveman, Lutz C.: Lemberg: Die vergessene Mitte Europas. S. 200.

lebendig. Sie haben die Kraft, sich noch als Tote zu vermehren.“ (Ke, S. 31) „Die Mutter reißt an ihrer Geschichte“ (Ke, S.38), holt nach Bedarf die Toten hervor. Typhus, Hunger in Wolgograd, Ghetto in Lemberg – die Mutter ordnet verbissen, „reihet den wichtigen Bruder vor der unwichtigen Schwester“ (Vgl. Ke, S. 38), was typographisch durch Kapitälchen-Markierung zusätzlich unterstrichen wird, legt so die Wertigkeit fest – stopft ihre Kriegserinnerungen in die wehrlose Tochter, die Ohr und Gefäß, Kore, ist.

Keffs Stück orientiert sich stark an einer griechischen Tragödie. Chor und ErzählerIn führen durch die Handlung. Sie sind die Boten einer vergangenen „Lebensgeschichte aus der fernen Zeit“ (Ke, S. 8), die neutral über den Handlungsablauf (Teichoskopie, Vor- und Rückblenden) berichten. Algodizee, die Verteidigung des erlittenen Schmerzes und Rechtfertigung von Leiden und Qualen, bestimmen die Mutter-Tochter-Beziehung. Für Sloterdijk ist „Algodizee“ der zynische Blick auf die Welt durch ein Weitwinkelobjektiv, der ein Geburtstrauma mit den Holocausttoten gegenrechnet.²⁶² Für Holocaustüberlebende lässt sich im Nachhinein das Unglück zum Glück erklären. So wird dem Leiden eine konstitutive Bedeutung beigemessen, denn der erlittene Schmerz und der Mangel an Glück führen zu dem was man geworden ist und lassen sich nur in der Feier des Selbst erklären. Anders als im sublimierten Trauer-Ritus der griechischen Tragödie sucht die Klage der Mutter lediglich ein Ohr, das keine Antwort und Wechselseitigkeit einfordert, da es nicht um Katharsis und Trost geht, sondern um Aufmerksamkeit und Gehör, dem Grund der Klage.²⁶³

8.2. Das Zeugnis des Zeugen und Boten

Boten übermitteln Inhalte zwischen zwei oder mehreren Personen. Sie sorgen dafür, dass die Botschaft unbeschadet und unverändert den Adressaten erreicht. Die Wirkkraft der Botschaft, „das Zeugen für den Zeugen“²⁶⁴, das Eingedenken jener, die dem Vergessen anheimfallen würden, reicht von den toten Boten der Vergangenheit über ihren Tod hinaus in die Gegenwart hinein und wird im Stück über neue Botschafter und neue Medien, Film und Fernsehen, in die Zukunft übergeführt.

²⁶² Vgl. Dobeneck, Holger von: Das Sloterdijk-Alphabet: eine lexikalische Einführung in Sloterdijks Gedankenkosmos. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 13.

²⁶³ Vgl. Prade-Weiss, Juliane: 'Die Toten haben Hunger'. S. 236.

²⁶⁴ In Anlehnung an Paul Celans letzte Verse aus dem Gedicht Aschenglorie „Niemand zeugt für den Zeugen“.

In *Ein Stück über Mutter und Vaterland* ist die wichtigste Zeugin und Botin die Mutter, denn nur mehr in ihrer Erinnerung ist die Kontamination der Heimat präsent. Im Dialog wird die Tochter von dem „aufgerissenen Rachen, voller Klage“ (Ke, S. 15) der Mutter mit dem „Gift“ der Untoten infiziert, denn die Mutter wurde „im Wald am Rande von Lemberg getötet“ (Ke, S. 15). Daneben gibt es die toten Boten, die als „kalte Asche aus den Archiven des Jüdischen Historischen Instituts“ hervor stauben und immer wieder aus „den Sümpfen der Depression“ auftauchen. (Ke, S. 15) In der Mutter, die Opfer und Zeuge ist, tritt das Dilemma der Zeugenschaft in zwei Extremversionen zutage, nämlich dem Blutzeugen (Märtyrer) und dem Überlebenszeugen.²⁶⁵ Der Bote sollte seinem Auftrag gegenüber neutral und unbeteiligt bleiben, so, wie auch der Zeuge neutraler und unbeteiligter Beobachter sein sollte. Die Wahrnehmungen der Opfer im Holocaust können nicht neutral übertragen und vermittelt werden, muss der Überlebende doch Zeugnis über die Leerstelle der Toten ablegen, das ist das Dilemma. Denn „die Allgegenwart dieses zwar nicht formal-juridischen, wohl aber informalen ›natürlichen‹ Bezeugens verweist uns auf eine nicht eliminierbare soziale Dimension im Erkennen.“²⁶⁶

Das postalische Sender-Empfänger-Modell²⁶⁷ kann auf Keffs Text am Deutlichsten umgelegt werden. Die Mutter ist Sender, die Tochter Empfänger. Als beteiligtes Opfer kennt die Mutter die unsagbare Wahrheit, die Tochter ist eine Dichterin, „es gibt nichts Unsagbares für sie!“ (Ke, S. 9). Die Botschaft der Mutter lässt keinen Widerspruch zu, sie ist gültig und absolut und wird ohne Möglichkeit einer Rückmeldung des Empfängers, der Tochter, gesendet. Der Erhalt der Botschaft, die Frage nach der richtigen – zeitnahen und korrekten – Zustellung der Botschaft ist für die Mutter nicht von Belang, ihr geht es allein um den Inhalt ihrer Botschaft und die wiederholte Zustellung ihrer ewigen Klage.

Die stereotype Formel, dass nichts hinzugefügt oder weggelassen und nichts verändert wurde, untermauert die Wahrhaftigkeit ihres Berichts als einzig Entkommener, so Aleida Assmann zum Begriff der Zeugenschaft.²⁶⁸ Durch die Übernahme der stereotypen Formel des Boten wird das Zeugnis des Zeugen zu einer beglaubigten autorisierten Aussage.²⁶⁹ Die Überlebende und Noch-Lebende

²⁶⁵ Vgl. Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung*. S. 258.

²⁶⁶ Ebenda S. 260.

²⁶⁷ Vgl. Ebenda S. 15-19.

²⁶⁸ Vgl. Hartman, Geoffrey; Assmann, Aleida: *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*. Paderborn: Konstanz Univ. Press 2012. S. 27.

²⁶⁹ Ebenda

wird durch ihre Erinnerungen, „die ewige Geschichte ihres Leidens, welches niemand bezweifeln wird“ (Ke, S. 8), zum Geschichtsschreiber, wenngleich nicht zum professionellen Historiographen, dem die Nachwelt, in Keffs Stück ist das die eigene Tochter, nichts entgegenzusetzen hat, denn „sie hat sich nichts ausgedacht“ (Ke, S. 8). Die historischen Zeugen sind keine unparteiischen Beobachter, sie berichten von ihren Leiden und Schmerzen. Somatizität, die explizite Körperlichkeit, nennt Krämer als charakteristisch für die Übertragung, die sich als Ansteckung vollzieht, im biologischen und darüber hinaus im technischen Sinn.²⁷⁰ Von den Schauplätzen der Gewalt senden sie nicht nur Informationen und Bilder vom Krieg, sondern „die Geschichte ihrer Geschichte während des Krieges, eine Geschichte der Flucht, der Rettung, des Todes und des Falls der Juden unter das Menschliche“ (Ke, S. 8), die über ein Verstehen hinaus gehen und (körperlich) berühren sollen. Der Chor lenkt den Blick auf das Leid der Mutter, unterstreicht ihre Klage, kommentiert die Botschaften derer, die „nicht genug zum Leben und nicht genug zum Sterben“ (Ke, S. 50) haben und führt von der Antike in gesellschaftlich relevante Themen wie Feminismus über, denn „der Chor kennt sie alle“²⁷¹ Die Erzählerin vermittelt zwischen Mutter und Tochter, Sender und Empfänger, denn „diese Geschichte handelt eben von mir“ (Ke, S. 34), wie Ohrinchen treffend feststellt. Die Klage des Chors verfügt über ein überindividuelles Gedächtnis und ist als eine Art Speichermedium der Vergangenheit zu betrachten.²⁷²

8.3. Polyphonie

Die Erzähl-Struktur des Stücks ist von einer Vielstimmigkeit geprägt, welche erst zusammengenommen, anstelle einer Erzählinstanz, die ganze Geschichte wiedergibt. Dialoge und Monologe wechseln sich ab. Die Dialoge in sich spiegeln nochmals die Vielstimmigkeit. Der Chor sind viele, meist klagende und anklagende Stimmen, die einer Erzählerin, einer Erzählstimme, gegenüberstehen. Die Chorklage versteht sich als Wechselgesang zwischen Fragen und Ausrufen. Die Klagelaute in der griechischen Tragödie öffnen die Kehlen, weniger für die Sprache als für die Stimme, die zwischen Laut und Bedeutung des reinen Klagen-Wollens liegt, so Ulrike

²⁷⁰ Vgl. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. S. 158.

²⁷¹²⁷¹ Hass, Ulrike: Woher kommt der Chor. Böhlau Verlag GmbH & Co.KG. Maske und Kothurn, 2012, Vol. 58 (1). S. 27.

