

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Fortschreibung des antiken Botenberichts in  
Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“**

Verfasser

**Johannes Mathä**

angestrebter akademischer Grad

**Magister der Philosophie (Mag. Phil.)**

Wien, Juni 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke



Ich möchte diese Arbeit vor allem meinen Eltern widmen, ohne die ich das Studium und noch viel mehr nicht geschafft hätte. Dank gilt auch meinen Geschwistern und guten Freunden, deren Unterstützung immer mehr als hilfreich war.

Ich möchte mich auch bei Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke für die Betreuung und beim Elfriede-Jelinek-Forschungszentrum für die Bereitstellung von Material bedanken.



<b>1. EINLEITUNG .....</b>	<b>7</b>
1.1. Forschungsinteresse und Aufbau der Arbeit.....	7
1.2. Forschungsstand zum Thema Rezeption antiker Textsorten in Elfriede Jelineks Theatertexten.....	8
<b>2. TEXTZITATE AUS ANTIKEN BOTENBERICHTEN IN <i>RECHNITZ (DER WÜRGEENGEL)</i> .....</b>	<b>14</b>
2.1. Zitate aus dem Prologos.....	15
2.2. Zitate aus den Botenberichten im engeren Sinne.....	21
<b>3. REZEPTION ANTIKER FORMEN – <i>RECHNITZ (DER WÜRGEENGEL)</i> ALS BOTENBERICHT .....</b>	<b>32</b>
3.1. Theorie des Botenberichts.....	32
3.1.1. Der Botenbericht in der antiken Tragödie.....	32
3.1.2. Form und Funktion des Botenberichts in der antiken Tragödie.....	34
3.1.3. Der Bote als Objekt der Medientheorie.....	40
3.2. Die Boten in <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i> .....	46
3.2.1. Die Botenform in Jelineks Theatertexten.....	46
3.2.2. Das Selbstverständnis der Boten in <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i> .....	51
3.2.3. <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i> verglichen mit dem Botenbericht der antiken Tragödie .....	53
3.2.3.1. Einzelbote gegen Botenmasse.....	53
3.2.3.2. Eingeschränkte Präsentation.....	55
3.2.3.3. Objektivität/Subjektivität des Botenberichts in <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i> .....	62
3.2.3.4. Funktion und Motivation der Botenberichte in <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i> .....	71
3.2.4. Medientheoretische Analyse der Botenrede in <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i> .....	75
3.2.4.1. Distanz.....	75
3.2.4.2. Heteronomie.....	76
3.2.4.3. Drittheit.....	82
3.2.4.4. Materialität.....	84
3.2.4.5. Indifferenz.....	87
3.3. Die Boten in <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i> als Boten der Geschichte.....	89
<b>4. RESÜMEE .....</b>	<b>97</b>
<b>5. SIGLENVERZEICHNIS.....</b>	<b>101</b>

<b>6. LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>102</b>
<b>7. ANHANG .....</b>	<b>107</b>
7.1. Abstract .....	107
7.2. Lebenslauf.....	109

# 1. Einleitung

## 1.1. Forschungsinteresse und Aufbau der Arbeit

Beginnend mit *Ein Sportstück* hat sich Elfriede Jelinek immer wieder mit Motiven, Figuren und Zitaten aus Werken der griechischen und römischen Antike auseinandergesetzt.

Vor allem in ihren Theatertexten der letzten zehn Jahre bis hin zu jüngeren Werken (*Die Kontrakte des Kaufmanns*, *Schlechte Nachrede*, *Abraumhalde*) bedient sich Jelinek dieser Textebene und nutzt dabei durchaus unterschiedliche Quellen, sei es in *Ein Sportstück* der Atridenmythos und die *Ilias*, in *Das Lebewohl* Aischylos' *Orestie* oder in *Babel* Ovids *Metamorphosen*.

Im Zentrum dieser Arbeit steht der Text *Rechnitz (Der Würgeengel)*, dieses Werk hat ebenfalls starken Bezug zur griechischen Antike. Elfriede Jelinek gibt in diesem Text *Die Bakchen*<sup>1</sup> des Euripides neben anderen Werken als Quelle an. Tatsächlich ist das Stück von der ersten Zeile an mit vielen Textzitaten aus dieser antiken Tragödie durchzogen. Ein weiterer Bezug zur Literatur des Altertums stellt aber auch die Form dar: Jelinek postuliert, dass ein Großteil des Textes von Botinnen und Boten gesprochen wird, das Werk sei daher ein Botenbericht. Diese beiden Bezüge zur Antike bilden die Grundlage für die Fragestellung dieser Diplomarbeit. Es soll untersucht werden, in welcher Art und Weise diese Verweise auf die antike Tragödie, sowohl auf inhaltlicher wie auch auf formaler Ebene, Einfluss auf die Gestaltung des Stückes genommen haben. Konkreter Ausgangspunkt der Arbeit ist die Auseinandersetzung mit dem Botenbericht.

Nach einem Einleitungskapitel, in dem auf den aktuellen Forschungsstand eingegangen wird, rückt im zweiten Kapitel die inhaltliche Rezeption des Botenberichts in den Fokus. Dabei werden diejenigen Euripides-Zitate in *Rechnitz (Der Würgeengel)* betrachtet, die den Botenberichten aus den *Bakchen* entstammen. Dabei wird untersucht, inwieweit und in welcher Form die Zitate genutzt werden, in welchen Kontexten sie verwendet werden und auf welche Intertexte verwiesen wird. Vor allem stellt sich die Frage, inwieweit diese

---

<sup>1</sup> Vgl. Jelinek, Elfriede. *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: *Die Kontrakte des Kaufmanns · Rechnitz (Der Würgeengel) · Über Tiere*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009. S. 205. - Im Verlauf der Arbeit werden Zitate aus diesem Werk mit *Re* und der Seitenzahl im Text angezeigt.

Zitate aus den *Bakchen* mit dem Thema des Textes – der grausamen Ermordung von 180 jüdischen Zwangsarbeitern – zusammengeführt bzw. kontrastiert werden.

Das dritte Kapitel widmet sich ausführlich der Form des Botenberichts und dessen Rezeption in *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Es soll untersucht werden, ob und inwieweit der Botenbericht im Jelinek-Text tatsächlich eine Botenrede ist, wie man sie aus der antiken Tragödie kennt, oder ob es sich lediglich um eine Metapher handelt. Anschließend soll eine Theorie des Botenberichts entwickelt werden; dabei werden zwei Ansätze verfolgt: Einerseits soll ein Modell des antiken Botenberichts erstellt und dessen Charakteristika ermittelt werden. Andererseits kann man die Botenrede auch in einem allgemeineren Kontext als Objekt der Medientheorie betrachten. Bei beiden Zugängen werden Kriterien entwickelt, anhand derer untersucht werden soll, wie und wie weit Elfriede Jelinek in *Rechnitz (Der Würgeengel)* den antiken Botenbericht rezipiert hat. Es soll darauf eingegangen werden, welche Konsequenzen sich aus der Botenform ergeben und wie Elfriede Jelinek diese Textsorte nutzt, um das Sprechen über das Rechnitz-Massaker darzustellen.

## 1.2. Forschungsstand zum Thema Rezeption antiker Textsorten in Elfriede Jelineks Theatertexten

Die Auseinandersetzung Elfriede Jelineks mit Themen und Formen der antiken Tragödie sowie anderen antiken Texten beginnt etwa Ende der 90er Jahre, insbesondere kann man *Ein Sportstück*, das 1999 erschien, als ersten Text nennen, der vermehrt auf Motive, Personal und Zitate aus antiken Texten zurückgreift. Damit einhergehend beginnt die Auseinandersetzung der Literaturwissenschaft mit diesem Themenkomplex, wobei von Anfang an sowohl die inhaltliche als auch die formale Auseinandersetzung Elfriede Jelineks mit antiken Texten im Fokus der wissenschaftlichen Analysen liegt. Jedoch gibt es nur wenige Arbeiten, die sich der Rezeption antiker Textsorten widmen.

Ulrike Haß beschreibt ausgehend von der berühmten Inszenierung Einar Schleefts von *Ein Sportstück* am Wiener Burgtheater die Rolle des Chores in Elfriede Jelineks Theatertexten. In diesem Theaterstück steht zu Beginn, dass sie nur „griechische Chöre“<sup>2</sup> wolle. Darauf aufbauend hat Haß den viel beachteten Text „«Sinn egal. Körper Zwecklos.» Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anlässlich Einar

---

<sup>2</sup> Jelinek, Elfriede. *Ein Sportstück*. Reinbek: Rowohlt. 1998. S. 3



Schleefs Inszenierung von «Ein Sportstück»<sup>3</sup> geschrieben, der auf verschiedene Aspekte der Verwendung des Chores eingeht, sowohl im Jelinek-Text als auch in der Schleef-Inszenierung. Sie untersucht, welche Rolle der Chor als Bühnenfigur in *Ein Sportstück* erfüllt und bemerkt verschiedene Charakteristika: zunächst könne man bei Schleef/Jelinek die „Figur als Serie“<sup>4</sup> betrachten. Wie Charaktere aus Fernsehserien haben die Jelinek-Chorfiguren keine Tiefe, keine Psychologie, keinen Ausdruck; sie sind Sprachflächen, die unendlich ihre Botschaft wiederholen. Der Körper ist nur noch Objekt für die Medien, kein „individueller Körper, sondern ein abstrakter, kollektiver und mitgeteilter Körper.“<sup>5</sup> Diese Serienhaftigkeit der Chorfigur in Jelineks *Sportstück* bringt Haß in nun Verbindung mit der intertextuellen Struktur moderner Jelinek-Dramen: „Hinsichtlich der Figuren in den Texten Jelineks läßt sich fragen, inwieweit «Intertextualität» nicht ein ästhetisches Verfahren bezeichnet, das die Figur des Chores zugrundelegt, und inwiefern sich das Sprechen schon auf der Ebene des Textes als ein chorisches darstellt.“<sup>6</sup> Haß legt dar, dass Schleef und Jelinek jeweils ein unterschiedliches Körperverständnis haben, allerdings Jelinek in ihrem Text wie auch Schleef bei seiner Inszenierung chorische Körper verwenden, die bei Haß als „Ding-Körper“<sup>7</sup> bzw. „Chor-Körper“<sup>8</sup> bezeichnet werden. Unter dem Begriff des *Ding-Körpers* versteht Haß dabei die Frage nach der tatsächlichen Körperlichkeit von Chorfiguren. In *Ein Sportstück* wird das Thema ‚Sport‘ als ein Phänomen behandelt, an dem sich ablesen lässt, wie es eine an Technik und Computern orientierte „Gegenwart [...] mit den Körpern hält.“<sup>9</sup> Die Körper verhalten sich wie ein abstrakter Rest gegenüber dieser technischen Welt, sie sind nur noch stereotype Wiedergaben von Klischees, die in Ablichtungen gebannt auf Computermonitoren erscheinen und nur noch bedingt real sind, nur noch etwas „undefinierbares Reales“<sup>10</sup> beschreiben. Ein solcher *Ding-Körper* ist dann keine (nicht einmal gesteigerte) Abbildung eines Menschen, er ist nur noch Projektion.<sup>11</sup> Unter dem Begriff des *Chor-Körpers* beschreibt Haß das Chor-Verständnis Einar Schleefs, das sich auch auf die chorische

---

<sup>3</sup> Haß, Ulrike. „«Sinn egal. Körper Zwecklos.» Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anlässlich Einar Schleefs Inszenierung von «Ein Sportstück». In: Elfriede Jelinek. Text + Kritik 117 (1999), 2., erweiterte Auflage, S. 53

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Ebd. S. 55

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Ebd. S. 58

<sup>11</sup> Ebd.

Natur der Jelinek-Texte übertragen lässt. Der Chor ist die Negation jeder Individualität – er funktioniert zwar als ein Körper, nicht jedoch im Sinne eines Individuums: er ist nicht ansprechbar und auch nicht dialogisch, er ist nicht selbstreflexiv und besitzt auch kein Bild von sich.<sup>12</sup> Einar Schleef greift diese Beobachtung in seinen Inszenierungen auf, seine Theaterbilder sind keine Kommentare, keine Verlängerungen eines Subjekts/Objekts, sie sind autonome Bilder, genauso wie Jelinek in ihrem Theateressay *Sinn egal, Körper zwecklos* schreibt: „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“<sup>13</sup> Das Sprechen des Chor-Körpers ist nicht eindeutig: Es stammt nicht aus einem Mund, die einzelnen Mitglieder sprechen auch nicht unisono; es handelt sich um eine Vielzahl an Stimmen, die nach dem Prinzip ‚Viele werden eins‘ funktioniert. Daher tritt nicht die Vereinheitlichung der Stimmen in den Vordergrund, sondern das Prinzip der Gleichzeitigkeit<sup>14</sup>. Schleef benutzt Drogen als Metapher um so eine Vereinigung zu beschreiben: Mit ihr ist es möglich die Begriffe Subjekt/Objekt, Herr/Knecht zu vereinigen. Die Stimme des Chor-Körpers ist dabei nicht mehr Knecht einer subjektiven Intention, sie ereignet sich „diesseits einer Subjekt-Objekt-Beziehung als ein anderer, unsichtbarer Körper: *Der Chor hört mit dem Körper und wenn er spricht, entsteht er als Körper.*“<sup>15</sup>

Die Auseinandersetzung ‚Haß‘ sticht aus der Jelinek-Rezeption hervor: In ihrer Untersuchung widmet sie sich auch der formalen Auseinandersetzung Jelineks (bzw. Schleefs) mit antiken Textsorten (wie z.B. dem Chor), während sich die restliche wissenschaftliche Literatur beinahe ausschließlich auf inhaltliche Rezeption beschränkt, also vor allem Zitate aus antiken Texten ins Zentrum des Interesses stellt. Zu *Ein Sportstück* existieren die meisten wissenschaftlichen Aufsätze, die sich diesem Thema widmen. Juliane Vogel beschäftigt sich in ihrem Artikel *Elektra vor dem Palast. Elfriede Jelinek und die Atriden*<sup>16</sup> mit der Rezeption des Atridenmythos in den Jelinek-Theatertexten. Auch Vogel bildet einen Konnex zur *Sportstück*-Inszenierung Einar Schleefs. Sie nimmt Bezug auf Schleefs Buch *Droge Faust Parsifal*, in dem dieser allein

---

<sup>12</sup> Haß, Ulrike. „«Sinn egal. Körper Zwecklos.» Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anlässlich Einar Schleefs Inszenierung von «Ein Sportstück» In: Elfriede Jelinek. Text + Kritik 117 (1999), 2., erweiterte Auflage, S. 58.

<sup>13</sup> Jelinek, Elfriede. *Sinn egal. Körper zwecklos*. In: Elfriede Jelinek: Stecken, Stab und Stangl • Raststätte oder Sie machens alle • Wolken.Heim. Neue Theaterstücke. 3. Auflage. Reinbek: Rowohlt. 2004. S. 9

<sup>14</sup> Haß, Ulrike. „«Sinn egal. Körper Zwecklos.» Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek. S. 60  
<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Vogel, Juliane. *Elektra vor dem Palast. Elfriede Jelinek und die Atriden*. In: *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Hg. von Vöhler Martin und Bernd Seidenstricker. Berlin, New York: de Gruyter. 2005. S. 438-447

aus der Standortbestimmung Elektras in der Sophokles-Tragödie („Elektra vor dem Palast“<sup>17</sup>) eine Poetik entwickelt, in der Elektra als Außenseiterin und störendes Element verstanden wird. Er stilisiert Elektra zu einer Figur hoch, die in einer Gesellschaft von drogensüchtigen (Männer)-Chören ausgegrenzt wird und sieht in ihr die erste emanzipierte und individualisierte Frauenfigur auf der Bühne der antiken Tragödie.<sup>18</sup> In diesem Aufsatz bespricht Vogel einen weiteren Text von Elfriede Jelinek, in dem der Atridenmythos rezipiert wird. In *Das Lebewohl*, das in seinem Vorwort als Quellen das Nachrichtenmagazin *News*, aber auch Aischylos‘ *Orestie* nennt, wird der (mittlerweile verstorbene) rechtspopulistische Politiker Jörg Haider mit dem Muttermörder Orest enggeführt.<sup>19</sup> Er spricht mit einem Chor von jungen Männern („schöne Knaben“<sup>20</sup>), der im Gegensatz zur Schleef’schen Chorfigur nicht polyphon ist und sehr wohl unisono spricht und so dem Paradigmenwechsel entspricht, den Schleef in seinem Werk *Droge Faust Parsifal* beschreibt: der vielstimmige Chor der Antike wird in der deutschen Literatur durch den einstimmigen Männerchor ersetzt, in diesem „euphorischen Kollektiv“<sup>21</sup> verschmelzen „Führer und Masse“<sup>22</sup>.