²⁷² Vgl. Ebenda

Hass auf ihrer Suche nach dem Ursprung des Chors.²⁷³ Die Klagelaute der Mutter, „ihr ewiges oi moi, oi, moi, die ewige Geschichte ihres Leidens“ (Ke, S. 8), ist ganz in diesem Sinn zu betrachten. Diese Polyphonie, die mehrstimmige Kompositionsweise aus der Musik, überträgt den Faktor der Kommunikation aller handelnden Personen und Figuren - was in der Postmemory von Relevanz ist - in die Form des Stückes an sich. Die Stimmen sind „surviving images from the past: they have a memory of their own that they bring to us from the past; that that memory tells us something about ourselves, about what/how we and those who preceded us once were; [...]“²⁷⁴, die nicht nur Informationen transportieren, sondern mit ihren Stimmen auch Gefühle und Emotionen. Die Mutter tritt als Mater und Demeter auf, die ihre Klagen wie Arien in Bass, Alt und Sopran vorträgt und als Hektate zur Göttin der Totenbeschwörung wird. Es gibt keine Metaebene der wahren/richtigen Geschichte, diese entsteht durch die Summe des Gesprochenen.

Die verschiedenen Stimmen in den „Regieanweisungen“ an die Mutter, die vorgeben, in welcher Stimmlage der Monolog zu sprechen ist, vertiefen diesen Aspekt der Mehrstimmigkeit. Zusätzlich bilden ihre Stimmlagen eine Chronologie der Erinnerungen. Je tiefer das Timbre der Mutter, desto tiefer/weiter liegt die ausgesprochene Erinnerung zurück. Der Sopran thematisiert die Gegenwart, in welcher die Tochter als schlechte ZuhörerIn angeklagt wird. Der Bass der Mutter, eigentlich eine männliche Stimmlage, die es bei Frauen nicht gibt, welche aber im Gospel als sehr tiefe Frauenstimme bekannt ist, zeigt nicht nur die Erinnerung an das tragische Leben an, sondern auch die Tiefe ihres Leids. (Vgl. Ke, S.13) Mit Paul Robesons tiefem Bass aus „Ol’ man River“ wird „in den Sümpfen des Mississippi“ (Ke, S. 45) eine Verbindung zur Sklaverei gezogen. Sumpfland und die dort lebende Bevölkerung als nicht lebenswert zu brandmarken ist eine auffällige Gemeinsamkeit zwischen Amerika und Polen. Hitlers Faszination für das unberührte und ökologisch wertvolle Polen entsprang seiner Begeisterung für Karl May und sein Amerika, das Land der unbegrenzten Möglichkeiten. David Blackbourn sieht Hitlers Ausspruch aus dem Jahr 1941 »Unser Mississippi (!) müsse die Wolga sein, und nicht der Niger« in diesem Zusammenhang, da er die öden Sümpfe des Ostens zur Bodengewinnung und zur Erneuerung der deutschen „Rasse“ trockenlegen wollte.²⁷⁵

²⁷³ Vgl. Ebenda S. 29.

²⁷⁴ Hirsch, Marianne: The generation of postmemory. S. 52.

²⁷⁵ Blackbourn, David: Die Eroberung der Natur: eine Geschichte der deutschen Landschaft. Aus d. Engl. übers. von Udo Rennert. 1. Auflage. München: Pantheon-Verlag. 2008. S. 356.

Die musikalische Polyphonie findet sich nochmals als musikalische Einleitung mit Mozarts „Don Giovanni“ (Ke, S. 44) und John Lennons „Imagine“ (Ke, S. 64) wieder, mit denen nicht nur musikalische Bilder evoziert werden sollen, sondern ein Grundthema angelegt wird. Ergänzende Medien wie Film, Foto und Musik zur Kommunikation und Vermittlung zu nutzen, entspricht ganz dem Konzept der Postmemory. Die mütterlichen Erinnerungen des Holocaust sollen mittels Erzählungen, Klage, Projektion und Imagination auf die Tochter übergehen, damit die so nachempfundene Erinnerung in der Nachfolgeneration konserviert wird.

Die Postmemory als Erinnerung von weitergegebenen generationenübergreifenden Erlebnissen, wird von der Mutter als fehlend beklagt, aufgezeigt und damit aber auch direkt angesprochen, wenn sie ihre Klagerede anstimmt „was bekümmert dich mein Leben was weißt du überhaupt über mein Leben [...]“ (Ke, S.13), in einer nicht enden wollenden Suada. Diese Klagen der Mutter an die Tochter gerichtet finden in Dialogform wiederholt im Text statt. Die Rollen werden teils neu besetzt oder verändert. Diese wiederholende Struktur greift damit erneut ein Merkmal von Erinnerung an sich auf. Durch die Wiederholung der Dialoge wird die Entstehung einer Postmemory, welche die Tochter betrifft, dargestellt. Es findet ein Perspektivenwechsel auf die Geschehnisse statt, wenn die Mutter von ihrem Erlebten berichtet und daraufhin die Tochter über das Erlebte der Mutter berichten kann. Diese Subjektivierung des Geschehenen wird verdeutlicht. Das „Post“ in Postmemory ist nicht ausschließlich als ein zeitliches Danach zu verstehen, sondern auch als ein verschiebendes. Ein solcher Wechsel der Perspektiven innerhalb eines Konflikts zwischen den Beteiligten wird im Stück von dem Mutter-Tochterkonflikt in das Verhältnis Vater Staat und seine Kinder übergeleitet.

Der Prozess der Externalisierung bei der Mutter, wenn sie von ihrem Leid berichtet, und die Aufnahme und Internalisierung dieser Erzählungen bei Ohrinchen funktionieren als nachvollziehbare und verfolgbare Entstehung der Postmemory. Beispielsweise klagt die Mutter über ihre „höllische Infektion“ (Ke, S. 13), die auf ihre Tochter überzugreifen droht und ein „Todesurteil“ (Ke, S. 49) bedeutet. Die Weitergabe von Erinnerung, also die Entstehung von Postmemory, wird durch diesen Aufbau als infektiös beschrieben.

Die Bezugnahme zum antiken Drama findet nicht nur in der äußeren Form, dem Handlungsverlauf, statt, sondern auch durch die Verwendung von Figuren. So wird im Teil V, „Mythos der Genesis“ (Ke, S. 38-42), die Geschichte der Mutter und die

Geburt Ophrachens unter Bezugnahme zum antiken Mythos über Orestes, Elektra, Klytāimnestra geschildert.

Der Mythos als Erzählung an sich, welcher immer wieder aufgenommen, neu belebt und neu besetzt, also wiederholt wird, kann hier auch als eine Form der Postmemory betrachtet werden, da die Erinnerung der Mutter als Anrufung²⁷⁶ zur Weitergabe erzählt wird. Indem sie ihre Erinnerung, ihr Trauma an die Tochter weiter gibt, wird ihre Geschichte damit „untot“ gemacht.

Die Funktion des Chors kann bei Keff so wie bei Jelinek, die auch im Text namentlich erwähnt wird, verstanden werden, nämlich nicht als eine moralische Instanz, sondern als mediale Stimmen aus dem Off. Während Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* an Euripides' *Die Bakchen* angelehnt ist, finden sich auch in Keffs Stück Bezüge zur Antike, wo im Anschluss an den Prolog dem Chor das Wort erteilt wird. Der Protagonist in der antiken Tragödie sucht seinen Platz in der Genealogie und ist in seinen „rhizomatischen Verzweigungen“²⁷⁷ auf der Suche nach seinem Ursprung in qualvollen Verirrungen verstrickt, wohingegen der Chor sich mit Fragen der Zugehörigkeit im anti-genealogischen Sinn befasst, so Hass.²⁷⁸ Der Chor nimmt den Schmerz, die Leiden und die daraus resultierende Klage der Protagonisten zur Kenntnis, übernimmt aber nicht deren Perspektive. Er stimmt ein in die Klage des Einzelnen und sichert so eine Vielstimmigkeit aller Klagenden. Die Klage der Mutter in *Die Schutzflehenden* von Euripides fällt deswegen so heftig aus, weil das Leben der Mutter an das Überleben der Kinder geknüpft ist. Die kinderlose Alte ist nicht erst seit Aischylos und Euripides das Schreckgespenst, denn ohne Nachkommen endet die Genealogie. Die Klage der Mutter gilt bei Euripides so wie in Keffs *Stück über Mutter und Vaterland* nicht einem Kind, sondern allen Kindern. Es ist nicht die Geschichte und das Leiden einer Mutter, in die der Chor einstimmt, sondern die Klage und Geschichte aller Mütter. „Der Chor, der in der griechischen Tragödie wesentlich der Sprachort des intergenerationellen Grundes ist, unterliegt dem Prinzip des Protagonisten, der sich mit der Gründung von Abstammungslinien seiner Endlichkeit widersetzt.“²⁷⁹ Das Schicksal in der Genealogie haftet den Protagonisten an, folglich gibt es für die Töchter und Söhne aus der Generationenfolge kein

²⁷⁶ Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. S. 271. Bei Roland Barthes hat der Mythos den Charakter einer Aufforderung, einer Anrufung. In diesem Kontext ist Anrufung auch im theologischen Sinn einer Fürbitte zu verstehen.

²⁷⁷ Hass, Ulrike: *Woher kommt der Chor*. S. 20.

²⁷⁸ Ebenda

²⁷⁹ Ebenda S. 25.

Entrinnen und davon muss berichtet werden. Wie Hass zum Formprinzip der antiken Tragödie einräumt: „Ohne den Chor geht nichts, denn seine Präsenz, das zeit-räumliche „Schon-da“, zeichnet die Figur des Chores in extremer Weise aus. „Der Chor tritt nicht auf, sondern erwartet und ermöglicht das Auftreten der Protagonisten.“²⁸⁰

Der Chor in Keffs Stück fungiert als Spiegel des Geschehens und der Gesellschaft – „Tärä – Tätää – was gibt´s denn Neues in der Welt?“ (Ke, S. 25) – und gibt einen Grundtenor der Vielstimmigkeit der Meinungen wieder, wie er sich zum Schluss in der Arztpraxis im Chor der Patienten wiederfindet. (Vgl. Ke, S. 68-73)

Das Stück ist durchzogen von Bezugnahmen, seien sie intertextuell, oder anknüpfend an realpolitisches oder historisches Geschehen. Es ist damit auch eine Geschichte aus vielen Geschichten, eine, wie anfangs schon bemerkt, polyphone Erzählung. Man kann diese grundlegende Struktur ähnlich jener der Erinnerung verstehen, als tief verwurzelt und verankert an allen möglichen Stellen, als Bindeglied und formbar. Diese mögliche Wandlung wird in beiden Fällen von Partizipierenden vollführt, von Stückrezipienten, welche durch ihr eigenes Wissen und ihre Erfahrungen in unterschiedlicher Weise assoziieren und an die vielen Verzweigungen und Verästelungen im Text anknüpfen, wie es auch „Post-Memorierende“ tun, wenn sie an Weitergegebenes erinnern.

8.4. Motive

Dem *Stück über Mutter und Vaterland* ist eine Traumsequenz vorangestellt, ein Prolog, auch wenn er als Epilog nicht explizit ausgewiesen ist. „Im Traum halte ich etwas in den Armen“ (Ke, S. 5) – dem folgt, ganz im Sinne von Aristoteles´ Poetik, der ganze Teil der Tragödie. Traum und Erinnerung bestimmen das Leben und Schicksal der Mutter, aus dem es kein Entrinnen gibt, „denn es geht um etwas, das passiert ist“. (Ke, S. 5) Ohrinchen, die sich als „Leiche am Rande der Straße ins Nirgendwo“ (Ke, S. 34) sieht, wiederholt in der Mitte des Stücks diesen Prolog. An dieser Stelle sollte die Peripetie – die Wendung des Schicksals, in der Tragödie zum Schlechteren – kommen. Die Dopplung des Prologs kann als Wiederholung des Traums verstanden werden, der die Biographie der Mutter zu einer Autobiographie der Tochter werden lässt.

²⁸⁰ Hass, Ulrike: Woher kommt der Chor. S. 27.

Wasser ist ein durchgängiges Motiv in Keffs Stück und es muss als „anziehendes“ und gleichzeitig „zerstörerisches“ Element gesehen werden, als Versinnbildlichung von Leben und Tod. Der Mississippi, der zentrale Strom im amerikanischen Mittelwesten, auf dem Ohrinchen „fast bewusstlos auf einem morschen Stamm“ getragen wird. (Ke, S. 12). „Die Sümpfe des Mississippi“ (Ke, S. 12 und S. 45) und „Frodos Totensümpfe“ (Ke, S. 18) sind zum einen eine Parabel auf die Knechtschaft und zum anderen ein Verweis auf die Tötung der Juden in den Sumpfgebieten von Polen. Die Toten der Vergangenheit können nicht ruhen. Ihre Gesichter tauchen „leichenfarb“ aus den Sümpfen auf und drohen die Tochter zu verschlingen, für die es „keine Zukunft und keine Vergangenheit gibt“. (Ke, S. 18).

Die Mutter „redet wie ein Wasserfall“, während die Tochter „an den Ufern der leeren Ödnis von Babel“ sitzt, denn der „ewige Wasserfall löscht die Tochter aus“. (Ke, S. 17). Ohrinchen steigt in denselben Fluss wie ihre Mutter, wird in den Strom gezogen, ist unfähig ans Ufer zu gelangen. (Ke, S. 12) Das Fruchtwasser ist die Bindung der beiden, denn aus den „Sümpfen des Familienbluts“ gibt es scheinbar kein Entrinnen. (Ke, S. 45). Die Erinnerung der Mutter ist vollkommen im Sog des kollektiven Opfer-Rahmens, die Tochter soll mit der Strömung mitgerissen werden, sitzt aber am Ufer und bildet für den Fluss des Lebens ein Hindernis. Zur Veranschaulichung kollektiver Rahmen hat Halbwachs mehrfach das Bild eines Stromes verwendet, in den Erinnerungen einfließen sollen und so von der Kraft des Wassers mitgetragen werden.²⁸¹ Die reinigende Wirkung des Wassers findet sich bei Keff nicht. Ziel der Tragödie gemäß Aristoteles ist es, einen Sinneswandel, eine Reinigung, eine Katharsis zu vollziehen. Die traumatische Vergegenwärtigung kann zum Stillstand führen. Für Imre Kertész, der in seinem *Roman eines Schicksallosen*²⁸² das Überleben im Konzentrationslager beschreibt und sich im Zuge dieser Ausweglosigkeit mit philosophischen Grundfragen beschäftigt, sich dem *Sorstalanság*, so der Originaltitel, dem Schicksal stellt, bedeutet Schicksal die Möglichkeit einer Tragödie. „Die Tragödie zeichnet sich jedoch nicht durch das Verharren im Leiden, im Ursprung aus, sondern durch die Katharsis“ und führt wie bei Kertész über den Stillstand hinaus.²⁸³ Die große Katharsis, die Lehre aus der Singularität der nationalsozialistischen Ideologie und Praxis, kann Imre Kertész in

²⁸¹ Vgl. Zangl, Veronika: Poetik nach dem Holocaust. S. 36.

²⁸² 2003 wurde *Schritt für Schritt*, das Drehbuch zum *Roman eines Schicksallosen* im Rahmen der Gratisbuchaktion der Stadt Wien, Eine Stadt. Ein Buch, verteilt. 2008 folgte im Rahmen dieser Aktion Ruth Klügers Autobiographie *Weiter leben. Eine Jugend*.

²⁸³ Vgl. Zangl, Veronika: Poetik nach dem Holocaust. S. 178.

seiner Rede über das 20. Jahrhundert nicht erkennen. Aus dem Holocaust lässt sich keine kathartische Wirkung ableiten. Das Leid als Teil der Prüfung, wie sie Ödipus auf dem Weg zur Katharsis erfahren hat, ist in den Rauchfängen der Konzentrationslager verpufft und in den Massengräbern in der Landschaft vermodert. Aus der Politik der Vergangenheit keine Lehre ziehen kommt einem Stillstand gleich, und das ebnet neonazistischen Bewegungen den Weg, die „eine stereotype, sich selbst wiederholende Aufarbeitung der unaufgearbeiteten Vergangenheit eine der vielen Visagen von Destruktivität umhängen“²⁸⁴, so die Warnung des Autors. Die Sakralisierung der Ereignisse im Holocaust durch Verschiebung der Referenz erweist sich letztlich als Leerstelle, so Zangl, und bietet Raum für endlose Projektionen, Assoziationen und Interpretationen.²⁸⁵ Katharsis, oder „die Versöhnung mit der Wirklichkeit“ nach Hegel sucht immer wieder Wege die Geschichte zu durchbrechen. Kertész, der einer verzerrten Sicht des Menschen auf die Vergangenheit des letzten Jahrhunderts mit seinem Essay gegenzusteuern versucht, sieht den Schlüssel zur Bekämpfung des demokratischen Rassismus´ in der Freiheit der Selbstbestimmung jedes Einzelnen.

Im sechsten Teil des Stücks „Plantage der Unfreiheit“ (Ke, S. 43-56) lenkt Keff den Fokus auf Freiheit und Schicksal – „Das Patriarchat ist die allgemeinste Definition des unfreien Lebens“ (Ke, S. 60) – die Erzählerin fordert Menschlichkeit und ein Ende der Unfreiheit ein. Es stellt sich die Frage, ob Ohrinchen ein Sklave bleiben muss, ist sie doch aus unfreien Eltern geboren und wie Elfriede Jelinek „festgekettet an die Mutter“. (Ke, S. 45). Der Grundsatz des Aristoteles besagt, dass ein Sklave aus unfreien Eltern geboren wird. (Ke, S. 59)

Kann es eine Versöhnung ohne Freiheit geben oder bleibt die Tochter an ihr Schicksal gebunden immer unfrei?

Ich bin ein unfreies, dummes, in die Kissen weinendes Volk, ohne eigene Geschichte, ohne Chroniken, ohne Ort zum sesshaften Leben. Ich habe nichts, was wirklich mir gehört, weil ich nicht aufhöre, mir falsche Hoffnungen zu machen, ich bin wie ein Gespenst, wie ein Nebel und wie ein Irrsinn [...]. (Ke, S. 44)

Die öffentliche Geschichte in Form von Dichtung, Gedenkveranstaltungen etc. berücksichtigt Fakten, Zahlen, Tatsachen, die „persönliche Geschichte“ ist jedoch noch nicht zu Ende erzählt. Der Chor der Patienten räumt am Ende des Stücks der

²⁸⁴ Kertész, Imre: Meine Rede über das Jahrhundert. Hamburg: Hamburger Ed. 1995. S. 12.

²⁸⁵ Vgl. Zangl, Veronika: Poetik nach dem Holocaust. S. 178.

Mutter und dem Mutterland alle Rechte ein, die Ernte kann eingeholt werden – damit bleibt der Tochter die Therapie, das griechische Wort für Heilung, verwehrt.

Brot und Wasser als Symbol des Lebens kontrastieren sowohl bei Josef Winkler als auch bei Božena Keff mit den Toten, die als Untote präsent sind. Ohrinchen kann von und aus dem Wasser keine Heilung erfahren, im Gegenteil, sie behindert den Fluss des Lebens. In Winklers Roman ist es die Grube am Feld, den Sautratten, wo Globocnik die Erde und damit die Nahrung „unser täglich Brot“²⁸⁶ vergiftet hat. In den Sümpfen, in denen die Leichen konserviert bleiben „liegen die Knochen geflohener Sklaven, eigentlich fliehender Sklaven, weil dies ein langer Prozess ist, der selten abgeschlossen wird“ (Ke, S. 45), so die Autorin auf Elfriede Jelinek verweisend.