Die Auseinandersetzung Jelineks mit dem Orestmythos funktioniert dabei anders als bei der Rezeption der Elektra-Figur; während Elfi Elektra eine Figur außerhalb des Sprechchores ist, so stellt Haider-Orest eine Figur dar, die genau dem (Nicht-)Denken des Chors entspricht: „Anhand der Atridengeschwister können die Beziehungen zwischen dramatischer Figur und Chor [...] in Hinblick auf das Geschlecht der Sprechenden differenziert werden.“<sup>23</sup>

Die Artikel von Haß und Vogel befassen sich ausschließlich mit der Antikerezeption bei Elfriede Jelinek, bei der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit späteren Dramen wie *Babel* oder *Bambiland* wird dieser Aspekt meist nur gestreift, selten widmet sich ein ganzer Artikel der Rezeption antiker Texte in den Jelinek-Stücken. So bespricht Bärbel Lücke in ihrem Buch „Jelineks Gespenster“<sup>24</sup> ebenfalls das Verhältnis von *Orestie* und *Das Lebewohl*, allerdings legt sie weniger den Schwerpunkt auf die intertextuellen

---

<sup>17</sup> Vgl. Sophokles, Elektra. Stuttgart: Reclam. 1998. S. (=RUB 711)

<sup>18</sup> Vgl. Vogel, Elektra vor dem Palast. S. 442

<sup>19</sup> Ebd. S. 444

<sup>20</sup> Jelinek, Elfriede. *Das Lebewohl*. <http://www.elfriedejelinek.com/>. Zugegriffen am 4. Mai 2011, 21:58.

<sup>21</sup> Vogel, Elektra vor dem Palast. S. 445

<sup>22</sup> Vogel, Elektra vor dem Palast. S. 445

<sup>23</sup> Ebd. S. 447

<sup>24</sup> Lücke, Bärbel. *Jelineks Gespenster*. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie. Wien: Passagen. 2007. S. 82-83

Bezüge, sondern betrachtet die Person Jörg Haider als Kunstfigur. In einem weiteren Artikel derselben Autorin<sup>25</sup> bespricht Lücke das dekonstruktivistische Verfahren Elfriede Jelineks unter anderem anhand der Stücke *Bambiland*, *Babel* und *Laß o Welt o Schreck laß nach* zeigt dabei Verhältnis von Aischylos' *Die Perser* zu *Bambiland*, Ovids *Metamorphosen* zu *Babel* bzw. *Peter sagt* sowie das Verhältnis von *Laß o Welt o Schreck laß nach* zu Euripides' *Die Bakchen*. In einem weiteren Aufsatz von Bärbel Lücke zu *Bambiland* und *Babel*<sup>26</sup> widmet sie sich im Lichte des Krieges und der Folterungen im Irak ethischen und moralischen Fragestellungen, die in den beiden Theatertexten aufgeworfen werden und verweist auf die Theorien Derridas und Lacans.<sup>27</sup>

Allerdings sind diese Artikel keine spezifische Auseinandersetzung mit Jelineks Antikerezeption, die intertextuellen Bezüge zur griechischen Tragödie u.Ä. werden nur als eine von vielen Bezügen angesehen. Die Auseinandersetzung mit antiken Formen wie Chor, Botenbericht o.Ä. wird gar nicht thematisiert.

Zu *Rechnitz (Der Würgeengel)* existieren wiederum mehr Texte, die sich diesem Themengebiet widmen. Da in dieser Arbeit immer wieder Bezug auf diese Artikel genommen wird, soll hier nur ein Überblick über diese Aufsätze gebracht werden. Ebenfalls von Bärbel Lücke stammt eine Untersuchung zur Botenform in *Rechnitz (Der Würgeengel)*<sup>28</sup>, sie widmet sich ausführlich den intertextuellen Bezügen im Werk und beschreibt, wie die Botenform den Text konstituiert. Teresa Kovacs<sup>29</sup> untersucht in ihrem Aufsatz die Zusammenhänge zwischen dem Kannibalismusepilog in *Rechnitz (Der Würgeengel)* und dem Dionysoskult, der im Stücktext mehrmals erwähnt wird. Monika Meister<sup>30</sup> bespricht in ihrem Aufsatz die Euripides- und Antikerezeption im Text und

<sup>25</sup> Lücke, Bärbel. Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von *Bambiland/Babel* über *Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* (für Christoph Schlingensiefels *Area 7*) zum Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*. In: Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“. Mediale Überschreitungen. Hg. v. Pia Janke. Wien: Praesens. 2007 (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 3). S. 61-85

<sup>26</sup> Vgl. Lücke, Bärbel. Terror, Irak-Krieg, Folter. Elfriede Jelineks „Moralkunstwerk“ *Bambiland/Babel*. In: An den Rändern der Moral. Studien zur literarischen Ethik. Ulrich Wergin gewidmet. Hg. v. Ulrich Kinzel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, 172-184.

<sup>27</sup> Ebd. S: 183-184

<sup>28</sup> Lücke, Bärbel. Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* – *Boten der untoten Geschichte*. In: Jelinek [Jahr]buch 1 (2010). S. 51

<sup>29</sup> Kovacs, Teresa: „Nimm hin und iß mein Fleisch“. Zum Kannibalismusmotiv im Epilog von Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6). S. 296

<sup>30</sup> Meister, Monika. Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. Anmerkungen zum Text *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse.

konzentriert sich dabei vor allem auf das Orgiastische bei Euripides und bei Jelinek. Dabei sowie geht sie ebenfalls auf die Botenform ein, die in *Rechnitz (Der Würgeengel)* die bestimmende Textform ist.

Wiewohl es noch weitere Texte von Elfriede Jelinek gibt, die Werke aus der Antike verarbeiten, hat die wissenschaftliche Auseinandersetzung damit noch nicht begonnen. Weder zu *Die Kontrakte des Kaufmanns* (wo Euripides' *Herakles* rezipiert wird) noch zum kurzen Text *Abraumhalde* (bei dem Jelinek Sophokles' *Antigone* als Quelle nennt) oder *Schlechte Nachrede* (in dem Zitate aus Euripides' *Elektra* verwendet wurden) existieren Artikel, deren Fokus auf die Rezeption dieser Quelltexte liegt. Dies erscheint durchaus symptomatisch, bis auf *Ein Sportstück* und *Rechnitz (Der Würgeengel)* ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Thema eher gering.

## 2. Textzitate aus antiken Botenberichten in *Rechnitz (Der Würgeengel)*

In einem als *Danksagungen* bezeichneten Nebentext, der dem eigentlichen Stücktext nachsteht, erwähnt Elfriede Jelinek einige Texte, die ihr als Material für den Dramentext gedient haben. Dieses ‚Quellenverzeichnis‘, das natürlich nicht vollständig ist, nennt auch einen antiken Text: „Euripides: «Die Bakchen», Übersetzung aus dem Netz“ (Re. S. 205). Tatsächlich rezipiert Elfriede Jelinek in vielen ihrer Werke sehr häufig Texte der antiken Literatur, vor allem in den Theaterstücken wird dies deutlich. Auch in *Rechnitz (Der Würgeengel)* herrscht diese Rezeption vor, sie geht auch über die von Jelinek erwähnte Bearbeitung der Euripides-Tragödie *Die Bakchen* hinaus. Diese Auseinandersetzung mit antiken Texten ist für *Rechnitz (Der Würgeengel)* sehr bedeutsam, da sie für den Text strukturbildend ist; sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene zeigt sich, dass Jelinek sehr von antiken Texten beeinflusst ist. In diesem Kapitel soll untersucht werden, in welcher Art und Weise Elfriede Jelinek Textzitate aus Botenberichten – genauer gesagt den Botenberichten aus *Die Bakchen* – rezipiert hat.

In *Rechnitz (Der Würgeengel)* werden mehrere intertextuelle Bezüge zu Texten der Antike hergestellt, allerdings ist die Auseinandersetzung mit der in den *Danksagungen* erwähnten Euripides-Tragödie *Die Bakchen* sicherlich die augenfälligste, rein quantitativ betrachtet wird kein Text so oft zitiert wie dieses Theaterstück. Zur Übersetzung merkt Elfriede Jelinek nur sehr kryptisch an: „Übersetzung aus dem Netz.“ (Re, S. 205). Die von Jelinek verwendete Übersetzung stammt vom Projekt Gutenberg auf [spiegel.de](http://spiegel.de)<sup>31</sup>, dabei handelt es sich um eine vergleichsweise alte Übersetzung, sie stammt aus dem Jahr 1848 und wurde angefertigt von Johann Adam Hartung<sup>32</sup>, einem Altphilologen.

In *Rechnitz (Der Würgeengel)* dienen die Euripides-Zitate grundsätzlich zwei Zwecken. Einerseits findet eine Koppelung der Ereignisse der Mordnacht in *Rechnitz* mit den brutalen Exzessen des Dionysoskults, die Thema der Euripides-Tragödie sind, statt. Jelinek vollführt dabei eine Engführung der Agaue, der dem Rauschgott verfallenen Mutter Pentheus‘ aus den *Bakchen*, mit der historischen Person der Gräfin Margit Batthyány, einer der zentralen Figuren der Mordnacht, in der 180 jüdische Zwangsarbeiter

<sup>31</sup> Projekt Gutenberg. <http://gutenberg.spiegel.de/> Zugegriffen am 7. Jänner 2011, 18:39

<sup>32</sup> Euripides. Die Bakchen. [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=613&kapitel=1#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=613&kapitel=1#gb_found), Zugegriffen am 7. Jänner 2011, 18:46

umgebracht wurden. Sowohl in *Die Bakchen* als auch in *Rechnitz (Der Würgeengel)* findet sich das Thema des Festes mit grausigem Ausgang. Auf der anderen Seite werden Zitate aus den *Bakchen* verwendet, um den im Stück oftmals vorkommenden Verleugnungs- und Relativierungsdiskurs zu unterstützen. Dabei verwendet Jelinek vor allem Textstellen, die besonders ‚unglaublich‘ sind, also Textstellen aus den *Bakchen*, in denen Szenen mit mythischem Inhalt erzählt werden. Dieses Spannungsverhältnis zwischen historischen Ereignissen und mythischen Erzählungen erschöpft sich aber nicht nur in dieser Engführung bzw. Gegenüberstellung. Jelinek verfährt subtiler mit den Euripides-Zitaten, schon im ersten erwähnten Themenbereich – der Koppelung des grausigen Fests der Bakchen mit den Ereignissen des Massakers von Rechnitz – zeigt sich, dass auch hier geschickt mit Parallelisierung und Gegenüberstellung gearbeitet wird. Allerdings kann eine Eins-zu-eins-Identifizierung von Agaue und Gräfin nicht festgestellt werden, jedes Euripides-Zitat in *Rechnitz (Der Würgeengel)* muss eigens betrachtet werden.

## 2.1. Zitate aus dem Prologos

Das erste Euripides-Zitat, das im Text vorkommt, erscheint gleich zu Beginn des *Rechnitz*-Textes. Entnommen wird das Zitat dem Prologos; dies ist jener Teil der Tragödie, der vor dem Eintrittslied des Chores steht und in dem die Szenerie und die Themen des Stückes dargelegt werden. Dieses Verfahren ist unter anderem auch der Theatersituation der Antike geschuldet (die antike Tragödie kannte kaum Requisiten, die Bühnenbilder der einzelnen Tragödie unterschieden sich kaum voneinander<sup>33</sup>, daher musste der erste Schauspieler, der die Bühne betritt, die Szenerie beschreiben und erklären); einen Prologos weist fast jede Tragödie auf, nur das strukturell alte Stück *Die Hiketiden/Die Schutzsuchenden* von Aischylos beginnt gleich mit dem Einzug des Chores, was auch darauf hinweist, dass der Prologos erst später eingeführt wurde und die Klärung der Umstände des Dramas zunächst die Aufgabe des Chores war. Der Prologos war in älteren Tragödien immer als Monolog gestaltet und in dieser Form immer ein Botenbericht. Der Schauspieler beschreibt eine Situation fernab der Bühne in monologischer Form – dies ist die gängige Definition einer Berichtrede – der einzige

---

<sup>33</sup> Vgl. Seeck, Gustav Adolf. Die griechische Tragödie, Stuttgart: Reclam. 2000 (=RUB 17621)

Unterschied zum Botenbericht im engeren Sinn ist der fehlende Adressat, ansonsten sind die Strukturen ähnlich der Berichtrede – ob der Prologos „organisch aus dem Chorlied erwuchs“<sup>34</sup> oder „von außen an dieses [das Chorlied, Anm.] herangebracht wurde.“<sup>35</sup>, ist ein ungeklärter Gegenstand der Forschung. Erst später rückten die Autoren von Botenberichtform im Prologos ab, Sophokles führte als erster Tragödiendichter einen dialogischen Prologos ein, mit einer einzigen Ausnahme<sup>36</sup> verwendete er diese Form. Euripides löste dies unterschiedlich und fand auch Mischformen, in denen zuerst ein Monolog gesprochen wird und anschließend eine Person zum Dialog hinzutritt (oder umgekehrt), jedoch in den *Bakchen* eröffnet Euripides auf herkömmliche Weise mit einem Monolog des Dionysos. Bekanntermaßen ist *Die Bakchen* die einzige erhaltene Tragödie, in der der Theatergott Dionysos als handelnde Figur auftritt,<sup>37</sup> dies ist auch im Kontext der im Stück behandelten religiösen Fragestellungen sehr interessant. Im Prologos des Dionysos behandelt dieser seine Herkunft, denn auch er ist mit dem Herrscherhaus in Theben verbunden (Dionysos ist Pentheus' Cousin), schließlich beschreibt er die Weigerung der Thebaner Bevölkerung, seinen göttlichen Ursprung anzuerkennen und erwähnt seine Bestrafung, die darin besteht, Frauen Thebens in verzückte Frauen zu verwandeln.

DIONYSOS:

Ich, Sohn des Zeus, Dionysos, einst von Semele  
Empfangen, Kadmos' Tochter, deren Schoß der Strahl  
Des Blitzes löste, komme her ins Theberland:  
Am Dirke-Born und Bach Ismen, in menschliche  
Gestalt verwandelt aus dem Gott, erschein ich hier.<sup>38</sup>

Diese ersten Zeilen des Prologos übernimmt Elfriede Jelinek, ebenfalls am Anfang des Stückes, allerdings ist die Motivation hier eine andere:

Wollen Sie uns sagen, daß sie einen Menschen gesehen haben, der aus dem **Schoß seiner Mutter vom Strahl eines Blitzes herausgelöst** worden ist wie ein Knochen aus einem Huhn? Machen Sie sich nicht die Mühe, ich würde es Ihnen nicht

---

<sup>34</sup> Lesky, Albin. Die griechische Tragödie. Stuttgart: Kröner. 1984. S. 73

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Nur *Die Trachinierinnen* beginnt mit einem Monolog der Hauptfigur Deianeira, bei *Aias* wählte Sophokles passend zur Eigentümlichkeit des Stückes zwei einführende Dialoge, was einzigartig unter allen Tragödie ist.

<sup>37</sup> Allerdings lassen auch jene Tragödien, von denen nur Titel und Inhaltsangabe erhalten sind, darauf schließen, dass Dionysos persönlich nur bei Euripides auftritt; auch die Tragödie *Pentheus*, die Aischylos geschrieben hat, lässt vermutlich Dionysos nicht persönlich auf die Bühne treten.

<sup>38</sup> Euripides. Die Bakchen. <http://gutenberg.spiegel.de/?id=12&xid=613&kapitel=2&cHash=3f4e67b4ad2>.  
Zugegriffen am 17.11.2011 um 23:59.



glauben! Haben Sie die Trümmer eines Schlosses rauchen sehen, bevor Sie kamen [...]? Nein?  
(Re, S. 56)<sup>39</sup>

Die Erzählung von Dionysos' Geburt, deren Umstände (Zeus fuhr als Blitz in seine Geliebte Semele, die zu Dionysos schwanger war, und nahm daraufhin den Fötus in seinen Schenkel auf, um ihn dort wachsen zu lassen) auch im Umfeld der griechischen Mythologie als ungewöhnlich zu beschreiben sind, dient in der intertextuellen Verwendung im Jelinek-Text dazu, ein Kontinuum von Historizität und Mythologie herzustellen. Die ‚unglaubliche‘ Darstellung der Geburt Dionysos' wird benutzt, um Ereignisse, die während und kurz nach dem Rechnitz-Massaker geschahen, ebenfalls als unglaubwürdig und mythologisch darzustellen. Die Fragestellung ist dabei sehr suggestiv, der Vergleich mit dem Auslösen eines Huhns bagatellisiert zudem die Begebenheit. Die Unglaubwürdigkeit einer Geburt durch einen Blitz gewordenen Gott wird mit dem Anzünden des Schlosses Rechnitz gleichgesetzt. In den ersten Passagen des Stückes wird die Täterschaft dieses Schlossbrands diskutiert, dabei wird sowohl eine Brandstiftung seitens der einmarschierenden Roten Armee für möglich erachtet – der Text nennt sie „Götter des Feuers“ (Re, S. 56), die Gleichsetzung mit dem griechischen Gott des Feuers Hephaistos findet im selben Kontext statt –; aber auch die Täterschaft der Grafenfamilie wird angedacht. Der Dionysosmythos dient als Projektionsfläche für historische Wahrscheinlichkeit. Die Kopplung des einen mit dem anderen ist natürlich ein gewagter logischer Schluss: die Analogie ist eine schwache, der Vergleich von mythischem Geschehen und historischem Fakt jedoch im Kontext wirkungsvoll und lässt die Erzählungen und Fakten des Massakers einerseits als unglaubwürdig erscheinen; auf der anderen Seite wird durch das Parallelisieren der geschichtlichen Realität mit der fiktiven Wirklichkeit des Mythos auch das Weltbild der griechischen Mythologie übernommen. Grundmotiv eigentlich aller Tragödien der Antike ist die Erfüllung eines göttlichen Willens, der über den Motiven und Taten der handelnden menschlichen Figuren steht. Dahinter steht ein starker Schicksalsgedanke: Der Mensch kann handeln und versuchen sein Fatum zu verändern, letztlich erfüllt sich das Schicksal, das die Götter von Anfang an für ihn vorgesehen haben.<sup>40</sup> Bei einer Verbindung von mythischem Gedankengut mit der

---

<sup>39</sup> Direkte Euripides-Zitate werden fett gedruckt.

<sup>40</sup> Dieses Denken ist sehr effektiv für die literarische Bearbeitung dieses Weltbilds. Als Ödipus durch einen Orakelspruch von seinem schwerem Schicksal erfährt, versucht er dieses zu vermeiden, indem er seinen elterlichen Hof verlässt und jeden Kontakt zu seinen Zieheltern abbricht. Doch erst durch seine Flucht vom

Bewertung von historischen Ereignissen ist es bedenkenswert, die Implikationen einer solchen Verbindung zu überprüfen. Zentrales Thema von *Rechnitz (Der Würgeengel)* ist die Beurteilung der Ereignisse des Massakers an 180 jüdischen Zwangsarbeitern in den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs in der Nähe des Schlosses Rechnitz. Wie in vielen anderen Theatertexten von Elfriede Jelinek geht es weniger um die Darstellung der eigentlichen Ereignisse, Thema des Textes ist das Sprechen über diese Ereignisse. Jelinek wählt dafür ebenfalls eine antike Form, die des Botenberichts. Die Boten sind hierbei Repräsentanten eines Denk- und Sprechsystems, dessen Aufgabe es ist, die Geschehnisse der Mordnacht in Rechnitz zu verdrängen und – entgegen der Intention des Botenberichts – zu verschleiern oder zumindest zu bagatellisieren. Wenn nun aber jenes Besprechen eines historischen Ereignisses mit dem Weltbild des griechischen Mythos verbunden wird, so findet der Gedanke eines unabwendbaren Schicksals auch Eingang in die Bewertung des historischen Ereignisses des Rechnitz-Massakers. Der Botenbericht im Text ist durchzogen von Zitaten von Rechnitzer Bürgern aus dem Dokumentarfilm *Totschweigen*. Irritierend an diesem Film ist das geringe Maß an Schuldbewusstsein der Bevölkerung oder vielmehr der geringe Grad an bewusstem Auseinandersetzen mit den Ereignissen der Mordnacht, der Filmtitel suggeriert schon die Einstellung der Bevölkerung, die von Verdrängung, Bagatellisierung und absichtlichem Vergessen geprägt ist. Importiert man über die Einbindung mythischer Texte als Intertext nun das Schicksalsdenken der Antike in den Diskurs über das Rechnitz-Massaker, so bietet sich den Boten eine Möglichkeit von eventueller Beteiligung Abstand zu nehmen und ähnlich wie in der Antike von einer gewissen Unausweichlichkeit des Geschehens zu sprechen, analog zu den Rechtfertigungen vieler aktiver Nationalsozialisten in den Nachkriegsjahren; deren Verteidigungsstrategie bestand darin, sich auf die Ausführung von Befehlen von oben auszureden, denen sie als pflichttreue Untertanen Folge geleistet haben und für deren Konsequenzen sie nur bedingt verantwortlich sind<sup>41</sup>. Die unglaubliche Geburt Dionysos‘ mit dem Anzünden des Schlosses zu verbinden, funktioniert äquivalent auch

---

Korinther Hof trifft er seine leiblichen Eltern und erfüllt so sein Schicksal. Tragische Ironie des Ödipus-Mythos ist der Umstand, dass ohne den Orakelspruch über seine Zukunft diese niemals Realität werden konnte. Die antiken Autoren bewerten dieses Denken unterschiedlich. Für Aischylos war die Erfüllung des göttlichen Willens zentrale Aufgabe des Daseins, deswegen ist dieses Prinzip auch die treibende Kraft in seinen Stücken. Bei Sophokles rückt der Mensch ins Zentrum und die göttliche Sphäre ist entfernt und ist nur als entrücktes allgemeines, allerdings nie hinterfragtes Prinzip spürbar. Euripides thematisiert diesen Schicksalsgedanken wiederum sehr stark in seinen Tragödien. Zwar können auch seine Figuren ihrem göttlichen Schicksal nicht entgehen, sie hinterfragen aber oft dessen Rechtfertigung und verzweifeln an den Auswirkungen dieses göttlichen Willens.

<sup>41</sup> Der göttliche Wille ist hier durch Partei- und Vaterlandstreue ersetzt.

auf der anderen Seite: Die Brandstiftung im Schloss erhält damit einen mythischen Hintergrund und reiht sich so in die unabwendbaren Ereignisse des Schicksals von Rechnitz ein, für deren Folgen niemand zur Rechenschaft gezogen werden könne.

Jelinek nimmt aber auch eines der zentralen Themen der Tragödie *Die Bakchen* auf: im Text wird die ‚Unglaubwürdigkeit‘ der Geschichte der Geburt des Dionysos auf die Unglaubwürdigkeit einer Brandstiftung übertragen. Auslöser für das Geschehen in *Die Bakchen* wiederum ist die Weigerung der Thebaner Bevölkerung – allen voran König Pentheus –, die göttliche Herkunft Dionysos‘ anzuerkennen. Auch die Menschen in Theben stellen die Erzählung der Geburt in Frage und bezweifeln damit die Göttlichkeit von Dionysos – sie müssen dafür jedoch schwer büßen. In *Rechnitz (Der Würgeengel)* wird das Büßen der einheimischen Bevölkerung mit dem Einmarsch der Roten Armee gleichgesetzt, die wie die wilden Mänaden in Rechnitz einfallen.

Das nächste Euripides-Zitat, das sich unmittelbar an das erste fügt, thematisiert dieses Büßen durch die Rote Armee und es erfolgt eine Engführung der einmarschierenden russischen Armee mit den vor Verzückung wild gewordenen Bakchen:

Die Russen sind die Götter des Feuers, doch woher kommt dieser hartnäckige Ruf? **Ihr Jauchzen in der Ferne klingt für uns wie Geschrei**, woher tönt es, wann werden sie dasein? Wann? Warte nur, balde! Wer wird mit allen Registern der Stalinorgel spielen?, welcher **rasende Schwarm, gehüllt in die Felle** von Uniformen und fremden Uhren und eigenem Blut und **zerfetztem** Fleisch, **in die Felle** von eigenen zerfetzten Pferden und eigenen zerfetzten Schuhen [...].  
(Re, S.56)

Die Textstelle aus den *Bakchen*, die Elfriede Jelinek hier verarbeitet hat, stammt aus dem Parodos, der mit dem Prologos in Verbindung steht, und dem Publikum ebenfalls Szenen beschreibt, die auf der Bühne nicht darstellbar sind:

Und der rasende Schwarm, gehüllt  
In das geheiligte Rehfell, hascht  
Sich den getöteten Bock, in Lust  
Roh zu verzehren den blutig zerfleischeten, [...]  
Wenn er aufklimmt zum Forst  
Phrygischer, lydscher Höhn,  
Und, juchhe! der Brausende voran!  
Den schweifenden Schwarm regt er auf,  
Emporschnellend durch Jubeln

Und die üppige Lock in die Lüfte verstreuend  
Und zujauchzend im Lustgeschrei<sup>42</sup>

Im Text werden die russischen Soldaten mit wilden, rasenden Mänaden gleichgesetzt, die ja ebenfalls aus dem Osten (aus Tmolos in Asien<sup>43</sup>) nach Theben reisen. Dies entspricht auch der typischen Darstellung von Rote-Armee-Soldaten auf Stammtischen; generell erzeugt Jelinek auf den ersten Seiten des Textes den Eindruck, dass die Botinnen und Boten vor allem Stammtischparolen von sich geben. Ständig werden Bilder erzeugt, in denen die russischen Soldaten als übermenschliche oder zumindest unmenschliche Figuren dargestellt werden. Die Blutrünstigkeit der Bakchen dient den Boten im Text als Vorlage für die Darstellung der Taten der Roten Armee. Im Anschluss an die Textstellen aus der Euripides-Tragödie werden im Text Kriegsgräueltaten beschrieben: „[...] über die eigene zerfetzte Erde rennend, hinweg über fremde vergewaltigte Frauen, na ja, die eigenen haben sie zu Hause von den Deutschen vergewaltigen lassen. Eine Hand wäscht die andere.“ (Re, S.56) Die russischen Soldaten werden wie ungehemmte Mänaden des Dionysoskultes dargestellt – allerdings werden die Gräueltaten durch die Tatsache gerechtfertigt, dass deutsche Wehrmachtssoldaten genauso vergewaltigt haben wie die russischen. In einer Assoziationskette werden die wilden Bakchen, sowjetische Soldaten und russische Touristen über einen Kamm geschoren: auf den nächsten Seiten folgt eine Beschreibung von neureichen Touristen aus Russland, die mädengleich Skiorte wie Kitzbühel oder St. Moritz überlaufen<sup>44</sup>. Wiederum wählt Jelinek Ton und Argumentationsstrategien, die für polternde Stammtischrunden üblich sind: wilde und grausame Russen, die nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich gewütet haben und deren Persönlichkeit sich heutzutage in der Präpotenz und Aufdringlichkeit neureicher russischer Skitouristen in Österreich äußert. Als Argumentationsmaterial dienen Textstellen aus dem Prologos und dem Parodos der *Bakchen*. Das hymnische Loblied<sup>45</sup> der einziehenden Bakchen nutzt Jelinek in diesem Zusammenhang vor allem dazu um eine stammtischähnliche Schilderung der russischen Soldaten als schreckliche Menschen zu erreichen. Auffallend hierbei ist die fast schon kontextfremde Verwendung der

---

<sup>42</sup> Euripides. Die Bakchen. <http://gutenberg.spiegel.de/?id=12&xid=613&kapitel=2&cHash=3f4e67b4ad2>.  
Zugegriffen am 17.11.2011 um 23:59.

<sup>43</sup> Als Asien bezeichnete man im alten Griechenland jedoch lediglich ein Gebiet, das etwa Anatolien umfasst, heute Staatsgebiet der Türkei.

<sup>44</sup> vgl. zB Re, S. 57.

<sup>45</sup> Vgl. Hose, Martin. Studien zum Chor bei Euripides. Teil 2. Stuttgart: Teubner. 1991. (=Beiträge zur Altertumskunde 20). S. 342

Textstellen. Während die Textstellen zuvor noch thematische Ähnlichkeiten mit den Ereignissen in Rechnitz aufweisen (Leugnung und Unglauben von Geschehenem), so werden aus dem Parodos vor allem jene Stellen in den *Rechnitz*-Text integriert, die grausige Szenen beschreiben. Im Parodos allerdings sind diese Stellen eher unterrepräsentiert, er ist mehr ein „Kult- und Werbelied für den ekstatischen Chor“<sup>46</sup>, das die Größe und Pracht des Gottes Dionysos beschreiben soll und die thebanische Bevölkerung zur Bekehrung auffordern soll. Der Zweck des Parodos besteht vor allem in zwei Aufgaben: der „Schilderung des Kultes und der Kraft des Gottes“<sup>47</sup> sowie dem „Appell an Theben.“<sup>48</sup>. Die Schilderung von Blut, Fleisch und zerfetzten Tieren im Parodos dient mehr dem Ausdruck der Inbrunst des Gottes und dessen Verehrern; die Kraft und Stärke des Dionysos soll betont werden, damit das ungläubige Theben bekehrt werden kann. Im *Rechnitz*-Text finden diese Textstellen keinen Eingang, Jelinek beschwört vielmehr eine Geisteshaltung – vertreten durch die Botinnen und Boten –, die durch eine sehr einfache Darstellung von Geschichte und Geschehenem repräsentiert wird.

## 2.2. Zitate aus den Botenberichten im engeren Sinne

Betrachtet man die Zitate aus den *Bakchen*, so fällt auf, dass Elfriede Jelinek nicht wahllos Textstellen übernommen, sondern gezielt bestimmte Stellen aus der Tragödie verarbeitet hat. Dabei ist auffällig, dass es sich ausschließlich um Zitate aus Botenberichten handelt – sei es aus dem Prologos oder den Botenberichten im engeren Sinne. In *Die Bakchen* treten zweimal Boten auf, dabei handelt es sich um zwei verschiedene Figuren. Der erste Bote berichtet König Pentheus von den Ausschweifungen des Dionysos-Kults am Berg Kithairon; der zweite Bote beschreibt dann, wie die Mänaden Pentheus zerfleischen und Agaue seinen Kopf als Jagdtrophäe behält. Allerdings übernimmt Jelinek nur Textstellen aus dem zweiten Botenbericht, der erste wird von ihr nicht berücksichtigt. Der Textabschnitt, der vom tragischen Schicksal Pentheus‘ berichtet, ist quantitativ gesehen die am häufigsten zitierte Stelle aus *Die Bakchen*, so stammt auch das nächste Zitate aus

---

<sup>46</sup> Vgl. Hose, Martin. Studien zum Chor bei Euripides. S. 342

<sup>47</sup> Ebd

<sup>48</sup> Ebd.

diesem Botenbericht: „Wir lassen plötzlich **Feuersglanz** aus unsren Hand- und den geballten Faustfeuerwaffen **zum Himmel und zur Erde** und in diese Menschen **strahlen, wunderbar**. Ein Wort, das oft benutzt wird, ein andres fällt mir im Moment nicht ein.“ (Re, S. 96). Die entsprechende Stelle in der Euripides-Tragödie lautet: „Und dieses rufend, ließ er [Dionysos, Anm.] plötzlich **Feuersglanz / Zum Himmel und zur Erde strahlen wunderbar**.“<sup>49</sup> Der Ausspruch stammt von Dionysos, nachdem der König beim Spionieren ertappt worden ist und nun vom Gott für seine Schuld und seinen Unglauben bestraft wird. Der bei Euripides beschriebene „Feuersglanz“ ist eine übernatürliche Erscheinung, bei Elfriede Jelinek jedoch wird die verheerende Wirkung von Waffen, die im Krieg und bei der Tötung der 180 jüdischen Zwangsarbeiter verwendet werden, mithilfe des Worts „Feuersglanz“ beschrieben. Das göttliche Wirken und übernatürliche Naturerscheinungen mythischen Ursprungs sind in *Rechnitz (Der Würgeengel)* nur noch Metapher, die zerstörende Wirkung der Macht eines von Rache besessenen Gottes braucht im Jelinek-Text keine göttliche Herkunft, der Mensch selbst ist zu solchen Taten fähig. Dazu passt auch die Hinzufügung Jelineks zum Euripides-Text. In diesem heißt es, dass der Feuersglanz „zum Himmel und zur Erde“ steigt, Jelinek übernimmt diese Phrase wortwörtlich, fügt aber noch hinzu „und in diese Menschen“ (Re, S. 96), also dass sich der Feuersglanz/die Feuerwaffen gegen die Menschen richten – konträr zur Situation bei Euripides, wo dieses Wunder vor allem der Zurschaustellung der göttlichen Macht Dionysos‘ dient. Das göttliche Wunder wird bei Jelinek zum böartigen Töten von Menschen banalisiert, kurz zuvor im Text wird auch von der Arendt’schen „Banalität des Bösen“ gesprochen.<sup>50</sup> Das nachgestellte „wunderbar“ wird auch in diesem Kontext umgedeutet. Bei der Euripides-Übersetzung wird das Wort in seiner ursprünglichen Bedeutung gebraucht<sup>51</sup>, im Sinne von: „wie bei einem Wunder, nicht rational erklärbar“, während im Jelinek-Text das Wort im heute üblicheren Sinne von „exzellent, großartig“ gebraucht wird. Der vortragende Bote entschuldigt sich auch für die Verwendung des Wortes, da ihm ein besseres nicht einfalle. Jedoch ist die Umdeutung des Begriffes im Text natürlich bewusst, Jelinek säkularisiert das Geschehen aus den *Bakchen*, göttliche Wunder dienen nur mehr als Metapher für die grausamen Taten, die im Schloss Rechnitz in den letzten Kriegstagen begangen wurden.

---

<sup>49</sup> Euripides. Die Bakchen. <http://gutenberg.spiegel.de/?id=12&xid=613&kapitel=2&cHash=3f4e67b4ad2>. Zugegriffen am 21.1.2011 um 20:33

<sup>50</sup> Re, S. 96.