Pollak berichtet im Zuge einer Reise in die Ukraine, wo das heutige Lemberg liegt, von den Massentötungen in der sogenannten „Operation Reinhardt“ und ihren Folgen für die Landschaft und Natur. Mit der Durchführung dieser Operation wurde von Heinrich Himmler persönlich SS- und Polizeiführer Odilo Globocnik betraut. In Belžec wurde die industriell organisierte Massentötung von Juden erprobt, die später in Auschwitz perfektioniert wurde. Die in den Gaskammern Getöteten wurden in Gruben geworfen und mit Beton übergossen, allerdings sprengten die Verwesungsgase die Betonhülle. Die Opfer, die in Judenvernichtungsaktionen in die Sümpfe getrieben wurden und qualvoll sterben mussten, verströmten mit ihren Verwesungsgasen die Dörfer in der Nähe der Sumpflandschaften genauso wie die Toten die Umgebung rund um Belžec. Um dem Verwesungsgeruch entgegenzuwirken wurden die Leichen verbrannt. Die versengten Haare der Toten wurden jedoch, so wie der bestialische Gestank, kilometerweit getrieben, weiß Pollak von seiner Recherche zu berichteten. Die Blätter der Ahornbäume in der Umgebung des Vernichtungslagers begannen sich schwarz zu verfärben, was die örtliche Bevölkerung als Zeichen der Toten deutete. Die Ursache der Schwarzfärbung war ein Pilzbefall, die Teerfleckenkrankheit, für die Dörfler war es jedoch ein Fingerzeig der Toten, die Trauer trugen.²⁸⁷ Ein Spurenverwischen, durch „aufforsten“ rasch wachsenden Bäume, um die Totengruben zu tarnen, wurde von den Toten zunichte gemacht. Bei seiner Reise lernte Pollak viele Menschen kennen, unter anderem einen jüdischen Überlebenden in der Nähe von Lemberg, der es mit den Worten auf

²⁸⁶ Vgl. Kerbler, Michael: Der Allerheiligenhistoriker: S. 11

Winkler bemüht katholische Motive aus dem Katechismus, z.B. den Schutzengel, Wasser und Brot, in fast allen seinen Romanen und bezeichnet die Motive als Inspiration der Kindheit.

²⁸⁷ Vgl. Pollak, Martin: Kontaminierte Landschaften. S. 84-85.

den Punkt brachte, das ganze Land sei von den vielen Leichen vergiftet ist, weil sie nie ein ordentliches Begräbnis bekommen hätten.²⁸⁸

8.5. Zeugenschaft und Erinnerung

Ein Zeuge steht für das Eingedenken, ein aktives, gegenwarts- und zukunftsgewandtes Erinnern des eigenen Schicksals und für das Schicksal der anderen, die sonst in Vergessenheit geraten würden. Paul Celan erinnert in den Schlusszeilen „Niemand / zeugt für den / Zeugen“ seines Gedichts „Aschenglorie“ an die absolute Singularität des Zeugen.²⁸⁹ In der Imagination des Traumas werden Menschen und Orte zurückgeholt, die groteske Anstrengung der Erinnerungsarbeit wird Teil der Erzählung und zielt auf den Versuch hinaus, eine emotionale Katharsis zu erlangen. Baer spricht von den Nachkommen der zweiten und dritten Generation von „intellektuellen“ Zeugen. Er versteht darunter nicht eine zeitliche Distanziertheit sondern eine emotionale Distanz, ähnlich dem Zuschauer einer Tragödie, dem zwar sein Urteilsvermögen erhalten bleibt, jedoch ohne emotionale Teilnahme am Geschehen.²⁹⁰ Für den „intellektuellen“ Zeugen ergibt sich aufgrund des Involviertseins der Eltern die Schwierigkeit, nahezu die Unmöglichkeit, sich über den Holocaust ein eigenes Bild zu machen. Das Schweigen der Nachkommen versteht Baer als eine innere Warnstufe, ein Schwellengeist – Ihr „Akt des Bezeugens kann zudem nicht ohne eine gewisse Zukunftshoffnung stattfinden, nicht ohne Hoffnung auf eine generationsübergreifende Weitergabe“.²⁹¹ Die Mutter präsentiert in ihren „Zeugenaussagen“ die Gegenwart einer Vergangenheit, die nicht ausgelöscht werden kann, die weniger repräsentiert, als vielmehr re-präsentiert werden muss.²⁹²

Da bereits zwei Teilnehmer im Konzept der griechischen Polis eine „Gemeinschaft“ darstellen und wie Judith Butler festhält, durch die Hinwendung zum „Du“ eine Sphäre sozialer Normalität gegeben ist, kann Keffs Stück über eine Mutter-Tochter-Beziehung über das Hörer-Zuhörer-Verhältnis hinaus als Zeugnis des Holocaust gelesen werden. Ein Zeugnis, dass die Isoliertheit des Ereignisses, Flucht oder

²⁸⁸ Vgl. Pollak, Martin: Kontaminierte Landschaften. S. 85.

²⁸⁹ Vgl. Baer, Ulrich (Hg.): "Niemand zeugt für den Zeugen": Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Orig.- Ausg., 1. Aufl., Erstausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. 7.

²⁹⁰ Vgl. Ebenda S. 39.

²⁹¹ Ebenda S. 51.

²⁹² Vgl. Ebenda S. 59.

Vertreibung anzuheben versucht. Der Mutter ist ihre Zeugenschaft nicht auf Dauer geliehen, daher obliegt es der Tochter, die Zeugnisse der Mutter zu bewahren und „den Bestandteil des gesellschaftlich Imaginären“ in die „Wirklichkeit“ zu überführen.²⁹³ Die Tochter ist mehr ZuhörerIn, in die die Mutter ihr Zeugnis einschreiben kann, denn Gesprächspartnerin. Für ein Gespräch, einen erfolgreichen mündlichen Gedankenaustausch, müsste Interesse vorhanden sein sowie geteilte Anerkennung und Teilnahme. Der Tod im Holocaust ist nicht etwas, was die Überlebenden nur gestreift hatte, sie sind keine Davongekommenen, sie haben ihn erlebt. Sie sind Wiedergänger, die mit ihrer „fremdkörperartigen Fixierung auf das Ereignis“²⁹⁴ die verlorene Zeit betrauern und den erlittenen Verlust repräsentieren, was ein Vorstellungsvermögen im Gegenüber voraussetzt. Im Zentrum der Mutter steht die Fixierung auf die traumatischen Erlebnisse, ein Dialog, Rede und Gegenrede, ist unmöglich. Ziel des Dialogs, der Urszene der Kommunikation, ist es, Distanz und Differenz zu überwinden und Vereinigung und Übereinstimmung zu bewirken, so Krämer.²⁹⁵ In Keffs Stück klagen Mutter und Tochter jeder für sich allein über den anderen.

Primo Levi der seinen autobiographischen Bericht *Ist das ein Mensch?* mit ironischer Distanz als Zeitzeugnis sieht, erinnert an den gewaltsam unterbrochenen Dialog. Er richtet sich so wie der Roman von Susanne Fritz *Wie kommt der Krieg ins Kind* nicht an einen Dialogpartner, der die nicht gestellte Frage beantworten könnte, sondern fixiert die Kriegserlebnisse und schreibt die Traumata fort.

Damit ergibt sich die paradoxe Situation einer fortdauernden, fremdkörperartigen Fixierung auf das Ereignis einerseits sowie einer nachträglichen, nicht bewussten Repräsentation andererseits, die gleichwohl in irgendeiner Form Vorstellungsverknüpfungen voraussetzt.²⁹⁶

Kanonisierte Medien wie die Bibel oder die Odyssee sind Speichermedien und Gegenstand der Erinnerung, daher verstehen sich die leidenden Gestalten, Ödipus, Orest, Hekate, mit ihren einschneidenden Glücks- und Unglückserfahrungen, auf die sowohl Keff als auch Jelinek zurückgreifen, wegweisend für die Erwartungshaltung an die Literatur.²⁹⁷ In der Dramaturgie von Homers Odyssee

²⁹³ Vgl. Zangl, Veronika: Poetik nach dem Holocaust. S. 160.

²⁹⁴ Ebenda S. 169.

²⁹⁵ Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. S.14.

²⁹⁶ Zangl, Veronika: Poetik nach dem Holocaust. S. 171.

²⁹⁷ Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: Niemand zu Hause: S. 134.

kommt den Zeugenberichten die Aufgabe zu, einen „Gesang für die Enkelgeschlechter“ zu konstituieren, das bedeutet, sich rückversichernd mit der eigenen Autobiographie in die Geschichte der Folgegenerationen einzuschreiben.²⁹⁸ Denn „Medien übertragen nicht einfach Botschaften, sondern entfalten eine Wirkkraft, welche die Modalitäten unseres Denkens, Wahrnehmens, Erinnerns und Kommunizierens prägt.“²⁹⁹ Erll hebt auf Krämer verweisend hervor, dass Medien einer Konstruktion der Wirklichkeit unterworfen sind, „da Erinnerung vergangene Wirklichkeit nicht einfach abbildet, sondern eine Form der Wirklichkeitskonstruktion und aktiven Welterzeugung ist“³⁰⁰, was dazu führt, dass die Werte, Normen und Identitätsmodelle in den Trägern, den literarischen Botschaftern einer kollektiven Erinnerung, bereits eingeschrieben sind. Der Bote der sich in seinem Tun verbraucht, der im Triumph seines Botschaft-Erstattens zugrunde geht, ist die radikalste Version von der Eliminierung eines Mediums, so Krämer am Ausgang ihrer Überlegungen zur Bedeutung des Boten.³⁰¹ Durch das Unsichtbar-werden des Boten verschwinden auch der zu übertragende Gehalt und die Rückverfolgung zum Sender. Auf den Holocaust umgelegt bedeutet das, dass mit dem Tod der letzten Überlebenden der Nachweis und die Erinnerung an die Toten verschwinden.