<sup>51</sup> Vgl. Pfeifer. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. S. 1583

Wenig später folgt das nächste Euripides-Zitat:

Uns Boten wird es als erstes treffen, das steht für mich fest [...] Wir nehmen das auf uns, wir nehmen das auf unsre Kappe. **Wir werfen Kiesel in geschwungenem Wurf**, kaum **sitzt wer auf dem Baum**, wird er schon mit Dreck beworfen, dann reißen die doch glatt Äste von diesem schönen Baum [...] und **wirbeln ihre Arme wie Stäbe** in der Luft herum, ihre Arme mit den Zweigen, sie heben sich [...].  
(Re, S. 108)

Die entsprechende Passage aus den *Bakchen* lautet:

Und als sie Pentheus auf der **Tanne sitzen sahn**,  
So **warf** man erstlich **Kiesel in geschwungnem Wurf**,  
Gekommen rasch auf eine Felsbastei, nach ihm  
Hinüber, schleudert' Fichtenäste durch die Luft,  
Und andre **wirbeln ihre Thyrsosstäbe** hin  
Nach ihm, dem unglückselgen Ziel, doch frommt' es nicht!<sup>52</sup>

Merkwürdig an diesem Textzitat – das die Schilderung von Pentheus' Entdeckung und Gefangennahme übernimmt – ist die unklare Erzählposition der Botinnen und Boten. Einerseits identifizieren sich die Boten mit dem in Gefahr geratenen Pentheus, der ebenfalls von mit Armen/Stäben (Jelinek übernimmt die Thyrsosstäbe, jene vor allem im Dionysoskult üblichen rituellen Gegenstände, nur als Vergleich in den *Rechnitz*-Text und entfernt auch die religiös-kultische Dimension des Gegenstands) wirbelnden Mänaden/SS-Leuten<sup>53</sup> bedroht wird. Auf der anderen Seite sind es die Boten selbst, die Kiesel werfen um jemanden vom Baum zu stoßen – im *Bakchen*-Text sitzt Pentheus auf einer Tanne und wird mit Kiesel beworfen, damit er vom Wipfel herunterfällt. Die Boten sehen sich zunächst als Opfer der Soldaten, aber nur etwas später kehren sie wieder zurück in ihre beobachtende Position zurück und schildern das Geschehen weiter – nur in jenem Satz, in dem sie sich als Kiesel werfende Komplizen beschreiben, geben sie sich als Mittäter zu erkennen. Jedoch kehren sie unmittelbar darauf wieder in ihre Rolle als Boten zurück – allerdings verhalten sie sich keinesfalls wie neutrale Berichterstatter: „[...] warum die Arme, die Waffen herumwirbeln wie eine Majorette, wie ein Major, wenn sie nichts gegen diese Leute, diese nackten 180 Leute, in der Hand hätten, nichts gegen uns in der Hand

---

<sup>52</sup> Euripides. Die Bakchen. <http://gutenberg.spiegel.de/?id=12&xid=613&kapitel=2&cHash=3f4e67b4ad2>.  
Zugegriffen am 23.2.2011 um 20:33

<sup>53</sup> Im Text sind mit den als „die“ betitelten Figuren die am Mord beteiligten SS-Chargen gemeint.

hätten, die wir davon berichten müssen?, Moment!, also gegen uns liegt nichts vor!“ (Re, S.108) Die Boten sehen das Vorgehen der SS-Chargen gegen die 180 Leute – klarerweise sind damit die jüdischen Zwangsarbeiter gemeint – als gerechtfertigt an, fürchten im selben Atemzug allerdings auch selbst Konsequenzen, befinden dann aber, dass ihre Sorgen unbegründet sind. Die Boten implizieren eine Schuld, die die Opfer der SS-Leute getragen haben müssen, denn andernfalls wäre ein solches Morden nicht gerechtfertigt. Es war gängige Strategie in den Kriegsjahren, KZ-Insassen und Zwangsarbeiter als Verbrecher zu charakterisieren, die ihre Behandlung nicht nur aufgrund ihrer Ethnie sondern auch ihres ‚Wesens‘ verdient hätten; einer solchen – wiederum im Stile von Stammtischparolen gehaltenen – Geisteshaltung verleiht Jelinek im Text Ausdruck, die Boten wirken abermals wie NS-verharmlosende Wiederkäufer alten Sprechmaterials.

Die Anzahl der Zitate aus *Die Bakchen* nimmt in den folgenden Passagen des Stückes stark zu – der Text konzentriert sich in diesem Teil des Stückes stark auf die Umstände des grausamen Mordes an den jüdischen Zwangsarbeitern. Die Verwendung der Euripides-Zitate ist in diesem Abschnitt auch eine andere, denn bisher dienten die intertextuellen Referenzen mehr als Metapher für wütende und brutale Soldaten; diese Metaphorik wandelt Jelinek jetzt um und setzt sich mit der Beteiligung der Gräfin Batthyány an der Ermordung der Zwangsarbeiter auseinander: „[...] sie heben die Hände, doch der, für den sie die Arme werfen, hat einfach einen **zu hohen** und dabei **zu festen Standpunkt**, als daß wir ihn verstehen könnten [...], das sehen wir sofort, aber die Frau Gräfin versteht ihn, diesen **Standpunkt**, die Frauen verstehen ja immer alles [...]. Dort oben sitzt er also, **der Lauscher**, aufgerichtet, ich fürchte, der wird nichts mehr sagen können [...].“ (Re, S.108-109) – die entsprechende Passage aus den *Bakchen* lautet: „Zu **hohen Standpunkt** - höher, als er wünschte -, hat / Der arme **Lauscher** sonder Hilf und ohne Rat!“<sup>54</sup>. In diesem Zitat verbindet Jelinek zum ersten Mal den Diskurs über die Beteiligung der Gräfin Batthyány mit dem orgiastischen Fest der Mänaden in Theben. Dies ist die Einleitung zu einer Passage mit einer großen Anzahl von Euripides-Zitaten, die Auseinandersetzung mit diesem antiken Text kommt im Text sogar explizit zur Sprache, der Bote hängt an dieses Zitat nämlich die Feststellung: „[...] ich fürchte, ich bin jetzt im falschen Stück, bitte um Entschuldigung, aber es reißt mich so mit [...].“ (Re, S.

---

<sup>54</sup> Euripides. Die Bakchen. <http://gutenberg.spiegel.de/?id=12&xid=613&kapitel=2&cHash=3f4e67b4ad2>. Zugriffen am 24.2.2011 um 17:33



109). Die intertextuelle Referenz wird von Jelinek ironisch integriert und tatsächlich erscheinen die Zitate aus den *Bakchen* – vor allem stilistisch – sehr auffällig:

Doch die dazugehörige Frau, die zum Himmel ruft, aber keinen Feuerglanz von dort mehr kriegt, der steht auch eine Art **Schaum vorm Mund**, sehe ich grade, nein, auch kein Schlagobers, sieh an, und ihr **verdrehter Blick ist stier, sie hat kein Bewußtsein mehr**, fürchte ich, immer noch besser als tot sein. **Mit ihren Armen packt sie**, die Frau Gräfin mein ich, die Frau Margit, die Frau Gräfin Margit [...] **sie packt also seine linke Hand**, die linke Hand [...], **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)

Entsprechend dazu in *Die Bakchen*:

**Ihr** [Agaue, Anm.] **stand der Schaum am Munde, und ihr verdrehter Blick War stier; sie hatte kein Bewußtsein**, wie's gebührt,  
Besessen vom Verzückerungsgott: sie hörte nicht!  
**Mit ihren Armen packt sie seine linke Hand,**  
**Den Fuß in seine Rippen eingestemmt, und reißt**  
**Die Schulter aus dem Arme.**<sup>55</sup>

Anders als in den vorhergehenden Zitaten übernimmt Jelinek hier den Text ohne große Veränderungen, einzig die Umänderung von „Schaum am Munde“ zu „Schaum vorm Mund“ ist eine Anpassung an den weniger getragenen Stil der Botenrede in *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Der Kontext, in dem im Stück diese Passage steht, ist das Beschreiben der Morde an den jüdischen Zwangsarbeitern. Jelinek parallelisiert dabei Margit Batthyány und Agaue, die Mutter Pentheus', die in göttlicher Verzückerung den eigenen Sohn bei lebendigem Leibe zerreißt. Auffallend ist die Jagdmetaphorik, die sich zum Beispiel beim Satz „den Fuß stemmt sie in die Rippen, das darf sie, schließlich hat sie ihn ja auch geschossen“ (Re, S.110) finden lässt. Üblicherweise würde man die Vokabel „erschießen“ bei einem Menschen verwenden, die Formulierung „etwas schießen“ stammt aus der Jägersprache und wird bei Tieren verwendet. Wenig zuvor wird im Stück auch von „Wild“ und „Tieren“ (Re, S. 109) gesprochen, die in ein Lager gebracht werden. Solche Formulierungen finden sich häufig in *Rechnitz (Der Würgeengel)*, sie sind u.a. das

---

<sup>55</sup> Euripides. Die Bakchen. <http://gutenberg.spiegel.de/?id=12&xid=613&kapitel=2&cHash=3f4e67b4ad2>.  
Zugegriffen am 25.2.2011 um 17:54

Produkt der Auseinandersetzung Jelineks mit Carl von Webers *Der Freischütz*. Im Stück finden sich viele Motive und Begriffe, die mit Jagd in Verbindung stehen<sup>56</sup>; es findet eine Entmenschlichung der Opfer statt, ihre Tode gleichen mehr dem Erlegen eines Wildtiers als der grausamen Ermordung eines Menschen.

Hier wird abermals die verblendete Mutter Pentheus‘, Agaue, mit der Gräfin Margit Batthyány in Verbindung gebracht, die Textstellen aus den *Bakchen* werden fast unverändert übernommen und implizieren auch damit eine Gleichheit von Agaue und Margit Batthyány. Jedoch zeigt sich trotz der Übernahme ein auffälliger Unterschied, der im folgenden Zitat gut zum Ausdruck kommt:

Nicht durch **Leibeskraft** hat sie den Mann da erledigt, auch nicht durch Liebeskraft, sondern durch Feuerkraft, durch die Feuerkraft keines Gottes, kein Gott anwesend, ich hätte Ihnen gern von einem an- oder abwesenden Gott berichtet, doch ich habe keinen gesehen, durch der Menschen Durcheinander, [...] also, was wollte ich sagen, wir greifen an und **zerreißen** das Fleisch und Schluß.  
(Re, S. 110)

Auch hier hat Jelinek eine Textstelle aus *Die Bakchen* verarbeitet: „Den Fuß in seine Rippen eingestemmt, und **reißt** / Die Schulter aus dem Arme, nicht durch **Leibeskraft!**“<sup>57</sup>. In diesem Absatz zeigt Jelinek sprachspielerisch die Unterschiede zwischen Rechnitz und Theben auf. Sind Agaue und die Mänaden noch von einem „Verzückungsgott“ beeinflusst und besessen und können für ihr Handeln nicht zur Verantwortung gezogen werden<sup>58</sup>, wird in *Rechnitz (Der Würgeengel)* diese Ausrede bewusst ausgeschlossen. Übernatürliche Kräfte, die durch die Macht eines Gottes verliehen werden, können die SS-Chargen und Gräfin Batthyány nicht vorweisen. Also nicht übersteigerte „Leibeskraft“, wie es im Text heißt, lässt sie diese grausamen Taten vollführen, sondern „Feuerkraft“ aus Pistolen und Gewehren. Aber zur Tatsache, dass es keine märchenhaften oder mythischen Fähigkeiten und Umstände bei den Morden gab,

---

<sup>56</sup> Vgl. Schenkermayer, Christian. Waidmänner – Wild – Metamorphosen – Massaker. Über das Jagdmotiv und die *Freischütz*-Zitate in Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayer. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6). S. 255-275

<sup>57</sup> Euripides. Die *Bakchen*. <http://gutenberg.spiegel.de/?id=12&xid=613&kapitel=2&cHash=3f4e67b4ad2>. Zugegriffen am 28.2.2011 um 23:07

<sup>58</sup> Im heutigen Sinn von Moral können sie nicht zur Verantwortung gezogen werden – schließlich handelten Agaue und die Mänaden nicht vorsätzlich, um einen juristischen Terminus zu verwenden. Im Schicksals- und Schulddenken der Antike haben sie sich natürlich schuldig gemacht und mussten zur Rechenschaft gezogen werden.

kommt noch die Feststellung, dass „kein Gott anwesend“ war. Die Tat war nicht nur göttlich nicht legitimiert, sie fand auch ohne Anwesenheit eines Gottes statt. Eine fremde Entität, die für das Verhalten der SS-Leute und der Gräfin verantwortlich wäre, schließt der Text bewusst aus. Die Taten können nicht wie bei Euripides auf einen Verzückungsgott, der in *Rechnitz (Der Würgeengel)* auch einmal explizit so genannt wird<sup>59</sup>, abgeschoben werden. Der nicht anwesende Gott, auch wenn von einem solchen – wie es im Text heißt – „gern“ berichtet worden wäre, ist jener Punkt, wo sich Agaue und Gräfin Batthyány unterscheiden. In den Textstellen zuvor, in denen das grausame Zerreißen Pentheus‘ durch die Bacchantinnen und seine Mutter mit den grässlichen Morden der SS-Leute unter der Führung der Gräfin Batthyánys enggeführt worden ist, dienten die Euripides-Zitate als anschauliche Metapher für das grausame Ermorden von unschuldigen Personen. Doch Jelinek führt bewusst einen abwesenden Gott ein, damit nicht der Eindruck entstehen könnte, auch die SS-Chargen hätten in ekstatischer Entrückung ihre Taten begangen und könnten somit nicht zur Verantwortung gezogen werden. Gottlos sind die Taten der SS-Leute demnach nicht nur im christlichen Sinne, wo „gottlos“ eine wertende, moralische Kategorie beschreibt<sup>60</sup>; die Taten sind auch im wörtlichen Sinne „gottlos“: Eine metaphysische Ebene lassen die Morde an den jüdischen Zwangsarbeitern nicht mehr zu, von göttlicher Legitimation kann nicht mehr gesprochen werden, sie wird auch nicht mehr benötigt, um solche grausamen Taten zu begehen. Etwas später heißt es hierzu passend im Zusammenhang mit Aktäon<sup>61</sup>: „Damals hat man sich solche Extravaganzen noch gestattet, und es mußte nicht einmal in der griechischen Antike sein, heute geht das ganz ohne Umstände, ohne den ganzen Quatsch mit kristallklaren Bächen, Hirschen und Göttinnen und Nymphomaninnen“ (Re, S. 125) Die Zerfleischung Aktäons – wie auch die Verzückung der Mänaden des Dionysos – sind im griechischen Mythos durch göttliches Wirken beeinflusst und verursacht. In *Rechnitz (Der Würgeengel)* wird diese Ebene nicht nur ausgeblendet, sie wird im Text explizit verneint. Mit dem Hinweis auf die griechische Antike werden die Unterschiede der Morde in *Rechnitz* zu denen des antiken Mythos‘ aufgezeigt. Das moderne Morden benötigt keine „Extravaganzen“ (Re, S. 125) wie übernatürliche göttliche Kräfte, die Mörder in *Rechnitz*

---

<sup>59</sup> Vgl. Re. S. 155

<sup>60</sup> Natürlich sind die Morde an jüdischen Zwangsarbeitern auch im christlichen Sinne gottlos und verwerflich.

<sup>61</sup> Aktäon ist eine Figur der griechischen Mythologie. Er ist Jäger und betritt unwissentlich einen Hain der Artemis. Die Göttin verwandelt ihn aus Zorn in einen Hirschen und Aktäon wird daraufhin von seinen eigenen Jagdhunden zerfleischt.

arbeiten ganz profan, wenn man der Etymologie<sup>62</sup> des Wortes folgt, sie töten fernab göttlicher Gesetze und können sich deswegen nicht – wie Agaue – auf verblendetes Handeln ausreden. Die kulthafte Bewegung des Nationalsozialismus kann in ihrer Struktur zwar mit dem Dionysoskult verglichen werden und besitzt manche Gemeinsamkeiten (so wird etwa bei beiden eine Figur übermenschlich verehrt), jedoch stellt Jelinek die Unterschiede ganz schnell klar: Das übermenschliche Personal des antiken Mythos sei „Quatsch“ (Re, S. 125), heutzutage brauche man keine „Hirschen und Göttinnen und Nymphomaninnen“<sup>63</sup> (Re, ebd.) mehr. In der nichtmythischen Gegenwart „bindet man sie zu Bündeln zusammen, die Menschen, und zündet sie direkt an oder erschießt mit einer Kugel gleich mehrere, so viele wie möglich, sie sind ja ziemlich weich, und wenn danach noch welche leben, ist es auch egal, [...]“ (Re, S. 125-126). Die Opposition antiker Mythos auf der einen Seite, nüchterne, unmythische Gegenwart/Vergangenheit auf der anderen Seite betont Jelinek immer wieder im Stück. Die Auseinandersetzung mit dem Euripides-Text hat auch den Zweck, gerade diese Unterschiede zwischen Mythos und Realität aufzuzeigen.

*Die Bakchen* des Euripides sind ebenfalls ein Stück, in dem die Opposition zwischen einer mythisch wilden Welt auf der einen Seite und einer rationalen, nüchternen Welt auf der anderen Seite eine wichtige Rolle spielt. In der Tragödie gibt es beispielsweise eine Zweiteilung der Mänaden: einerseits die asiatischen Bacchantinnen, die aus Tmolos mit Dionysos mitzogen; andererseits die Frauen aus Theben, die der Gott in Verzückung geraten ließ und die sich im Wahn dem Kult angeschlossen haben – also eine Gegenüberstellung von „echten“ wilden asiatischen Mänaden und den entrückten, „zivilisierten“ thebanischen Frauen aus Griechenland. Dionysos selbst tritt auch in zweierlei Gestalt auf: einerseits als verkleideter fremder Jüngling in der Tragödie, andererseits als Zentrum des Kultes der Bakchen: Er ist als strafender Deus ex machina am Schluss eine mächtige Gottheit, die für seine Anhänger absolut ist.<sup>64</sup> Als Jüngling wird

---

<sup>62</sup> Das Wort leitet sich von lat. *profanus* ab, das ‚nicht geheiligt, ungeweiht, nicht eingeweiht, gottlos, ruchlos, schändlich‘ bedeutet und in seiner eigentlichen Bedeutung ‚vor dem heiligen Bezirk liegend‘, also abseits eines Ortes, an dem göttliches Wirken herrscht. Vgl. Pfeifer, Wolfgang. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. 8. Auflage. München: dtv. 2005. S.1045.

<sup>63</sup> Die Verwechslung von ‚Nymphen‘ – mythische Wesen der griechischen Mythologie – und ‚Nymphomaninnen‘ – die abwertende Bezeichnung für eine Frau mit vielen unterschiedlichen Sexualpartnern – ist natürlich nicht zufällig. Dies ist ein typisches Jelinek’sches kalauerndes Wortspiel, das die saloppe Ausdrucksweise der Boten unterstreichen soll, die besonders hart wirkt, wenn man an die brutale Formulierung denkt, die dieser Textstelle folgt.

<sup>64</sup> Vgl. Segal, Charles. *Dionysac Poetics and Euripides’ Bacchae*. Expanded Edition, with a new afterword by the author. Princeton: Princeton University Press. 1997. S. 28

er von Pentheus wie ein Wilder, der eingesperrt werden sollte (und auch wird), behandelt; tritt Dionysos aber als Gott auf, genießt er denselben Respekt und – worum es ja zentral in *Die Bakchen* geht – dieselbe Glaubwürdigkeit wie jeder andere Olympier auch. Weitere Dopplungen in den *Bakchen*, die in diesem Kontext zu nennen wären, finden sich zuhauf: Dionysos betritt die Stadt als verkleideter, namenloser und wilder Fremder, Pentheus verlässt Theben um verkleidet und anonym dem Kultgeschehen beizuwohnen; Dionysos wertet die Tatsache, dass seine Mutter Semele Kontakt mit Göttern und Unsterblichen (sogar mit dem Göttervater Zeus) hatte, als ein Indiz für ihre Überlegenheit gegenüber anderen normalen Sterblichen, während Agaues Kontakt mit dem Göttlichen genau ihre Stellung unterhalb der Normalbevölkerung aufzeigt: „Pentheus by his death at Agave’s hands establishes his mother’s contact with divinity in just the opposite way: the death, not the birth, of a son sets her apart, but a place *below* the level of human norms, as a huntress polluted with the blood of her own child, a child proven not a god, but a beast.“<sup>65</sup> Auf *Rechnitz (Der Würgeengel)* bezogen findet sich diese Opposition in der Wertung der Ereignisse der Mordnacht. Die Äußerungen, die die Botinnen und Boten von sich geben, sind zwar allesamt relativierend und verschleiern mehr als sie aussagen möchten; jedoch wird bewusst die fehlende Fremdbestimmung der Morde betont. Dienen die Zitate aus den *Bakchen* zu Beginn des Textes noch als Metapher bzw. Assoziationsmaterial, mit dem die herannahende Rote Armee beschrieben wird, so zeigen in diesem Abschnitt des Textes die Botinnen und Boten die Unterschiede zwischen Mythos und Realität besonders auf. Gräfin Batthyány verhält sich zwar wie Agaue, *ist* jedoch nicht wie diese; die Boten decken auf, wo die Engführung der Gräfin mit der antiken Königsmutter Agaue passt und wo sie inadäquat erscheint. Der Rausch und der Wahn, in dem sich die SS-Chargen befanden, als sie die 180 jüdischen Zwangsarbeiter ermordeten, sind nicht vergleichbar mit dem Wahn der Mänaden. Während das Zerreißen von Pentheus‘ Körper im Opferritual des Dionysoskultes kontextuell und innerhalb der Kultgemeinschaft auch gesellschaftlich anerkannt ist, töten Gräfin Batthyány und die SS-Leute aus reiner Mordlust und aus der Laune des Festes heraus. Zentrales Element des Kultes ist das temporäre Außerkraftsetzen von familiären und sozialen Hierarchien. Innerhalb des kultischen Festes des Dionysos ist gestattet, was die normale Gesellschaft verneint, wie etwa in diesem Falle das grausame Zerreißen (und auch Verspeisen) eines Menschen<sup>66</sup>:

---

<sup>65</sup> Segal, Charles. *Dionysac Poetics*. S. 29

<sup>66</sup> Auch wenn Agaue meint, ein wildes Tier zu erlegen und zu verspeisen.

„Beim Dionysoskult handelt es sich um ein Fest der Lebenden und Toten, eine Ausnahmesituation, die durch das Heraustreten aus der eigenen Person und durch die Orgie das Changieren zwischen den beiden Bereichen bedingt.“<sup>67</sup> Dieses Heraustreten aus der eigenen Persönlichkeit unterscheidet sich frappant von der ausgelassenen Geselligkeit, die im Schloss Rechnitz herrschte, als in der Nacht vom 24. auf 25. März 1945 ein Fest gefeiert wurde. Der Rauschzustand ist allerdings nicht kultischer Natur sondern bloß ein durch Alkohol und Feierlaune ausgelöstes Gefühl der Mordlust. „Es macht nur Spaß, wenn man sich vorher ordentlich einen ansäuft, soviel Zeit muß sein und ist es auch, [...].“ (Re, S. 98) Diese Tatsache bedeutet auch, dass das Morden der SS-Chargen im Gegensatz zum Dionysoskult zu keinem rituellen Höhepunkt führen kann. Das Morden in Rechnitz ist nicht Produkt eines schauerlichen Rituals, nach dessen Vollführung man wieder in das normale Leben zurücktreten kann. „Bestimmend ist die zeitlich begrenzte Aufhebung gesellschaftlicher Ordnung, in der sich Masken dem Göttlichen anverwandeln, tanzen und rasen in Ekstase.“<sup>68</sup> Beim Rechnitz-Massaker gibt es keine Rückkehr in die normale soziale Ordnung, auch keine göttliche Läuterung oder einen Dionysos als Deus ex machina (obwohl dieser auch im *Bakchen*-Text zwiespältig betrachtet wird); es ist „kein Gott anwesend“ (Re, S. 110). Das Heraustreten aus ihrer sozialen Rolle bleibt den Mördern in Rechnitz genauso verwehrt wie das Rückkehren und dies bedeutet dann, „dass in Verbindung mit der rauschhaften Mordnacht in Rechnitz der Versuch, die Geschehnisse zu bannen, scheitert, da sie im kollektiven Gedächtnis präsent bleiben.“<sup>69</sup> Das Verdrängen und Verschweigen, das so typisch für die Rechnitzer Dorfgemeinschaft (und auch die österreichische Nachkriegsgesellschaft) ist, wird in *Rechnitz (Der Würgeengel)* zum poetischen Programm, sowohl inhaltlich als auch formal. Die Perfidität dieses Verdrängens spiegelt sich auch in einem weiteren Zitat aus *Die Bakchen* wider:

---

<sup>67</sup> Kovacs, Teresa: „Nimm hin und iß mein Fleisch“. Zum Kannibalismusmotiv im Epilog von Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6). S. 296

<sup>68</sup> Meister, Monika. Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. Anmerkungen zum Text *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6). S. 287

<sup>69</sup> Kovacs, Teresa. „Nimm hin und iß mein Fleisch“, S. 296

Da spricht der nackte **Mann doch: Mutter, ich bin es, bin dein eignes Kind, das du selbst gebarst!** Ich bin doch auch jeder andere, den du ebenfalls gebarst, nein, den du nicht gebarst, entschuldige, ich habe mich geirrt, wenn du die alle geboren hättest, das wäre eine ganze Menge. [...] Was soll die Waffe? Weg mit ihr! Die Waffe nieder! Nein, da wird nichts gesagt. Da wird nicht **um seiner Missetaten der Sohn** ermordet, denn er ist zwar **ein Sohn**, aber nicht der von der Frau Gräfin. Er ist jeder Sohn. Er ist ein Sohn. Aber nicht ihrer. Was regen Sie sich auf?  
(Re, S. 113)

Diese Textstelle stammt abermals aus dem Botenbericht, in dem die Zerfleischung Pentheus<sup>4</sup> beschrieben wird, und beschreibt die letzten Worte des Königs vor seinem Tod: „Und sprach: **„Ich bin es, Mutter, bin dein eignes Kind, / Pentheus, der Sohn Echions, den du selbst gebarst! / Erbarm dich, liebe Mutter, und ermorde nicht / Um meiner Missetaten willen deinen Sohn!“**<sup>70</sup> Die Gnadenlosigkeit von Margit Batthyány wird zur Schau gestellt, die – wiederum im Unterschied zu Agaue – zwar nicht ihren eigenen Sohn, dafür unzählige andere Söhne umbringt und umbringen lässt. Die Botinnen und Boten finden diesen Umstand schon tatmildernd, die Gesichtslosigkeit der Opfer ist ihnen Grund genug, der Gräfin Schuld abzusprechen; in ihrem Verdrängungsreflex reicht es den Botinnen und Boten, dass keine Nachfahren anonym sind und damit keine juristischen Mittel ergreifen können (eine Tatsache, die in *Rechnitz (Der Würgeengel)* mehrmals behandelt wird und u.a. als Grund angegeben wird, warum die Grabstelle der ermordeten jüdischen Zwangsarbeitern nicht genannt wird.): „Er ist ein Sohn. Aber nicht ihrer. Was regen Sie sich auf?“. Der zynische Nachsatz beschreibt das Denken der Bevölkerung auf sehr drastische Weise: Niemand soll sich aufregen, niemand soll die Morde erwähnen, niemand soll zur Rechenschaft gezogen werden.

---

<sup>70</sup> Euripides. Die Bakchen. <http://gutenberg.spiegel.de/?id=12&xid=613&kapitel=2&cHash=3f4e67b4ad2>.  
Zugegriffen am 28.23.2011 um 21:07

### 3. Rezeption antiker Formen – *Rechnitz (Der Würgeengel)* als Botenbericht

#### 3.1. Theorie des Botenberichts

Die Rezeption antiker Textsorten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* beschränkt sich nicht nur auf die inhaltliche Ebene. Auch die Form antiker Texte wird von Elfriede Jelinek in *Rechnitz (Der Würgeengel)* aufgegriffen. In den einleitenden Regieanweisungen heißt es:

*Ein Schloß in Österreich. Jagdtrophäen an den Wänden. Boten und Botinnen kommen von überall her, zum Teil in desolater Abendkleidung, zum Teil als Fahrradkuriere gekleidet, sie laufen herein, in immer kürzeren Abständen, bis irgendwann einmal der Raum gedrängt voll ist. [...] Ab und zu [...] macht die eine oder andere Botenperson einen gespielten Selbstmordversuch, den man aber als unernst sofort erkennen muss. [...] Es sprechen nur die Botinnen und Boten (es kann auch nur einer oder eine allein sein, das bleibt der Regie überlassen). [...]* (Re. S.55)

Beziehungsweise heißt es unmittelbar danach „Botinnen und Boten, zueinander oder solo:“ (Re. S. 56). Damit konstruiert Elfriede Jelinek beinahe das gesamte Stück als einen Bericht verschiedener Botinnen und Boten. In diesem Kapitel wird nun der Frage nachgegangen, in welcher Art und Weise Elfriede Jelinek mit dieser Form umgeht, wie sie rezipiert und verwendet wird. Im späteren Verlauf soll gezeigt werden, in welcher Art und Weise Elfriede Jelinek die Form aufgegriffen hat, welche Elemente des klassischen Botenberichts sie übernommen hat und was bei der Rezeption in *Rechnitz (Der Würgeengel)* verändert wurde.

#### 3.1.1. Der Botenbericht in der antiken Tragödie

In der antiken Tragödie ist der Botenbericht wichtiger Bestandteil des Dramas, keiner der insgesamt 32 Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides fehlt ein Botenbericht. Natürlich ist dies unter anderem auch eine theatertechnische Notwendigkeit und in abgewandelter Form – etwa Briefen – über die Jahrhunderte hinweg auch ein viel verwendetes dramaturgisches Mittel. Doch der Botenbericht ist die Keimzelle der antiken Tragödie. Diese ist bekanntermaßen aus der Chorlyrik bei den Dionysien hervorgegangen, als Thespis dem Chor einen Schauspieler einführte. Nach einem gesprochenen Prolog, der



die Situation der Tragödie klärt, zieht der Chor mit seinem Einzugslied, dem Parodos, ein. Zum Chor tritt (wovon das Wort *Episodion*, die dialogische, nicht lyrische Szene zwischen den Chorliedern, kommt) ein Schauspieler, der die Aufgabe hat, sich mit dem Chor zu unterhalten; primäre Sprechsituation war der Botenbericht.<sup>71</sup> Wenn der Sprecher die Situation charakterisiert hat, bevor der Chor eintritt, so muss er bei seinem Hinzutreten über das Ereignis, um das es geht, berichtet haben. „Die Meldung ist die Urform des iambischen Elements und die primäre Funktion des Schauspielers in der frühen Zeit war die des Boten.“<sup>72</sup> Da der Nachwelt keine Tragödien vor Aischylos erhalten sind, kann man zwar nur Annahmen diesbezüglich anstellen, jedoch lassen auch schon die frühen Tragödien Aischylos’ einen Schluss auf diese frühe Form zu. *Die Hiketiden*<sup>73</sup> etwa folgen noch in großen Teilen dem beschriebenen Schema; zwar ist der zweite Schauspieler von Aischylos schon eingeführt, doch benutzt er ihn in den frühen Tragödien nur selten, es dominiert die Interaktion zwischen Chor und einzelner Schauspieler, der meist Berichte vom Geschehen fern der Bühne bringt – es zeigt auch die noch vorhandene Dominanz des Chores. Im weiteren Verlauf der Geschichte hat sich der Botenbericht bekanntermaßen zwar nicht zur einzigen Form des nichtlyrischen Teils der Tragödie entwickelt, sich jedoch immer mehr verfestigt; während bei Aischylos der Botenbericht noch nicht fest formiert ist, gewinnt er bei Sophokles an Form (besonders in den späten Tragödien), bei Euripides ist er am stärksten formalisiert, zumeist nach einer Katastrophe, über die er berichtet. Aber er ist nur Einzelstück innerhalb der Tragödie.<sup>74</sup> Beim Botenbericht tritt also eine stärkere Formalisierung ein, bei anderen Formen jedoch eine Auflösung und Vervielfältigung: Neben dem eigentlichen Botenbericht gibt es verschiedene andere Arten der Berichtrede; so im *König Ödipus* am Beginn der Bericht des Priesters, die Ankunft Kreons von Delphi, der Bote aus Korinth usw. Ebenso wird das epirhematische System, der Block nach dem Botenbericht, zur eigentlichen Keimzelle des Dialogs und in Weiterführung zum zentralen Element der Tragödie.<sup>75</sup> Ebenfalls aus der Form des Botenberichts entwickelt sich die Reflexionsrede und entsprechend der Stichomythie der Redekampf, zwei Monologe zu einem Thema – vor allem bei Euripides ein zentrales und

---

<sup>71</sup> Vgl. Schadewaldt, Wolfgang. Die griechische Tragödie. Tübinger Vorlesungen Band 4. Frankfurt: Suhrkamp. 1991. S.50. (=stw 948)

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Je nach Übersetzung auch „Die Schutzsuchenden“ oder „Die Schutzflehenden“.

<sup>74</sup> Schadewaldt, Wolfgang. Die griechische Tragödie. S. 51

<sup>75</sup> Ebd.

oft verwendetes Mittel.<sup>76</sup> Somit ist der Botenbericht in seiner Bedeutung für die Entwicklung der Tragödie nicht zu unterschätzen.