Keff setzt sich mit dem kollektiven Gedächtnis ganz im Sinne Jan Assmanns³⁰² auseinander, indem der Aspekt der Differenz zwischen Mutter und Tochter in der Vergangenheitsbewältigung und -vergegenwärtigung liegt. Sie bricht mit der Tradition, indem sie die Toten nicht hegt und pflegt, sondern intermedial arbeiten lässt und auf diese Weise verarbeitet. Die Katastrophe des Holocaust sowie das Vergessen von Identität bestimmen die Mutter-Tochterbeziehung vorrangig, wobei die Katastrophe über das Schicksal der Mutter hinausgeht und ganz Polen, alle Juden und Ermordeten des Naziregimes betrifft und die Identitätsbildung bzw. Wiederherstellung der Identität einer Nation daran koppelt.

²⁹⁸ Vgl. Zangl, Veronika: Poetik nach dem Holocaust. S. 210.

²⁹⁹ Krämer, Sybille: "Was haben Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun?" In: Dies. (Hrsg.): Medien - Computer - Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt: Suhrkamp 1998. S. 14.

³⁰⁰ Erll, Astrid: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin, New York: De Gruyter 2005. S. 252.

³⁰¹ Vgl. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. S. 38.

³⁰² Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 7. Auflage. München: Beck 2013. S. 43. Assmann stellt vielen Kollektivgedächtnissen die Historie, die laut Maurice Halbwachs kein Gedächtnis besitzt, kritisch gegenüber.

9. Fazit und Ausblick

Die toten Boten, die titelgebend für diese Arbeit waren, haben durch die vorgestellten Werke der drei Autoren, Elfriede Jelinek, Josef Winkler und Božena Keff eine Stimme bekommen.

Die toten Boten erscheinen bei Jelinek herausgelöst aus einem Chor der Sklaven, die sich direkt ans Publikum richten, das so als erweiterter medialer Echo-Raum der Informationsübertragung fungiert. Sie fordern das Aufdecken des Verbrechens, das Aufrechterhalten der Erinnerung an die Toten, auch wenn sie namenlos und unbekannt bleiben.

Bei Winkler treten die toten Boten in Form von Kindheitserinnerungen des Autors zutage, als Gespenster, die verkörpert von Menschen in seinem Familienumfeld und verseucht durch die im kontaminierten Erdreich wuchernden Gedanken vom Herrenmenschen und unwerten Leben von Juden bis in die Gegenwart hineinreichen.

Diese Gespenster, die als tote Boten fungieren, gibt es auch bei Keff, doch übt die Hauptbotenfunktion hier eine Lebende, eine Überlebende, nämlich die Mutter aus. Es ist aber fraglich, ob diese durch die traumatischen Erlebnisse eine Art psychischen Tod erlitten hat, mit dem sie jetzt ihre Ansprechpartnerin, ihre Tochter, infizieren will.

Zu der Forschungsfrage nach der Rolle des Boten und seiner Funktion als Vermittler zwischen heterogenen Welten ist festzuhalten, dass aus medien- und kommunikationstheoretischer Sicht und laut Krämers Botenmodell bei allen drei Texten die Boten zugleich Sender, Überbringer und Empfänger einer Botschaft sein können. In dieser Trinität zeigen die Boten in der Vermittlung ein „symbolisch-diabolisches Doppelgesicht“³⁰³. Der Bote erweist sich als Übersetzer der Stimme der Toten und macht die Übertragung von Wissen und die Wahrnehmung der Zeugen sichtbar.

In allen drei Werken geht es um Machtausübung, wobei die Herren des nationalsozialistischen Systems, vereinzelt auch Frauen, wie Jelinek anhand von Margit Batthyány demonstriert, ideologisch gerechtfertigte Verbrechen an den Schwächeren begehen, sie in einen sklavenähnlichen Status versetzen und als Knechte betrachten. Hegels Sklaven, die Herr-Knecht-Dichotomie und Nietzsches

³⁰³ Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. S.116.

nazi-missbrauchter Übermensch geistern durch alle drei Stücke. Die Gespenster sind oftmals unverarbeitete Schuld- und Schamgefühle, die die Menschen nicht zur Ruhe kommen lassen. Täter, Opfer, Zeugen, Kinder und Kindeskind. „Glücklich ist, wer vergisst, was nicht mehr zu ändern ist“, so schwebt die Melodie des Operettenchors zur Beruhigung der Nachkommen über idyllischen Plätzen wie Rechnitz, Kamering und Lemberg. Desinteresse und Ignoranz verhindern das Auffinden der Gräber der ermordeten ungarischen Zwangsarbeiter in Rechnitz. Die Kärntner Kriegsveteranen singen – wie es in der vierten Strophe des Kärntner Heimatlieds von Agnes Millonig aus dem Jahr 1930 heißt – vom „Mannesmut und Frauentreu“, von einer erstrittenen Heimat, wo man mit Blut die Grenze schrieb“³⁰⁴, um zwei Millionen Tote zu vertuschen.

Bei Keff wird ein Loblied auf die Freiheit mit Don Giovannis „Viva, Viva la libertad!“ angestimmt, um dem Holocaust und der Sklaverei Gehör zu verschaffen. Die Mischtechnik aus musikalischem Sound und Chor dient der Verfremdung, um den Blick auf die Opfer zu lenken. Denn: „Wir müssen alles tun, um die unbekanntes Opfer der Massengräber in den kontaminierten Landschaften dem Vergessen zu entreißen und ihnen ihre Namen und Gesichter und ihre Geschichte wiederzugeben.“³⁰⁵ Der Chor der kommentierenden Boten (Rechnitz), der Chor der unbeirrbar-kriegsverherrlichenden (Kamering) und der Chor der rachedurstigen Furien (Lemberg), sie verschmelzen mit der Musik – gemixt, gesampelt, gecouvert – zu einem polyphonen Medley wider das Vergessen.

In Beantwortung meiner Forschungsfrage nach der Form der Vermittlung kann festgehalten werden, dass bei den Chören der behandelten drei Werke der Auftrag an die Erinnerungsgeneration darin besteht, die toten Boten zu verstehen, sie zu vertreten und ihre Botschaft weiterzugeben. Dazu gehört eine Sprache zu finden, die das menschliche Fassungs-, Darstellungs- und Erinnerungsvermögen in dem ganzen Ausmaß der Gräueltaten erfasst, was schwierig, wenn nicht unmöglich sein wird. Die (Über-)Lebenden fungieren im öffentlichen Diskurs meist als Sedativum, um das Gewissen zu beruhigen und als Rückversicherung, dass man sie im Notfall befragen kann.³⁰⁶

³⁰⁴ Kärntner Heimatlied: Vierte Strophe von Agnes Millonig (1930)

³⁰⁵ Pollak, Martin: Kontaminierte Landschaften. S. 43.

³⁰⁶ Vgl. Weinberg, Manfred: Das "unendliche Thema". S. 189.

Imre Kertész, der in der Authentizität von Holocaustdarstellungen den Kitsch anprangert, merkt kritisch an, dass die Folgegenerationen oftmals bestimmen, wie ein Überlebender zu denken hat, wie die historischen Fakten mit der persönlichen, subjektiven Wirklichkeit passend gemacht werden könnten. Es stellt sich die Frage, wie Holocaust-Erinnerung weitergegeben werden kann, denn „nicht deswegen, weil sechs Millionen Menschen ermordet wurden, sondern deswegen, weil sechs Millionen Menschen ermordet werden *konnten*“³⁰⁷, heißt es wachsam zu bleiben, wie Michael Köhlmeier in seiner eingangs erwähnten Rede zum Gedenktag gegen Gewalt und Rassismus im Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus anmerkt.

Elfriede Jelinek, Josef Winkler und Božena Keff graben mit ihren Werken in den Gräbern der Toten, denn solange man in den Massengräbern gräbt, entreißt man die Toten dem Vergessen. Den Opfern des Holocaust, denen nach ihrem biologischen Tod ein symbolischer Tod verwehrt wurde, die aufgelöst in Rauch und Asche ortlos durch die Zeit geistern, wird in literarischer Form eine Bestattung, ein Gedenkort, geboten. Der dabei angewandte Mythos ist eine Sprache, die nicht sterben will, der sich einem Vampir gleich durch den Sinn nährt, den er dem „sprechenden Kadaver“ entreißt.³⁰⁸ Der Mythos arbeitet mit unvollständigen Bildern, „deren Sinn bereits verdünnt und auf eine Bedeutung vorbereitet ist“³⁰⁹, die von Jelinek, Winkler und Keff in einer Collage neu arrangiert wird.

In der Ohnmacht einer adäquaten Sprache greift die Literatur auf Metaphern, Motive und Symbole zurück, was mich zum Resümee der Frage führt, wie die Vorstellung der „kontaminierten“ Orte in den Romanen umgesetzt wird. Das Bild des langen Schattens prägt wie kein anderes die Ausnahmesituation des Holocaust, was sich, so auch bei Aleida Assmann, in den Buchtiteln zur Holocaustliteratur niederschlägt.³¹⁰ Der Schatten verweist auf die nachhallende Präsenz des historischen Traumas, darauf, dass die Vergangenheit noch nicht abgeschlossen ist. Assmann, die in ihren abschließenden Worten den <Schatten> nicht als Zukunftslosigkeit versteht, sieht den Schatten erst dann verschwinden, wenn es aufhört wehzutun. Denn: „Was die Opfer nicht vergessen *können*, das *dürfen* die Nachkommen der Täter nicht vergessen.“³¹¹

³⁰⁷ Kertész, Imre: Galeerentagebuch. Aus dem Ungar. von Kristin Schwamm. 1. Auflage. Berlin: Rowohlt Berlin-Verl. 1993. S. 185.

³⁰⁸ Vgl. Barthes, Roland: Mythen des Alltags. S. 117.

³⁰⁹ Barthes, Roland: Mythen des Alltags: S. 275.

³¹⁰ Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Erinnerung. S. 278-279.

³¹¹ Ebenda S. 279.

Die Postmemory Generation versucht mit ihren literarischen Familiengeschichten ohne Schuldzuweisungen an das Thema Holocaust heranzugehen und den Gegenwartsdebatten und der nationalen Erinnerungskultur neue Impulse zu geben. Zu bemerkenswerten Werken der neueren Literatur zählen Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*, Susanne Fritz' *Wie kommt der Krieg ins Kind* oder Maya Lasker-Wallfischs *Briefe nach Breslau: Meine Geschichte über drei Generationen*. Diese drei Publikationen machen Mut, obwohl sie zum Ursprung des Traumas zurückgehen, das epigenetisch in den Köpfen und Körpern der Täter- und Opferkinder lebendig bleibt, obwohl es als bereits überwunden galt.

Lasker-Wallfischs Autobiographie und ihre Annäherung an die Familiengeschichte aus psychoanalytischer Perspektive und der britische Schriftsteller und Jurist Philippe Sands, dessen Aufarbeitung des Genozids von Lemberg aus juristischer Perspektive für diese Arbeit hilfreich war, hat sich in seinem neuesten Buch *Die Rattenlinie - Ein Nazi auf der Flucht Lügen, Liebe und die Suche nach der Wahrheit* einem weiteren Massenmörder, nämlich dem SS-Offizier Otto Wächter, Spross einer der angesehensten Familien Österreichs, auf die Fersen geheftet. Auslöser waren Gespräche mit Wächters Sohn, der die Vergangenheit seines Nazi-Vaters aufgearbeitet wissen wollte. Der Wunsch nach Aufarbeitung der eigenen nationalsozialistischen Familiengeschichte beziehungsweise Korrektur der medialen Darstellung seiner Tante Margit als „Gastgeberin der Hölle“ findet sich beim Journalisten Sacha Batthyany, der mit seiner eigenen Erinnerung das Täterbild zurechtzurücken sucht, um die Leerstellen seiner Familiengeschichte mit der Frage *Und was hat das mit mir zu tun?*³¹² zu verknüpfen.

In diesem Sinn verstehen sich die in dieser Arbeit behandelten Texte rund um die Tatorte Rechnitz, Kamering und Lemberg, die mit ihren literarischen Grabungsarbeiten weit mehr als die Aufarbeitung einer längst verjährten Geschichte sind. Sie zeigen, dass sich das Thema auch nach 75 Jahren nicht abrunden lässt, dass es noch nicht abgeschlossen ist. Die Gespenster der nicht bewältigten Vergangenheit lauern im Boden. Sind sie erst einmal freigelegt, geistern die Toten orientierungslos umher, schleichen sich von einer Generation zur nächsten, denn ein Gespenst ist etwas Ungelöstes, ein verletztes Tabu eines unverarbeiteten Verbrechens.

³¹² Batthyany, Sacha: *Und was hat das mit mir zu tun?: Ein Verbrechen im März 1945: Die Geschichte meiner Familie*. 1. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016.

10. Literaturverzeichnis

10.1. Verzeichnis der Siglen

Re = Jelinek, Elfriede: Drei Theaterstücke. Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere. Orig.- Ausg. ,1. Auflage Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verlag 2009.

Wi = Winkler, Josef: Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe. 1. Auflage. Berlin: Suhrkamp 2018

Ke = Keff, Bożena: Ein Stück über Mutter und Vaterland. Titel der Originalausgabe: *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. Krakau 2008. Aus dem Polnischen von Michael Zgodzay. Leipzig: Leipziger Literatur Verlag 2010.

10.2. Primärliteratur

Bruckner, Winfried: Damals war ich vierzehn: [Jugend im Dritten Reich]; Berichte und Erinnerungen. Wien [u.a.]: Jugend und Volk 1978.

Fritz, Susanne: Wie kommt der Krieg ins Kind. Göttingen: Wallstein Verlag 2018.

Jelinek, Elfriede: Drei Theaterstücke. Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere. Orig.- Ausg. ,1. Auflage Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verlag 2009.

Keff, Bożena: Ein Stück über Mutter und Vaterland. Titel der Originalausgabe: *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. Krakau 2008. Aus dem Polnischen von Michael Zgodzay. Leipzig: Leipziger Literatur Verlag 2010.

Kertész, Imre: Galeerentagebuch. Aus dem Ungarischen von Kristin Schwamm. 1. Auflage. Berlin : Rowohlt Berlin-Verlag 1993.

Klüger, Ruth: Weiter leben. Eine Jugend. 16. - 35. Tsd. Göttingen: Wallstein-Verlag 1993.

Winkler, Josef: Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe. 1. Auflage. Berlin: Suhrkamp 2018.

Zychlinski, Rajzel: *Di lider*. 1928 - 1991; jiddisch und deutsch. Hrsg. und übertr. von Hubert Witt. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2003.

10.3. Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W: Kulturkritik und Gesellschaft, 1: Prismen. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp TB Verlag 2003.

Arendt, Hannah: Der imperialistische Charakter: Eine psychologisch – soziale Studie. In: Der Monat, Sep 1, 1950, Vol.2, p.509- 522.

Assmann, Aleida: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur : eine Intervention. Originalausgabe, 2. Auflage. München: C. H. Beck 2016.

Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. 2. Auflage. München: Beck 2014.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 7. Auflage. München: Beck 2013.

Baer, Ulrich (Hg.): "Niemand zeugt für den Zeugen": Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Orig.- Ausg., 1. Auflage, Erstausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Barthes Roland: Mythen des Alltags. Aus dem Franz. von Horst Brühmann. Vollst. Ausg., 1. Auflage. Berlin: Suhrkamp 2012.

Batthyany, Sacha: Und was hat das mit mir zu tun?: Ein Verbrechen im März 1945: Die Geschichte meiner Familie. 1. Auflage. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016

Beck, Ulrich / Levy, Daniel / Sznajder, Natan: Erinnerung und Vergebung in der zweiten Moderne: In: Beck, Ulrich (Hg.): Entgrenzung und Entscheidung: was ist neu an der Theorie reflexiver Modernisierung? Orig.-Ausg.,1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. S. 240-268.

Bennington, Geoffrey u. Derrida, Jacques: Jacques Derrida: ein Portrait. Aus dem Franz. von Stefan Lorenzer. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Blackbourn, David: Die Eroberung der Natur: eine Geschichte der deutschen Landschaft. Aus d. Engl. übers. von Udo Rennert. 1. Auflage. München: Pantheon-Verlag 2008.

Bockberger, Rainer/ Schmied, Marco: Die Suche nach dem Massengrab in Rechnitz. In: Manoschek, Walter (Hg.): Der Fall Rechnitz: das Massaker an Juden im März 1945. Mit einem Text von Elfriede Jelinek. Wien: Braumüller 2009. S. 81-110.

Broder, Henryk M.: Vergesst Auschwitz!: Der deutsche Erinnerungswahn und die Endlösung der Israel-Frage. 1. Auflage. München: Knaus 2012.

Butterweck, Hellmut: Verurteilt und begnadigt: Österreich und seine NS-Straftäter. Wien: Czernin 2003.

Capurro, Rafael; Holgate, John (eds.): Messages and Messengers: angeletics as an approach to the phenomenology of communication. = Von Boten und Botschaften: die Angeletik als Weg zur Phänomenologie der Kommunikation. München [u.a.]: Fink 2011.

Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. OV: Différence et Répétition. Aus dem Franz. von Joseph Vogel München: Fink 1992.

Derrida, Jacques: Vergeben: das Nichtvergebbare und das Unverjähbare. OV: Pardonner. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek; herausgegeben von Peter Engelmann. Deutsche Erstausgabe. Wien: Passagen Verlag 2018.

Dobeneck, Holger von: Das Sloterdijk-Alphabet: eine lexikalische Einführung in Sloterdijks Gedankenkosmos. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Eliot, Thomas, Stearns: The complete poems and plays of T. S. Eliot. 1. publ. London: Faber and Faber 1969.

Ehalt, Hubert Christian; Fliedl, Konstanze; Strigl, Daniela: Ruth Klüger und Wien. Wien: Picus Verlag 2016.

Ehlich, Konrad: Sprache im Faschismus.1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Erll, Astrid: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven Berlin, New York: De Gruyter 2005. S. 249-276.

Forster, Iris: Euphemistische Sprache im Nationalsozialismus: Schichten, Funktionen, Intensität. Bremen: Hempen-Verlag 2009.

Garscha, Winfried R.: Die verhinderte Re-Nazifizierung. Herbert Steiner und das Österreich des *Herrn Karl*. In: Arlt, Herbert (Hg.): Erinnern und Vergessen als Denkprinzipien: [Veranstaltungen im Literaturhaus Wien vom 13. bis 15. Dezember 2001]. St. Ingbert: Röhrig 2002. S. 27-44.

Gould, Thomas: The uses of violence in drama. In: Adler, Jeremy/Redmond, James (Eds.): Violence in Drama. Cambridge 1991.

Gstettner, Peter: Erinnern an das Vergessen: Gedenkstättenpädagogik und Bildungspolitik. Klagenfurt: Wien: Kitab-Verl. 2012.

Günter, Manuela: Writing Ghosts. Von der (Un)-Möglichkeit autobiographischen Erzählens nach dem Überleben. In: Günter, Manuela (Hg.) Unter Mitarbeit von Holger Kluge. Überleben schreiben: zur Autobiographik der Shoah. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 21-50.

Hartman, Geoffrey; Assmann, Aleida: Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust. Paderborn: Konstanz Univ. Press 2012.