### 3.1.2. Form und Funktion des Botenberichts in der antiken Tragödie

Die äußere Form des Botenberichts scheint zunächst klar. Es ist eine lange, durchgehende Rede, in der ein Bote von Ereignissen berichtet, die abseits der Bühne geschehen sind; Dabei handelt es sich infolgedessen immer um einen narrativen Text. Man kann die Botenberichte der antiken Tragödie nach zwei Merkmalen unterscheiden, nämlich ob es sich um eine Erzählung in der 1. Person handelt oder nicht, also ob es sich um eine Erzählung handelt, in welcher der berichtende Bote Teil des Geschehens ist oder nicht. Auffallend hierbei ist die Tatsache, dass Aischylos (bis auf *Die Perser* und *Agamemnon*) und Sophokles (außer den Tragödien der sogenannten Thebanischen Trilogie, *Antigone*, *König Ödipus*, *Ödipus auf Kolonos*) auf Erste-Person-Erzählungen verzichten, während die Botenberichte in den Tragödien bei Euripides ausschließlich von dieser Art sind. Im Hinblick auf die Themensetzung dieser Arbeit wird diese Art von Botenberichten besprochen, da Elfriede Jelinek mit *Die Bakchen* eine Euripides-Tragödie als wichtige Quelle für den *Rechnitz*-Text gewählt hat, und auch in Hinsicht auf ihre Rezeptionsweise des Botenberichts wird sich diese Arbeit auf die Botenberichte in der 1. Person konzentrieren.

Es handelt sich daher um einen erzählerischen Text in der 1. Person. Erzähltheoretiker definieren einen Erste-Person-Erzähler (oder auch Ich-Erzähler<sup>77</sup>) als einen Erzähler, der selbst am Geschehen partizipiert, der Grad der Partizipation kann jedoch variieren. Nach Genette und Bal ist eine Ich-Erzählung eine solche, in der einer der vorkommenden Charaktere (C), um den sich die Geschichte dreht, gleich dem Erzähler (N) und dem Fokalisierer ist (F): N=F=C; Genette nennt so etwas eine interne Fokalisierung.<sup>78</sup> Botenberichte fallen unter diese Kategorie, denn der Bote spielt eine – wenn auch nur eine sehr untergeordnete – Rolle in den Geschehnissen, über die er berichtet.

Zwei wichtige Charakteristika des Erzählers in der ersten Person folgen direkt aus der Partizipation des Boten am Geschehnis: (1.) seine Präsentation ist persönlich gefärbt oder

---

<sup>76</sup> Schadewaldt, Wolfgang. Die griechische Tragödie, S.51

<sup>77</sup> Ich verwende den Ausdruck „Erste-Person-Erzähler“, klassisch nach Stanzel entspricht dies dem Ich-Erzähler.

<sup>78</sup> Vgl. de Jong, Irene. Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech. Leiden, New York u.a.: E.J. Brill. 1991. S. 2

gar parteiisch oder befangen, und (2.) seine Präsentation ist eingeschränkt; darunter versteht man, dass er nicht omnipräsent und allwissend erzählt.

Konkret bedeutet dies, dass der Bote, der den Bericht vorträgt, dreifach eingeschränkt ist:

(1) Einschränkung des Orts

(2) Einschränkung des Zugangs

(3) Einschränkung des Verständnisses

(de Jong nennt dies *Restrictions*, insgesamt sei der Botenbericht ein *Restricted Report*).<sup>79</sup>

Unter der ersten Einschränkung versteht man die einfache Tatsache, dass ein Bote nur über das berichten kann, was er sieht, je nachdem wo er sich befindet. Nur selten berichten Boten etwas nach dem Hörensagen. Tatsächlich spielt diese Einschränkung im klassischen Botenbericht eine untergeordnete Rolle, da die Boten verständlicherweise kaum etwas Berichtenswertes vortragen, das sie nicht oder nur eingeschränkt gesehen haben; schließlich ist dies ja die zentrale Funktion des Botenberichts. Die Einschränkung des Zugangs ist ebenfalls eine eher unwichtige in der antiken Tragödie; darunter versteht man die Tatsache, dass ein Bote über keinen besseren Zugang zu den Gedanken und Motiven der anderen Charaktere hat als sonstige Menschen<sup>80</sup>. Von größerer Bedeutung ist die letzte Einschränkung, die des Verständnisses. Dies bedeutet, dass der Bote nicht notwendigerweise verstehen muss, worüber er berichtet. Da ihm die Übersicht eines allwissenden Erzählers fehlt, kann ein Bote manchmal nur annehmen oder interpretieren, was geschehen ist.<sup>81</sup> So hat der Bote in den *Bakchen* in seinem Bericht, in dem er die Zerfleischung Pentheus' beschreibt, keine Gewissheit, wer vom Himmel herab die Aufforderung zum Töten des Königs gibt, er nimmt einfach an, dass es sich um Dionysos handelt. Manchmal, wie in den *Bakchen*, stimmt diese Annahme, allerdings gibt es auch Gegenbeispiele.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Vgl. de Jong, Irene. *Narrative in Drama*. S. 12

<sup>80</sup> Anders als etwa die in einigen Tragödien auftauchende Figur des Sehers Teiresias.

<sup>81</sup> Vgl. de Jong, Irene. *Narrative in Drama*. S. 12

<sup>82</sup> In *Iphigenie auf Tauris* etwa nimmt der Bote an, dass Poseidon die Welle gesandt hat, die das Schiff wieder zum Strand von Tauris schleppte. Allerdings wird dies nur vom Boten behauptet und nirgends bestätigt; Athene als *dea ex machina* beschreibt nur, dass Poseidon die Wellen beruhigt hat.

Nun zur Objektivität des Botenberichts: In der Literaturwissenschaft ist der Bote immer als abgesonderter Außenseiter gesehen worden, der die Geschehnisse in einer objektiven und unbefangenen Art und Weise vorträgt. Ein Außenseiter ist er deswegen, weil er kein Mitglied der Familie der Protagonisten ist oder auf derselben sozialen Stufe steht; abgesondert ist so zu verstehen, dass er nüchtern darüber berichtet, was er sieht und nur durch Zufall am Geschehen beteiligt ist. Die Objektivität lässt ihn auch nie lügen. Zudem wird die Objektivität des Berichts allein schon durch seine literarische Form impliziert. Es wird davon ausgegangen, dass der Modus als Erzählbericht (im Gegensatz zu den lyrischen Monoden des Chors oder den dialogischen Passagen der Epeisodien) schon die Objektivität garantiert.<sup>83</sup>

Diese Annahmen, die auch in anderen Werken der Sekundärliteratur zu finden sind, sind oft nicht richtig oder zumindest hinterfragenswert. Was sicherlich wahr ist, ist die Tatsache, dass ein Bote in der antiken Tragödie nie lügt<sup>84</sup> und dass er Fakten berichtet – der grundlegende Tatbestand des Botenberichts ist immer wahr. Auch dass der Bote ein Außenseiter ist, stimmt weitgehend, weil er nie in das Hauptgeschehen um die Protagonisten eingebunden oder selbst daran beteiligt ist<sup>85</sup>. Aber ihn als abgesondert zu bezeichnen, geht zu weit<sup>86</sup> oder stimmt teilweise nicht<sup>87</sup>, oft sind es Soldaten, die an Schlachten teilnehmen oder Diener von Herrschern und somit nicht abgesonderte Figuren des Geschehens, die nur objektiv beobachten. Die Objektivität des Berichts ist – wie in vielen Werken der Sekundärliteratur<sup>88</sup> behauptet wird – nicht nur durch die Figur des Boten gegeben (wie bereits erwähnt, wäre ein falscher, vager oder inakkurater Botenbericht ja entgegen seiner Funktion), sondern wird diese auch aus der Form der Erzählung geschlossen und den subjektiven und irrationalen Chorstellen gegenüber gestellt. Allein die Tatsache, dass der Bericht ein episches Element darstellt, soll die Objektivität des Gesagten untermauern bzw. wird das Argument herangezogen, dass der erzählerische Modus – zumindest in der Antike – per se eher unemotional ist und schon

---

<sup>83</sup> Vgl. Barlow, Shirley: *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*. London: Methuen. 1971. S. 61

<sup>84</sup> Einzige prominente Ausnahme ist der Pädagoge in *Elektra* von Sophokles.

<sup>85</sup> Auch hier bildet der Pädagoge in Sophokles' *Elektra* eine Ausnahme, allerdings ist dieser kein Bote im klassischen Sinne.

<sup>86</sup> So zum Beispiel der Botenbericht in *Hippolytos*.

<sup>87</sup> Vgl. de Jong, Irene. *Narrative in Drama*, S. 64

<sup>88</sup> Als Beispiel ziehe ich hier meistens das bereits zitierte Werk von Shirley Barlow heran, aber auch andere Texte entsprechen dieser Linie, etwa Lesky oder Seeck.

dadurch Objektivität generiert wird<sup>89</sup>. Hier wird von einigen fragwürdigen bis inkorrekten Annahmen ausgegangen. Zunächst ist der erzählerische Modus per se nicht immer objektiv, weder die Vortragsweise noch der Modus an sich. Narration ist immer subjektiv, auch wenn eine Objektivität erwartet wird, wie es im Botenbericht der Fall ist.<sup>90</sup>

Aber auch andere Gründe lassen an der Idee, der Botenbericht sei rein objektiv, zweifeln. Die Meinung, der Bote sei ein neutraler und abgesonderter Augenzeuge, basiert hauptsächlich auf seiner Unauffälligkeit als Charakter, dies zeige sich an drei Punkten. Zunächst sei er – mit Ausnahme des Talthybios in *Hekabe* – immer anonym; weiters besitze er – mit Ausnahme des Phrygers in *Orestes* – keine individuelle Persönlichkeit; und drittens spiele er keine weitere Rolle im Laufe des Stückes außer die des Boten.<sup>91</sup>

Die Anonymität des Boten gibt noch keine Auskunft darüber, ob er ein Charakter ohne weitere Eigenschaften ist. Oft beschreiben die Boten ihre eigene Einstellungen und Gefühle zum Ereigneten. Demnach ist dies kein Grund, dem Berichteten reine Objektivität zu attestieren.

Was den zweiten Punkt – die Persönlichkeit – anlangt, ist klar, dass der Bote natürlich nicht so individuell ist wie die restlichen Charaktere der Tragödie; jedoch erfährt man manchmal Alter<sup>92</sup> oder Charaktereigenschaften<sup>93</sup> der Boten. Vor allem aber ist der Bote nicht auf Dauer Bote, sondern übt diese Tätigkeit nur vorübergehend aus (Boten sind Soldaten, Bauern, Diener, Seeleute, etc.); sie sind also keineswegs alle gleich. Deswegen sind, wenn – wie etwa in den *Bakchen* – zweimal im Stück ein Botenbericht vorgetragen wird, die Boten unterschiedliche Personen. Auch dieses Argument unterstreicht eher die Tatsache, dass der Bote ein Charakter ist und nicht bloße theatertechnische Notwendigkeit.

Zum dritten Punkt: die Tatsache, dass er nur als Bote im Stück auftaucht, mag das stärkste Argument dafür sein, den Boten bloß als Fleisch gewordene Botschaft von außen darzustellen. Er übt jedoch nicht nur die Botentätigkeit aus und es gibt daher immer (als Soldat etc.) einen Grund, warum er als Bote auftaucht und ins Geschehen involviert ist, er besitzt eine „occupational identity“<sup>94</sup>. Demnach ist der Bote also nicht völlig dem Geschehen enthoben; er mag zwar am Hauptgeschehen unbeteiligt sein, doch ist seine

---

<sup>89</sup> Vgl. u.a. Barlow, Shirley. *Imagery of Euripides*. S. 61 bzw. de Jong, Irene. *Narrative in Drama*, S. 65

<sup>90</sup> Vgl. de Jong, Irene. *Narrative in Drama*. S.65

<sup>91</sup> Ebd.

<sup>92</sup> etwa in Euripides' *Helena*, *Herakles* oder *Orestes*

<sup>93</sup> Der Bote in Euripides' *Iphigenie auf Tauris* etwa ist gottesfürchtig.

<sup>94</sup> de Jong, Irene. *Narrative in Drama*, S.68

Präsenz motiviert und dies unterstreicht die Beobachtung, dass der Bote auch ein Charakter ist. Zudem haben als Resultat aus der körperlichen Präsenz des Ichs, das in der Ich-Erzählung des Botenberichts vorträgt, Erzähltheoretiker<sup>95</sup> geschlossen, dass dieser nur persönlich und subjektiv sein kann, also keine reine objektive Berichterstattung. Die anderen Protagonisten erfahren durch den Boten von den Ereignissen abseits der Bühne und eben durch diese Tatsache rezipieren sie einen persönlich gefärbten Bericht.

Aber der Bote ist nicht bloß Augenzeuge: durch die bereits erwähnte Tätigkeit als Soldat, Diener, etc. steht er in einer Beziehung zu den Protagonisten und daher ist sein Bericht immer befangen. Er spielt also zwei Rollen: Innerhalb seiner Erzählung übernimmt er die Rolle eines Dieners o.Ä., während er auf der Bühne als Bote agiert, der den anderen Charakteren über ein fernes Ereignis berichtet. Die erste Rolle beeinflusst die zweite und so ist befangenes oder parteiisches Berichten bedingt<sup>96</sup>, die Objektivität des Boten ist nie gegeben, wiewohl der Grad an Befangenheit der Boten innerhalb der Werke der griechischen Tragödie stark variiert.<sup>97</sup>

Zuletzt soll noch auf die Funktion bzw. Motivation der Botenberichte in der antiken Tragödie eingegangen werden. Der Botenbericht ist die Schilderung eines Geschehens, das nicht auf der Bühne dargestellt wird. Doch welche Gründe gibt es, bestimmte Ereignisse nicht zu zeigen? Traditionell gibt man vier folgende, leicht einsichtige Gründe an.

- (1) Die Anwesenheit des Chors macht Szenenwechsel schwer bis ganz unmöglich
- (2) Es können keine Massenszenen dargestellt werden.
- (3) Wunder bzw. Naturereignisse können nicht auf der Bühne gezeigt werden.
- (4) Morde können auf der Bühne schwer dargestellt werden.<sup>98</sup>

Obwohl es zu allen vier Punkten Gegenbeispiele gibt<sup>99</sup>, sind sie sehr einleuchtend und treffen die Motivation für Botenberichte. Allerdings kann man noch einen weiteren Grund angeben. Der Botenbericht dürfte von Anfang an zum Grundinventar der antiken Tragödie gehört haben, somit besteht auch eine gewisse Tradition, in die Stücke einen Botenbericht

---

<sup>95</sup> de Jong, Irene. Narrative in Drama, S.68

<sup>96</sup> Ebd. S. 69

<sup>97</sup> So ist der Bote in *Orestes* ein Freund Agamemnons, den Orest rächen will und somit stark auf der Seite des Protagonisten, während der Bote in *Iphigenie auf Tauris*, der vom Schiffsunlück berichtet, weniger stark in den Plot der Tragödie involviert ist und

<sup>98</sup> Vgl. de Jong, Irene. Narrative in Drama, S. 118

<sup>99</sup> Die in vielerlei Hinsicht untypische Tragödie *Aias* von Sophokles unterscheidet sich gerade in diesen Punkten (1, 3 und 4) von den meisten anderen Tragödien: Der Chor tritt in der Mitte des Stückes ab, um die Bühne Aias zu überlassen, der dann auf der Bühne Selbstmord begeht, zuvor hatte ihn Athena auf der Bühne wahnsinnig werden lassen; alles einmalig in der griechischen Tragödie. Morde werden außerdem in der antiken Tragödie nicht nur durch Botenberichte präsentiert, in *Medea*, *Herakles* und *Elektra* von Euripides hört man die Todesschreie auf der Bühne.

einzubauen.<sup>100</sup> Gustav Adolf Seeck meint zum Botenbericht sogar: „Man kann die Erfindung des Boten geradezu mit der Erfindung der dramatischen Spannung gleichsetzen.“<sup>101</sup> Wolfgang Schadewaldt meint über das Botschaft-Empfangen, dass es eine „bedeutende menschliche Grundsituation“<sup>102</sup> ist und ist somit ein Grund, warum Botenberichte vom antiken griechischen Publikum anscheinend sehr geschätzt wurden: „[...] wir müssen annehmen, daß auch seine Zuhörer Freude hatten. Die Teile der späteren Tragödien sind gleichsam >Nummern< geworden [...] und der Hörer wusste sie als solche zu würdigen und zu genießen.“<sup>103</sup>

Zur Funktion sei noch darauf hingewiesen, dass trotz der Tatsache, dass Botenberichte zwar tendenziell gegen Ende der Tragödie auftauchen (Morde und nicht darstellbare Aktionen passieren tendenziell gegen Ende), prinzipiell aber an jeder Stelle des Stücks auftreten können und dadurch natürlich unterschiedliche Funktionen haben können. Von diesem Aspekt ausgehend, dienen sie verschiedenen strukturellen Funktionen:

- (1) Botenberichte können eine *vorbereitende* Funktion haben. Sie führen eine Figur ein oder bereiten eine Aktion vor, die in den folgenden Szenen ausgeführt wird.
- (2) Botenberichte können eine *folgernde* Funktion haben. Sie erzählen eine Aktion nach, die in den vorangegangenen Szenen vorbereitet wurde. Obwohl sie auch für die folgenden Szenen von Bedeutung sind, sind sie mit den vorangegangenen enger verknüpft.
- (3) Botenberichte können zudem eine *transitorische* Funktion haben. Sie bilden die Schlussfolgerung zu einer Aktion, die zuvor begonnen hat, während sie gleichzeitig eine wichtige neue Aktion starten.<sup>104</sup>

---

<sup>100</sup> Bekannt ist eine Szene aus Euripides' *Elektra*, in der Elektra ungeduldig auf einen Boten wartet und sie von der Chorführerin beruhigt wird, dass immer ein Bote kommt, wenn etwas Wichtiges passiert. Vgl. Euripides. *Elektra*. Stuttgart: Reclam. 2005. S. 46, V.759-60 (=RUB 18354)

<sup>101</sup> Seeck, Gustav Adolf. *Die griechische Tragödie*. Stuttgart: Reclam. 2000. S. 42. (=RUB 17621)

<sup>102</sup> Schadewaldt, Wolfgang. *Die griechische Tragödie*, S. 50

<sup>103</sup> Ebd. S. 51

<sup>104</sup> Vgl. de Jong, Irene. *Narrative in Drama*. S. 121

### 3.1.3. Der Bote als Objekt der Medientheorie

Bisher wurde in dieser Arbeit der Botenbericht von seiner historischen Quelle, der antiken Tragödie, her betrachtet, und seine Form und seine Charakteristika herausgearbeitet. Jetzt soll ein anderer Aspekt besprochen werden: die Berichtrede und ihre medientheoretischen Komponenten, dabei stützt sich diese Arbeit auf unterschiedliche Theorien.<sup>105</sup> Es soll vor allem auf den Aspekt eingegangen werden, dass der Bote ein Medium ist. Gerade in Hinsicht auf die Konzeption von Elfriede Jelineks Stück als Botenbericht ist es wichtig, ein Konzept der Medialität des Botenberichts zu entwerfen und zu überprüfen, wie Elfriede Jelinek in *Rechnitz (Der Würgeengel)* damit verfährt. Es wird sich zeigen, dass die Autorin eine ganz eigene Interpretation des Botenberichts im Stück konzipiert.