Hartung, Günter: Juden und deutsche Literatur: zwölf Untersuchungen seit 1979, mit einer neu hinzugefügten "Jüdische Themen bei Kafka". Leipzig: Leipziger Univ.-Verl. 2006.

Hass, Ulrike: Woher kommt der Chor. Bochum: Böhlau Verlag GmbH & Co.KG. Maske und Kothurn, 2012, Vol. 58 (1), pp.13-30.

Herget, Winfried; Schultze, Brigitte (Hg.): Kurzformen des Dramas: gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte. Tübingen [u.a.] : Francke 1996.

Hirsch, Marianne: Täter-Fotografien in der Kunst nach dem Holocaust. Geschlecht als Idiom der Erinnerung. In: Eschebach, Insa u.a. (Hg.): Gedächtnis und Geschlecht: Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids. Frankfurt/Main [u.a.]: Campus-Verlag 2002. S. 203-226.

Hirsch, Marianne: The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust New York: Chichester: Columbia University Press 2012.

Hofmann, Michael: Drama: Grundlagen - Gattungsgeschichte - Perspektiven. Paderborn: W. Fink [u.a.] 2013.

Holzinger, Gregor: „...daß mit relativ geringen Mitteln mit einem erfolgreichen Abschluß der Suche gerechnet werden kann." Das Massengrab von Rechnitz: eine Suche nach der Stecknadel im Heuhaufen. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): "Die endlose Unschuldigkeit": Elfriede Jelineks "Rechnitz" (Der Würgeengel). Wien: Praesens-Verl. 2010 S. 114-122.

Janke, Pia: „Herrschaft, ja, haben wir". Die Täter in Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel). In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): "Die endlose Unschuldigkeit": Elfriede Jelineks "Rechnitz" (Der Würgeengel). Wien: Praesens Verlag 2010. S. 239-254.

Jelinek, Elfriede: Im Zweifelsfall. In: Manoschek, Walter (Hg.): Der Fall Rechnitz: das Massaker an Juden im März 1945 Wien: Braumüller 2009. S. 1-4.

Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa, Hörspiel, Essay. Erschienen in dem Band Trivialmythen. München: März-Verlag 1980.

Jelinek, Elfriede: Gesprochen und beglaubigt. Dankesrede zur Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2009. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): "Die endlose Unschuldigkeit": Elfriede Jelineks "Rechnitz" (Der Würgeengel) Wien: Praesens Verlag 2010. S. 453-457.

Jelinek, Elfriede: Brief an Rita Thiele, Dramaturgin am Berliner Ensemble. In: Die Sprache des Widerstandes ist alt wie die Welt und ihr Wunsch. Frauen in Österreich schreiben gegen rechts. Wien: Milena-Verlag 2000.

Jelinek, Elfriede: Im Abseits (2004) In: Tonger-Erk, Lily, Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Einspruch!: Reden von Frauen. Stuttgart : Reclam 2011. S. 200-218.

Joachimsthaler, Jürgen: Die Semantik des Erinnerns. Verlorene Heimat - mythisierte Landschaften. In: Mehnert, Elke (Hg.): Landschaften der Erinnerung: Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht. Frankfurt am Main: Wien [u.a.]: Lang 2001. S. 188-226.

de Jong, Irene J.F. : Narrative in drama: the art of the Euripidean messenger-speech. Leiden [u. a.]: Brill 1991.

Kertész, Imre: Meine Rede über das Jahrhundert. Hamburg: Hamburger Ed. 1995.

Kleveman, Lutz C.: Lemberg: Die vergessene Mitte Europas. 1. Aufl. Berlin: Aufbau Verlag GmbH & Co. KG 2017.

Knecht, Maria-Regina: Elfriede Jelineks Botenbericht(e) aus, über und rund um Rechnitz. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): "Die endlose Unschuldigkeit": Elfriede Jelineks "Rechnitz" (Der Würgeengel). Wien: Praesens-Verl. 2010. S.194-218.

Koch, Elke: Einleitung. In: Krämer, Sybille, Koch, Elke (Hg.): Gewalt in der Sprache: Rhetoriken verletzenden Sprechens; [der vorliegende Band steht im Zusammenhang der Jahrestagung "Gewalt durch Sprache" des Sonderforschungsbereichs 447 Kulturen des Performativen, die im November 2006 an der Freien Universität Berlin stattgefunden hat]. Paderborn [u.a.]: Fink 2010. S. 9-20.

Krämer, Sybille: Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur. In: Krämer, Sybille (Hg.): Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Orig.-Ausg., 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 155-181.

Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung: kleine Metaphysik der Medialität*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Krämer, Sybille: ‚Humane Dimensionen‘ sprachlicher Gewalt oder: Warum symbolische und körperliche Gewalt wohl zu unterscheiden sind. In: Krämer, Sybille, Koch, Elke (Hg.): *Gewalt in der Sprache: Rhetoriken verletzenden Sprechens*. Paderborn [u.a.]: Fink 2010. S. 21-59.

Krämer, Sybille: "Was haben Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun?" In: Dies. (Hrsg.): *Medien - Computer - Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Krylova, Katya: *Silencing the Past: Margarete Heinrich's and Eduard Erne's Totschweigen and Elfriede Jelinek's Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: Krylova, Katya: *The Long Shadow of the Past*. Rochester: New York: Camden House 2017.

Langer, Lawrence: *Die Zeit der Erinnerung. Zeitverlauf und Dauer in Zeugenaussagen von Überlebenden des Holocaust*. In: Baer, Ulrich (Hg.): "Niemand zeugt für den Zeugen": *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Orig.-Ausg., 1. Aufl., Erstausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. 53-67.

Langenohl, Andreas: *Ort und Erinnerung. Diaspora in der transnationalen Konstellation*. In: Oesterle, Günter: *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005. S. 611- 635.

Litchfield, David R.L.: *Die Thyssen-Dynastie: Die Wahrheit hinter dem Mythos*. Oberhausen: Asso-Verlag 2008.

Löffler, Sigrid: *Die Masken der Elfriede Jelinek*. In: *Text + Kritik. Die Zeitschrift für Literatur*. Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Elfriede Jelinek Heft 117*. 11/2007 München: Ed. text + kritik. S. 3-14.

Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*. Paderborn: Fink 2008.

Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel) – Boten der (untoten) Geschichte*. In: *Jelinek [Jahr] Buch*. Elfriede Jelinek Forschungszentrum 2010 Wien: Praesens Verlag 2010. S. 33-97.

Manoschek, Walter (Hg.): *Der Fall Rechnitz: das Massaker an Juden im März 1945*. Mit einem Text von Elfriede Jelinek. Wien: Braumüller 2009.

Manoschek, Walter: März 1945. Taten und Täter. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): "Die endlose Unschuldigkeit": Elfriede Jelineks "Rechnitz" (Der Würgeengel) Wien: Praesens Verlag. 2010. S. 53-73.

Mathä, Johannes: Fortschreibung des antiken Botenberichts in Elfriede Jelineks "Rechnitz (Der Würgeengel)" Wien: Univ., Dipl.- Arbeit 2011.

Mayer, Verena; Koberg, Roland: Elfriede Jelinek: Ein Porträt. 1. Aufl. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2006.

Meister, Monika: Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. Anmerkungen zum Text *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): "Die endlose Unschuldigkeit": Elfriede Jelineks "Rechnitz" (Der Würgeengel). Wien: Praesens-Verl. 2010. S. 278-288.

Millner, Alexandra: Prae – Post – Next? Über Polyphonie, Partitur und Kontingenz in Theatertexten von und nach Elfriede Jelinek. In: Janke, Pia (Hg.): "Postdramatik" - Reflexion und Revision. Wien: Praesens Verlag 2015. S. 167-184.

Minnerup, Willi: Pressesprache und Machtergreifung am Beispiel der Berliner *Germania*. In: Ehlich, Konrad.: Sprache im Faschismus.1. Auflage. Suhrkamp 1989. S. 198-236.

Misik, Robert: Dialektik des Schweigens. Rechnitz als Metapher. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): "Die endlose Unschuldigkeit": Elfriede Jelineks "Rechnitz" (Der Würgeengel) Wien: Praesens Verlag 2010. S. 97-102.

Müller-Funk, Wolfgang: Niemand zu Hause: Essays zu Kultur, Globalisierung und neuer Ökonomie. Wien: Czernin 2005.

Pfeiferová, Dana: Vom kafkaesken Übervater zum lebenswürdigen Patriarchen. Zur Verwandlung der Vaterfigur in den Texten Josef Winklers. In: Arteel, Inge; Krammer, Stefan (Hg.): In-Differenzen: Alterität im Schreiben Josef Winklers. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2016. S. 81-90.

Piatti, Barbara: Kindheitslandschaften. Literaturgeografische Lektüren besonderer Orte und Räume. In: Roeder, Caroline (Hg.): Topographien der Kindheit: Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld: transcript Verlag 2014. S. 83-102.

Pöllhuber, Karl: In der Nacht zum Palmsonntag. In: Manoschek, Walter (Hg.): Der Fall Rechnitz. das Massaker an Juden im März 1945. Mit einem Text von Elfriede Jelinek . Wien: Braumüller 2009. S. 29-56.

Pollack, Martin: Kontaminierte Landschaften. Salzburg: Wien: Residenz Verlag 2014.

Pollack, Martin: Topografie der Erinnerung. Salzburg: Wien: Residenz Verlag 2016.

Prade-Weiss, Juliane: 'Die Toten haben Hunger': Aglaja Veteranyi über Ritual und Moderne. *Comparatio: Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*, 2017, Vol.9 (2), p.235-260.

Reichertz, Jo: Die Spur des Fahnders oder: Wie Polizisten Spuren finden. In: Krämer, Sybille u.a. (Hg.): *Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Orig. -Ausg., 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 309-332.