Auch hier anfangs die banale Feststellung von der Tätigkeit des Boten: Er vermittelt zwischen heterogenen Welten, indem er Botschaften überträgt. Dies ist ein schlichter Sachverhalt, Sybille Krämer wollte ihn aufschlussreicher machen und hat ihn nach fünf Dimensionen hin unterschieden: *Distanz, Heteronomie, Drittheit, Materialität* und *Indifferenz*<sup>106</sup>:

#### (1) *Distanz*

Wenn man Kommunikation betrachtet, die durch Botengänge bzw. –berichte geprägt ist, so ist dies eine Kommunikation, die durch Distanz geprägt ist. Diese Distanz ist aber keineswegs auf die räumliche Entfernung reduziert, sondern bezieht sich auch auf die Verschiedenartigkeit, die die Partizipanten der Kommunikation in der Vielzahl ihrer unterschiedlichen Geschichten, singulären Erfahrungen, abweichenden Meinungen, unterschiedlichen Wissensstände und praktischen Orientierungen<sup>107</sup> einander durchaus fremd und unverständlich sein lassen. *Mitteilung* setzt – in Anklang an Walter Benjamin – auch eine Teilung und Spaltung voraus; im Miteinander sind Menschen auch gleichzeitig immer auseinander und daher Einzelne. Deswegen hat Emmanuel Levinas<sup>108</sup>, ein Medientheoretiker, mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass eine (unaufhebbare)

---

<sup>105</sup> v.a. auf das Buch von Sybille Krämer *Medium, Bote, Übertragung*. Aber auch auf Werke von Walter Benjamin und Jean-Luc Nancy

<sup>106</sup> Krämer, Sybille. *Medium, Bote, Übertragung. kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt: Suhrkamp. 2008. S.110

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Ebd.



Entfernung zwischen den Gesprächsteilnehmern ein Grundzug jeder Kommunikation ist; Distanz ist jeder Kommunikation inhärent.

Der Botenbericht – ebenfalls eine Kommunikationsform – lässt nun diese Distanz geringer werden, ohne sie aufzulösen. Sybille Krämer meint in diesem Zusammenhang, der „Bote überbrückt Abstände, aber er beseitigt sie nicht; Vermittlung und Trennung greifen in der Botenfigur ineinander. Schwingt nicht diese Doppeldeutigkeit, dass im Überwinden der Entfernung diese zugleich auch bewahrt wird, im deutschen >Entfernung< mit?“<sup>109</sup>

## (2) *Heteronomie*

Aus der Perspektive der Kommunikation ist der Bote im Zwischenraum heterogener Welten (Systeme, Felder) zu finden, zwischen denen er zu vermitteln hat. Zwischen Heterogenem zu operieren ist seine Aufgabe und dies tut er zunächst einmal, indem er spricht, dies allerdings nur mit fremder Stimme. Dies ist eine der irritierenden, aber auch wesentlichen Aspekte des Botenmodells: Der Bote ist heteronom<sup>110</sup>, damit ist gemeint, dass er nicht autonom ist. Er ist nicht selbsttätig, er handelt im Auftrag eines anderen, steht unter ‚fremdem Gesetz‘; er hat eine Mission. Der Bote ist von außen gesteuert. Krämer unterscheidet hierbei – wenn Boten thematisch werden – zwischen vertikaler, sakraler Kommunikation (durch Engel, Gottheiten etc.) und horizontaler, säkularer Botschaftsübermittlung (zwischenmenschlich). Wenn der Götterbote Hermes etwa eine Botschaft übermittelt, so kann er in seinen weiteren Funktionen als Gott der Straßen, des Handels, der Gelehrsamkeit und List sowie des Diebstahls das zu Übermittelnde den Sterblichen näher bringen und durch seine Nähe zu diesen Sterblichen die göttliche Nachricht übersetzen. Die biblischen Worte *angelos* („Bote“) und *angelia* („Verkündigung, Botschaft“) entstammen nicht der Sprache der Religion und der Mystik, sondern der des öffentlichen Lebens. Etymologisch hängt das Wort auch mit dem persischen Wort für ein Relaispostsystem zusammen. „Die mythischen und religiösen Verbindungen von Gott und Mensch sind etymologisch gezeichnet von der Prosa eines postalischen Prinzips.“<sup>111</sup> Ebenfalls zu den vertikalen Vermittlern – im Selbstverständnis – zählen die Dichter der Antike, die Dichter der Rhapsoden, die als Mittler zwischen Gott

---

<sup>109</sup> Krämer, Sybille. *Medium, Bote, Übertragung*. S. 111

<sup>110</sup> Ebd. S.112

<sup>111</sup> Ebd.

und Mensch in ihrer Schreibtätigkeit eine Botenfunktion ausführen. Sie verlautbaren ein Wissen, das ihnen durch göttliche Eingebung gegeben worden ist, aber nicht selbst erarbeitet wurde.<sup>112</sup>

Auch in der horizontalen Dimension sieht man, dass der Bote in fremdem Auftrag handelt: Hier nehmen einige Komplexionen des Botengangs ihren Ausgang. Der Bote ist auch eine Erweiterung des Körpers des Auftraggebers, der durch den Boten nicht nur repräsentiert wird, sondern zu einem gewissen Grad auch anwesend und gegenwärtig gemacht wird. Boten sind damit immer auch Vergegenwärtigungen eines abwesenden Machträgers – der somit dann auch souverän ist, wenn er sich vertreten lässt, als ob er im Vertreter anwesend wäre. Boten sind immer Teil einer ‚Kommunikation der Macht‘, da sie durch die Verbreitung des Worts nicht nur Kommunikation stiften, sondern auch Herrschaftsräume sicherstellen.<sup>113</sup> Auch etymologisch lässt sich ein Zusammenhang zwischen Herrschaft und Botendienst herstellen, das althochdeutsche *biotan* und das mittelhochdeutsche *bieten*, von dem sich *Bote* ableitet, erweitern ihre semantischen Felder bald in Richtung befehlen, gebieten, verbieten, wovon sich *Gebot* und *Verbot* ableiten.<sup>114</sup> Das Institut des Boten ist also mit einer Vielzahl von Differenzierungen verbunden, von der medialen Erweiterung des Körpers des Auftraggebers über die geliehene Autorität des persönlichen Stellvertreters bis hin zum bloßen Überbringen, aber auch privilegierten Deuten von Nachrichten. Dabei sind alle diese Rollen an eine Voraussetzung gebunden: Die Tätigkeit des Boten entspricht nicht selbstbewusster Spontaneität, sondern untersteht fremder Weisung; seine Souveränität kann lediglich den Raum des Heteronomen erkunden. Es gibt stets ein Außerhalb von Medien.<sup>115</sup>

### (3) *Drittheit*

Krämer sieht die Drittheit als „Keimzelle der Sozialität“<sup>116</sup>. Der Bote stiftet eine Relation. Indem er nicht nur gesandt, sondern auch auf jemanden hin gerichtet ist, dem er etwas zu *entbieten* hat, ermöglicht der Bote eine soziale Beziehung zwischen denen, die voneinander entfernt sind. Nicht zufällig weist der Begriff *Relation* etymologisch zurück

---

<sup>112</sup> Krämer, Sybille. *Medium, Bote, Übetragung*.

<sup>113</sup> Ebd. S.113

<sup>114</sup> Vgl. Pfeifer, Wolfgang. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Erarbeitet unter Leitung von Wolfgang Pfeifer. 8. Auflage. München: dtv. 2005. S.161

<sup>115</sup> Vgl. Krämer, Sybille. *Medium, Bote, Übertragung*. S.114

<sup>116</sup> Ebd.

auf die Berichterstattung (lat. und mhd. *relatio* ‚Bericht‘)<sup>117</sup>. Die Mittelstellung des Boten zwischen Absender und Empfänger generiert eine elementare Kommunikationsgemeinschaft, für die der Bote wesentlich ist, ohne doch als ihr Subjekt aufzutreten. Normalerweise ist man gewohnt, intersubjektive Beziehungen in Zweierbeziehungen wahrzunehmen, im Dualen, somit als Dyade zu thematisieren. Man denke hier auch an die Sprechakttheorie von Searle, die von Sprecher und Hörer spricht, das „Ich und Du“ von Buber oder „Herr und Knecht“ von Hegel. Von diesen binär orientierten Kommunikationstheorien aus betrachtet, kann das Auftreten eines Dritten als störend, parasitär empfunden werden, aber es ist ein breites Spektrum der Drittheit, das sich ausbreitet: Zuschauer, Übersetzer, Mediatoren, Sündenböcke, Intriganten, Verräter etc. Doch vor allem taucht in dieser Reihe von triadischen Akteuren der Bote auf. Man kann in diesem Zusammenhang auch eine Sozialtheorie des Boten entfalten: Indem der Bote als Figuration des Dritten begriffen wird, rückt das Sozialpotential des Mediums gegenüber seinem Technikpotential in den Vordergrund.<sup>118</sup>

In dieser Sozialität des Boten wird von Anbeginn an auch eine Fragilität der Botensituation generiert, die ihn zur Kippfigur macht: Gerade weil die Kommunizierenden füreinander unerreichbar sind, ist die Frage von Belang, ob der Boten seinen heteronomen Status und die damit implizierte Neutralität halten kann oder ob er sich als Souverän und Manipulator *seiner* Nachrichten verhält, im Besonderen ob er weglässt, verzerrt oder erfindet. Denn als Dritter ist der Bote immer auch eine Unterbrechung der Kommunikation und somit eine Bruchstelle. Als soziale Figur kann er auch Zwist säen, Streit erzeugen, Intrigen einfädeln etc. Vermittlung besitzt also eine gewisse Janusköpfigkeit. Sie kann zusammenwerfend sein, (ein sym-bolischer Akt) oder auseinander dividieren (ein dia-bolischer Eingriff). Die diabolische Entgleisung der Dritten- und Botensituation ist immer eine Option.<sup>119</sup>

#### (4) *Materialität*

Aufgabe des Boten ist die Überwindung des Raums durch seine Bewegung, um seine Botschaft zu übermitteln und Korrespondenzen herzustellen. Die Beweglichkeit des Boten steht in einem Spannungsverhältnis zur erwarteten Identität des ihm Aufgetragenen. Der

---

<sup>117</sup> Vgl. Pfeifer, Etymologisches Wörterbuch. S. 1112.

<sup>118</sup> Vgl. Krämer, Sybille. Medium, Bote, Übertragung. S. 115

<sup>119</sup> Ebd.

Bote hat die Botschaft nicht nur zu überbringen, sondern auch zu gewährleisten, dass sie im störungsanfälligen Verlauf der Raum-Zeitlichkeit erhalten bleibt. Die Mobilität der Nachricht, die sich im Boten verkörpert, kommt schon allein in der Äußerlichkeit ihres materiellen Trägers zum Ausdruck, während ihr Inhalt möglichst immobil gehalten werden soll.<sup>120</sup> Eine Botschaft muss aus der Situation ihrer Entstehung ablösbar und also transportierbar sein; der Sinn der Rede drückt sich in der Körperlichkeit des Boten aus, ihm wird seine Rede zur Äußerlichkeit. Die Botschaft gehört einem „Materialitätskontinuum“<sup>121</sup> an, zu dessen physischem Bestand auch der Bote in seiner Körperlichkeit zählt. Seiner Mimesis ist die Botschaft einverleibt und anvertraut; Inkorporation und Exkorporation kreuzen sich im Boten.

Die Verkörperung des Auftraggebers ist dem Botengang immer inhärent, der Nuntius etwa war der über seine Grenzen hinausreichende Körper des Fürsten, er repräsentiert mit dem Vortragen seiner Botschaft gleichzeitig auch das In-Erscheinung-Treten des Auftraggebers selbst. Die Immunität des Boten ist aber dadurch immer gefährdet, nicht selten wurde der Bote – je nach Art seiner Botschaft – belohnt oder bestraft.<sup>122</sup>

Der Bote ist Teil eines Materialitätskontinuums, „der sinnliche Außenraum ist seine Operationsbasis. Im Boten gewinnt das Phänomen der Abspaltung von Sinn und Sinnlichkeit, von Text und Textur, von Form und Gehalt eine handgreifliche Gestalt.“<sup>123</sup>

##### (5) *Indifferenz*

Wo Botschaften gesendet werden, geht es meist um Mitteilungen, die eine gewisse Wichtigkeit besitzen; sie können verschiedene Reaktionen hervorrufen, Glück oder Unglück, Überraschung, Entsetzen etc. Doch der Bote verhält sich indifferent gegenüber dem Gehalt seiner Botschaft. Er wahrt eine Gleichgültigkeit gegenüber dem, was er sagt. Schließlich ist er ein Zeichenträger genau dadurch, dass er selbst von der Zeichenbedeutung absehen und diese ablegen kann.<sup>124</sup>

Der Bote nimmt die Mitte ein, das heißt: Er ist nicht Partei. Die Neutralität der Mitte ist die Wurzel des Mittleramtes. Diese indifferente Position wird sinnfällig in der Tendenz

---

<sup>120</sup> Vgl. Krämer, Sybille. *Medium, Bote, Übertragung*. S.116

<sup>121</sup> Ebd. S. 117

<sup>122</sup> Viele Boten in den Tragödien der Antike machen auf diese Art des Umgangs mit den Boten aufmerksam und bitten um Gnade für den Überbringer des Boten.

<sup>123</sup> Krämer, Sybille. *Medium, Bote, Übertragung*. S.117

<sup>124</sup> Ebd. S. 118

des Boten zurückzutreten, sich zurückzunehmen zugunsten dessen, was er zu übertragen und zu sagen hat. Die Verkörperung einer Stimme von außen, einer fremden Stimme ist nur dann möglich, wenn die eigene Stimme aufgegeben wird, durch jene Form von Selbstlosigkeit, die der Funktionsbestimmung des Boten eigen ist – und auch das Ethos des Amtes des Boten ausmacht: Fremdvergegenwärtigung durch Selbstneutralisierung. Im Boten kann das Indifferente, das Überraschende der Botschaft auf dem Hintergrund seiner eigenen Indifferenz Gestalt gewinnen. Die Selbstrücknahme des Boten ist in seiner Medialität angelegt; sie bildet im Übrigen auch die Voraussetzung für jene magische Realpräsenz des abwesenden Auftraggebers, die im Boten ebenfalls wirksam werden kann.<sup>125</sup> Diese Darstellung der Neutralität des Boten zeigt entscheidende Unterschiede zur Darstellung dieses Sachverhalts im Kontext der antiken Tragödie. Es sei hier betont, dass die von Krämer entwickelte Beschreibung weitestgehend ein allgemeines Konzept der Botenrede entwerfen will. Dabei zeigt sich jedoch abermals die Janusköpfigkeit der Botenfigur, die vor allem im Bereich der Neutralität gegenüber der zu übertragenden Botschaft immer wieder festzustellen ist.