Rothberg, Michael: *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press 2009.

Sachslehner, Johannes: *Zwei Millionen ham' ma erledigt. Odilo Globocnik. Hitlers Manager des Todes*. Wien-Graz-Klagenfurt: Styria 2014.

Sands, Philippe: *East West street: on the origins of genocide and crimes against humanity*. London: Weidenfeld & Nicolson 2016.

Serloth, Barbara: *Von Opfern, Tätern und jenen dazwischen: wie Antisemitismus die Zweite Republik mitbegründete*. Wien: Mandelbaum Verlag 2016.

Theweleit, Klaus: *Das Lachen der Täter: Breivik u.a. : Psychogramm der Tötungslust*. St. Pölten : Salzburg : Wien : Residenz-Verlag 2015.

Tippelskirch, Karina v.: *Heimat und Heimatlosigkeit in den Gedichten von Rose Ausländer und Rajzel Zychlinski*. In: Bauer, Markus (Hg.): *Zum Thema Mitteleuropa : Sprache und Literatur im Kontext*. Iași : Ed. Univ. "Al. I. Cuza" : Konstanz : Hartung-Gorre. 2000. S. 220-247.

Uhl, Heidemarie: *Zwischen Versöhnung und Verstörung: eine Kontroverse um Österreichs historische Identität fünfzig Jahre nach dem "Anschluß"*. Wien [u.a.]: Böhlau 1992.

Vogl, Joseph: *Zeit ohne Raum. Ein Gespräch mit Alexander Kluge* In: Macho, Thomas u. Wunschel, Annette (Hg.): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2004. S. 242-264.

Vogl, Joseph: *Kluges Fragen*. Böhlau Verlag GmbH & Co.KG. Maske und Kothurn, 2007, Vol.53 (1), pp.119-128.

Volmert, Johannes: Politische Rhetorik im Nationalsozialismus. In: Ehlich, Konrad: Sprache im Faschismus. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 137-161.

Wassermann, Gudrun: Geschichte und Entwicklung des Kärntner Liedes. In: Liedtke, Max (Hg.) Matreier Gespräche: Ton, Gesang, Musik - Natur- und kulturgeschichtliche Aspekte. Graz : Austria-Medien-Service 1999. S. 89-116.

Wehle, Peter: Sprechen Sie Wienerisch?: Von Adaxl bis Zwutschkerl. Wien: Ueberreuter 2012.

Weidner, Daniel: Weltkriegstheater. Botenbericht und Mauerschau in Karl Kraus' Die letzten Tage der Menschheit. In: Auer, Michael; Haas, Claude (Hg.): Kriegstheater: Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike. Stuttgart: J.B. Metzler 2018. S. 247-259.

Weinberg, Manfred: Das "unendliche Thema": Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie. Tübingen: Francke 2006.

Welzer, Harald; Moller, Sabine; Tschuggnall, Karoline: "Opa war kein Nazi": Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis. Orig.- Ausg., 6. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 2008.

Werndl, Kristina: Dem Tod vor Augen: über Joseph Winklers literarische Autobiographie "Leichnam, seine Familie belauernd". Wien: Ed. Praesens 2005.

Wiegerling, Klaus: Botschaften ohne Botschafter – Botschafter ohne Botschaften. In: Capurro, Rafael; Holgate, John (eds.): Messages and Messengers: angeletics as an approach to the phenomenology of communication. = Von Boten und Botschaften: die Angeletik als Weg zur Phänomenologie der Kommunikation. München [u.a.]: Fink 201. S. 183-194.

Winkler, Josef im Gespräch mit Polt-Heinzl, Evelyne: Schreiben als Suche nach der verlorenen Kindheit. In: Janke, Pia (Hg.). Unter Mitarbeit von Stefanie Kaplan und Christoph Kepplinger. Ritual. Macht. Blasphemie: Kunst und Katholizismus in Österreich seit 1945. Wien: Praesens Verlag 2010. S. 307-312.

Winkler, Josef; Kerbler, Michael: Der Allerheiligenhistoriker: Josef Winkler im Gespräch mit Michael Kerbler. Klagenfurt: Wieser 2009.

Zangl, Veronika: Poetik nach dem Holocaust. Erinnerungen – Tatsachen – Geschichten. München: Wilhelm Fink Verlag 2009.

Zeppezauer, Dorothea: Bühnenmord und Botenbericht: Zur Darstellung des Schrecklichen in der griechischen Tragödie. Berlin; New York: De Gruyter 2011.

10.4. Internetquellen

Jelinek, Elfriede: Neid. Privatroman. Erstes Kapitel. S.18.
<http://www.elfriedejelinek.com/>. Abgerufen am 11.11. 2020

Internationale Jugendbibliothek: Bücher für den Frieden.
<https://www.ijb.de/ueber-uns/70-jahre-ijb.html>. Abgerufen am 1.4.2020

Michael Köhlmeier: Rede vom 4. Mai 2018 im Parlament anlässlich einer Veranstaltung gegen Gewalt und Rassismus im Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus.
<https://www.youtube.com/watch?v=mtYN7SrIeE0>. Abgerufen am 2.4.2020

Charter of the International Military Tribunal - Annex to the Agreement for the prosecution and punishment of the major war criminals of the European Axis UNHCR
<https://www.refworld.org/docid/3ae6b39614.html>. Abgerufen am 15.3.2020

Marta Bryś: Aart Does Not Come From Justice: An Interview with Bożena Umińska-Keff 4.9.2012
<https://thetheatretimes.com/aart-does-not-come-from-justice-an-interview-with-bozena-uminska-keff/> Abgerufen am 29.7.2020

Helbig-Mischewski, Brygida: Ohne Opferblabla. Kulturkommentar zu Keffs Theaterstück in der Wochenzeitung „der Freitag“
<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/ohne-opferblabla> Abgerufen am 16. 8.2020

Winkler, Josef: Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises am 1. November 2008 in Darmstadt.
www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/josef-winkler/dankrede Abgerufen am 12.12.2020

Der Standard: Körperteile von NS- Opfern zu Seife verarbeitet vom 13.10.2006
<https://www.derstandard.at/story/2615592/koerperteile-von-ns-opfern-zu-seife-verarbeitet> Abgerufen am 18.12.2020
Jewish Virtual Library: Jewish Victims of the Holocaust: The Soap Allegations
<https://www.jewishvirtuallibrary.org/the-soap-allegations> Abgerufen am 18.12.2020

10.5. Film

Totschweigen: Regie: Margareta Heinrich; Eduard Erne. Wien: Verl. Filmarchiv Austria 2011.

10.6. Nachschlagewerke

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. 25., durchgesehene und erweiterte Auflage. Berlin: Boston: De Gruyter 2011.

Röhrich, Lutz: Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten: 2 : Han bis Sai. Freiburg im Breisgau: Wien [u.a.]: Herder 1992.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Dritte, von Grund auf neu erarbeitete Auflage, Berlin: De Gruyter 2007.

Abstract Deutsch:

Die Masterarbeit befasst sich mit den vergrabenen Toten des Holocaust und ihrem literarischen Nachwirken auf die Folgegenerationen. Rechnitz, Kamering und Lemberg sind drei Orte, die exemplarisch für die durch den Genozid kontaminierten Orte des Zweiten Weltkriegs stehen. Die Spurensuche zu den Orten des Verbrechens wird aus historischer Perspektive beleuchtet und mit der literarischen Umsetzung dieser Spurensuche verglichen. Nachdem den Toten Nachforschungen und ein Begräbnis verwehrt wurden, geistern sie Untoten gleich unter den Lebenden und machen sich durch Boten bemerkbar. Das Verhältnis Landschaft, Verbrechen, Dorfgesellschaft soll sichtbar gemacht werden, indem Opfern und Tätern über die Vermittlung des Boten eine Stimme gegeben wird. Die literarische Umsetzung der polyphonen Stimmen ist getragen von einer Topographie der Erinnerung, die ein zeitgeschichtliches Dokumentieren vorausschickt. Eine Literaturanalyse der Texte von Elfriede Jelinek, die in ihrem Theaterstück *Rechnitz (Der Würgeengel)* den Mord an 180 ungarisch-jüdischen Zwangsarbeitern in den letzten Kriegstagen beschreibt wird über Josef Winklers Roman *Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe*, der das Wirken und Nachwirken des nationalsozialistischen Massenmörders Odilo Globocnik in den Vordergrund rückt, zu Božena Keffs literarischer Aufarbeitung ihrer polnischen Familiengeschichte im *Stück über Mutter und Vaterland* übergeführt. Wie die Werke unter dem Aspekt Erinnern mit den Gedächtniskonzepten der Literaturwissenschaft korrelieren, ist Ziel der Untersuchung.

Abstract English:

The master's thesis deals with the buried dead of the Holocaust and their literary aftermath on the following generations. Rechnitz, Kamering, and Lemberg are three places that exemplify the places contaminated by the genocide during World War II. The search for clues to the sites of the crime will be examined from a historical perspective and compared with the literary implementation of this search for clues. The relationship between landscape, crime, and village community is to be made visible, in which victims and perpetrators are given a voice. The literary realization of the polyphonic voices is carried by a topography of memory that presupposes a contemporary historical documentation. A literature analysis will be done based on the following texts: Elfriede Jelinek's play *Rechnitz (Der Würgeengel)* who describes the murder of 180 Hungarian-Jewish forced laborers in the final days of the war. Josef Winkler's novel *Lass dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe*, which brings the work and aftermath of the National Socialist mass murderer Odilo Globocnik to the fore. Božena Keff's literary reappraisal of her Polish family history in *A Piece on Mother and Fatherland*. The aim of the study is to show how the works correlate with the concepts of memory in literary studies from the perspective of memory.