Zusammenfassend lassen sich also fünf Attribute feststellen, die für das Botenmodell wichtig sind: (1) Der Bote verbindet heterogene Welten, zwischen denen er etwas in Fluss bringt. (2) Er ist nicht selbstbestimmt, vielmehr heteronom; er spricht mit fremder Stimme. (3) Er verkörpert die Figur eines Dritten und bildet somit eine Keimzelle für die Entstehung von Sozialität. (4) Er ist eingebettet in ein Materialitätskontinuum, operierend im Zwischenraum des Sinnaufschubs und zehrt damit von der Trennung von Text und Textur, Sinn und Form. (5) Er ist eine sich selbst neutralisierende Instanz, die genau dadurch etwas anderes in den Vordergrund treten lassen kann, indem sie sich selbst zurücknimmt.<sup>126</sup>

Damit hat die Botenfigur eine Signatur, eine Form bekommen, deren soeben besprochene Aspekte<sup>127</sup> es zu einer Kontrastfolie, wenn nicht gar zu einem Gegenmodell dessen machen, was man gemeinhin als Kommunikation versteht, man kann sogar soweit gehen, den klassischen Boten als diskursiv ohnmächtig zu bezeichnen.<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Vgl. Krämer, Sybille. *Medium, Bote, Übertragung*. S.118

<sup>126</sup> Ebd. S.119

<sup>127</sup> Man denke etwa an Fremdbestimmtheit oder Selbstneutralisierung.

<sup>128</sup> Vgl. Krämer, Sybille. *Medium, Bote, Übertragung*. S.119

## 3.2. Die Boten in Rechnitz (Der Würgeengel)

### 3.2.1. Die Botenform in Jelineks Theatertexten

Nachdem nun bestimmt ist, welche Eigenschaften der Botenbericht besitzt, sollen diese Kriterien angewandt werden, um die Botenberichte in *Rechnitz (Der Würgeengel)* zu charakterisieren.

Doch es lässt sich zu Beginn dieser Erörterung die Frage stellen, wodurch sich die Botenstruktur von *Rechnitz (Der Würgeengel)* von anderen Werken Jelineks unterscheidet bzw. ob sich hier nicht eine Kontinuität zeigen kann. Oder ob sich letztlich nicht alle Texte Jelineks ähnlich verhalten und sich die eben aufgestellten Kriterien dadurch auf alle diese Texte anwenden lassen bzw. die Botenstruktur letztlich nur Metapher ist und kein konstruktivistisches Element des Textes darstellt.

Die Theatertexte von Elfriede Jelinek haben seit Texten wie *Wolken.Heim.* oder *Totenauberg* eine auffällige, viel besprochene Struktur, für die viele Kommentatoren und Wissenschaftler (aber auch Jelinek selbst) eine große Anzahl an unterschiedlich anschaulichen Metaphern und Bildern gefunden haben. Im Essay *Der faule Denkweg* aus dem Jahr 2004 schreibt Jelinek:

So aber nehme ich vom Denken immer nur, was ich davon mit mir, meinem eigenen [...] abgewischt habe, und das zieht mich weiter, wahrscheinlich weil es so schwer geworden ist, egal ob hinunter oder hinauf, es zieht mich, es zieht, ob in Wahrheit oder in die Wahrheit, ob in eine Haltung oder aus einer Halterung wieder heraus.<sup>129</sup>

Sie verhält sich sozusagen wie eine Putzfrau, die Ideen und Gedanken anderer aufwischt und – in diesem Zitat – es unterlässt, das Heidegger-Zitat als solches zu benennen.<sup>130</sup> An anderer Stelle vergleicht Jelinek ihre Lesegewohnheiten (und damit auch Rezeption dieser Texte) mit der eines „Greifvogels“<sup>131</sup> auf der Jagd: „Etwas blättert vor sich hin, zu spät merke ich, daß ich das bin, und plötzlich stoße ich mit einem unhörbaren Schrei auf eine

---

<sup>129</sup> Jelinek, Elfriede. *Der faule Denkweg*. <http://www.elfriedejelinek.com/>, Abschnitt 2004. Zugegriffen am 20. August 2010, 17:46.

<sup>130</sup> Vgl. Kecht, Maria-Regina. Elfriede Jelineks Botenbericht(e) aus, über und rund um Rechnitz. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6). S. 197

<sup>131</sup> Jelinek, Elfriede. *Lesen*. <http://www.elfriedejelinek.com/>, Abschnitt 2005. Zugegriffen am 20. August 2010, 18:32

Stelle herunter, die ich gerade erblickt habe, reiße sie mir, noch tropfend und blutig und ekelig, heraus, verleibe sie mir ein.“<sup>132</sup> Es handelt sich also um ein Schreiben, das Stücke aus Texten herausreißt, verschlingt und in anderer Form wieder ausspeit. Dieses Sich-Einverleiben fremder Texte wird zum grundlegenden Konstruktionselement der Dramen (aber auch der Essays und Romane) Elfriede Jelineks; das eigene Sprachgebäude stützt sich auf dieses fremde Sagen, das durch die Ent- und Rekontextualisierung, die Verzerrung und Umformung auf seinen Ideologiegehalt hin untersucht und abgeklopft wird.<sup>133</sup> In der Nobelpreisrede *Im Abseits* von 2004, in der Jelinek auf ihr Verhältnis zum Schreiben, ihre Selbstverortung als Autorin und die Darstellung ihrer künstlerischen Sprache eingeht, beschreibt sie selbstironisch ihre konsequentes Zitieren anderer so:

Ich habe immer nur nachgesagt. Man hat mir vieles nachgesagt, aber das stimmt fast alles nicht. Ich habe selber nur nachgesagt, und ich behaupte: das ist jetzt das eigentliche Sagen. Wie gesagt - einfach sagenhaft! Soviel gesagt ist schon lange nicht worden. Man kommt mit dem Zuhören gar nicht mehr nach, obwohl man zuhören muß, um etwas zu können. In dieser Hinsicht, die in Wirklichkeit ein Wegschauen ist, auch ein Wegschauen von mir selbst, [...] mir zeigt sie den Rücken, wenn überhaupt irgend etwas. Zu oft gibt sie mir kein Zeichen und sagt auch nichts.<sup>134</sup>

Jelineks Zugang zur Sprache (auch anderer) ist eine kritische Rezeption und kreative, hellhörige Aufbereitung von vorhandenem Sprachmaterial; dies ist oftmals auch eine scharfsinnige und parodierende (und damit auch entlarvende) semantische Form von Wiederverwertung und dadurch reflektiert Jelineks Nachsagen oder Umformen des Nachgesagten, das in die Wiederholung bewusst und spielerisch *différance* (in seiner dekonstruktivistischen Bedeutung)<sup>135</sup> einbaut, das vorhandene Material; in diese Kerbe schlägt auch Bärbel Lücke, die Jelineks Theater als „Theater der Dekonstruktion“<sup>136</sup> bezeichnet.

Wenn also Jelinek Botschaften überbringt, so Maria-Regina Kecht, die sie aus der Sprache anderer herausgehört haben will, geht es nicht nur um diensteifriges Übermitteln, sondern

---

<sup>132</sup> Jelinek, Elfriede. Lesen. <http://www.elfriedejelinek.com/>, Abschnitt 2005. Zugegriffen am 20. August 2010, 18:32

<sup>133</sup> Vgl. Kecht, Maria Regina. Elfriede Jelineks Botenbericht(e). S.197

<sup>134</sup> Jelinek, Elfriede. Im Abseits. <http://www.elfriedejelinek.com/>, Abschnitt 2005. Zugegriffen am 20. August 2010, 19:35

<sup>135</sup> Vgl. Kecht, Maria Regina. Elfriede Jelineks Botenbericht(e). S.198

<sup>136</sup> Lücke, Bärbel. Elfriede Jelinek. Eine Einführung ins Werk. Paderborn: UTB. 2008. S.125.

auch darum, einen Dominanzanspruch für ihre eigenen Zwecke zu beanspruchen – selbst wenn es gegen Intention und Sinn der Quelltexte geht.<sup>137</sup>

Jelinek selbst hat diese Haltung als „phallische Anmaßung“<sup>138</sup> bezeichnet, die sie mit einer gewissen Leidenschaft praktiziert; gerade auch um sich gegen die Selbstverständlichkeit des männlichen Subjektstatus, der Wichtigkeit männlichen Sprechens<sup>139</sup> zu wehren; das weibliche Sprechen ist für Jelinek „will man es psychoanalytisch aussprechen, [...] etwas, für das es nicht vorgesehen ist.“<sup>140</sup> Vielleicht ist es gerade diese Überzeugung, die den Antrieb für das „subversive Zwangseinschreiben von Dichtern und Denkern“<sup>141</sup> liefert, um einerseits Ideologiekritik zu üben und andererseits den männlichen Sprechhabitus sarkastisch zu imitieren.<sup>142</sup>

Das Ausleihen fremder Meinungen und Stimmen als poetologisches Konzept ist bei Elfriede Jelinek wesentlich mehr als ein Echoraum für die Stimmen anderer; es wird zu einem versprachlichten Geschichts- und Gedenkraum, aus dem – wiederum – Stimmen aus der Vergangenheit hervortreten und ihre Präsenz andeuten. Die verbale Realisierung von Erinnerung durch die Aufnahme, Transformation und Wiedergabe verschiedenster Quellen und Diskurse ist an sich schon eine Überlieferung, in dem Sinne eine Botschaft, die durch das Zitieren immer den abwesenden Text mitbringt und somit Geschichte aufzeichnet.<sup>143</sup> Aus dieser Argumentation heraus schließt nun Maria-Regina Kecht: „Jelineks intertextuelle Werke sind also [...] immer schon Botenberichte. Und nicht selten tritt die literarische Auftraggeberin inmitten ihrer Schöpfung auf, um die Akkuratheit des Botenberichts zu hinterfragen oder zu monieren.“<sup>144</sup>

Die Frage, die sich nun stellt, ist: Passt *Rechnitz (Der Würgeengel)* in dasselbe ‚Muster‘ wie eben beschrieben oder ist die intertextuelle Struktur in *Rechnitz* eine andere? Die von Kecht vorgebrachte (und eben umrissene) Argumentation, die allgemein auf die Struktur Jelinek’scher Theatertexte eingeht, ist eine sehr anschauliche Beschreibung der Konstruktionselemente von Elfriede Jelineks Texten; jedoch kann man in Bezug auf *Rechnitz (Der Würgeengel)* einige Einwände bringen.

---

<sup>137</sup> Vgl. Kecht, Maria Regina. Elfriede Jelineks Botenbericht(e). S. 198

<sup>138</sup> Roeder, Anke. Überschreitungen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fintervw.htm>, Zugegriffen am 23. August 2010, 13:07.

<sup>139</sup> Vgl. Kecht, Maria Regina. Elfriede Jelineks Botenbericht(e). S.198

<sup>140</sup> Roeder, Anke. Überschreitungen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fintervw.htm>, Zugegriffen am 23. August 2010. 13:12

<sup>141</sup> Kecht, Maria Regina. Elfriede Jelineks Botenbericht(e). S.198

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> Ebd.

<sup>144</sup> Ebd. S.199



*Rechnitz* ist bestimmt ein Text, auf den die eben vorgebrachten Charakteristika zutreffen; das intertextuelle Spiel von Stimmen und Gegenstimmen<sup>145</sup> aus fremden Diskursen, Ideologien oder Sprech- und Denksystemen findet auch in *Rechnitz* seine Anwendung: eben jene Struktur, die man oft mangels anderer Metaphern auf Grund ihrer Form<sup>146</sup> und Konstruktion als ‚Sprachflächen‘ oder ‚Textflächen‘ bezeichnet hat (und die Bärbel Lücke richtigerweise als schwammig bzw. irreführend kritisiert<sup>147</sup>). Das (ironische) Verwenden fremder Texte, Diskurse und Quellen betont (bzw. ironisiert) Jelinek (gerade in jüngeren Texten) oft noch dadurch, dass sie den Stücken eine Art Quellenangabe oder Bibliografie hinzufügt, die jedoch nie ‚vollständig‘ ist (also sämtliche verwendeten Texte nennt) – auch dies ist ein ironisches Spiel mit den Quellen. In *Rechnitz (Der Würgeengel)* geht Jelinek ebenfalls so vor und hat dies in Form einer Danksagung gestaltet und persifliert, damit die Dankesreden bei Preisverleihungen der Film- oder Musikbranche. Jelinek bemächtigt sich auf diese Weise der Textquellen; sie behandelt diese wie reale Menschen, denen sie zu Dank verpflichtet ist, und impliziert damit einerseits den essentiellen Charakter, den die Vielstimmigkeit bzw. die Technik des In-fremden-Zungen-Redens in ihren Texten einnimmt; andererseits stellt sie durch dieses Verfahren eine ironische Nähe zu den Quellen her, als wären es Bekannte, die ihr behilflich waren, es erfolgt eine Anthropomorphisierung der Textstellen, z.T. tritt sie in einen scheinbaren Dialog mit diesen Quellen bzw. den Autoren:

*Die Danksagungen beginnen jetzt:*

*Also.*

*David R.L. Litchfield: „The Thyssen Art Macabre“ [...]*

*Euripides: „Die Bakchen“, Übersetzung aus dem Netz*

*T.S. Eliot: „The Hollow Men“, übersetzt von einem netten Computer, vielen Dank!*

*Friedrich Kind: „Der Freischütz“*

*Dank an Hans Magnus Enzensberger für das schöne Interview!*

*Und noch ein paar Kleinigkeiten, denen ich auch viel zu verdanken habe und die ich auch noch verdauen muß. (Re. S.205)*

<sup>145</sup> Man denke auch an die Begründung des Nobelkomitees „for her musical flow of voices and counter-voices“. The Nobel Prize in Literature 2004 - Press Release. Nobelprize.org.

[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2004/press.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/press.html). Zugegriffen am 23. August 2010, 16:11

<sup>146</sup> Die gerade für Jelinek typischen langen Textpassagen, die sich dem ‚klassischen‘ dramatischen Konzept des Wechsels von Dialog und Monolog entziehen.

<sup>147</sup> Lücke meint den Grund für die Verwendung dieses Begriff darin gefunden zu haben, da das dekonstruktivistische Text-Gewebe etwas Flächiges zu evozieren scheint. Allerdings assoziiert man mit dem Begriff ‚Fläche‘ auch eine ‚Oberfläche‘, also etwas ohne Tiefenstruktur – etwas was m.E. den Texten Jelineks nicht eigen ist. Vgl. dazu Lücke, Bärbel. Elfriede Jelinek. Eine Einführung ins Werk. Paderborn: UTB. 2008. S.132-133

Jelinek hat also auch in *Rechnitz* einen sehr reflektierten Umgang mit ihren Quellen, sozusagen auch einen doppelbödigen: sie macht aus der intertextuellen Konstruiertheit ihrer Texte kein Geheimnis; somit erfüllte auch dieser Text implizit durch die Vielstimmigkeit der Textform die von Kecht postulierte Botenform. Doch würde man die Botenstruktur allein so definieren (sie würde nur sehr rudimentär die medientheoretischen Charakteristika erfüllen), würde man den m.E. sehr elementaren Botenaspekt von *Rechnitz (Der Würgeengel)* nivellieren. Reduziert man die Botenform eben darauf, dass die Jelinek'schen Figuren Denk- und Sprechsysteme anderer wiedergeben, somit deren Botschaft übermitteln, so wäre tatsächlich jeder Jelinek-Text zumindest seit den frühen 90ern eine Botenrede. Doch anders etwa als andere Theatertexte Jelineks, die ebenfalls aus einer intertextuellen Struktur heraus fragmenthaft und gebrochen von Ereignissen und Ideen aus der Vergangenheit berichten (*Stecken, Stab und Stangl; Das Werk* oder generell jüngere Theatertexte Jelineks), ist in *Rechnitz (Der Würgeengel)* die Botenstruktur nicht nur explizit durch die einführende Regieanweisung gegeben, sie wird im Text durchgehend thematisiert und reflektiert. Beispielhaft für viele Textstellen sei hier eine genannt: ein *Ausnahmebote* (Re. S.78) meint etwa „ich muß mich schon dermaßen anstrengen, mir alles zu merken, was ich berichten soll.“ (Re. S.78). Der Bote *soll* also etwas berichten, dies impliziert sowohl, dass er im Auftrag eines Dritten handelt, als auch, dass er jemandem berichtet. Schon anhand dieser kurzen Stelle zeigt sich, dass der *Rechnitz*-Text über die bei Jelinek-Texten immer vorhandene intertextuelle Struktur (das *inter* impliziert natürlich den Dialog *zwischen* zwei Texten, Botschaften aus anderen Diskursen werden also naturgemäß immer übermittelt) hinausgeht. Die Form des Botenberichts wird in *Rechnitz (Der Würgeengel)* nicht nur postuliert, sie wird aufgenommen, analysiert, rezipiert und neu interpretiert. Die Geißenpeter<sup>148</sup> aus *Das Werk* oder die Kunden<sup>149</sup> aus *Stecken, Stab und Stangl* (um nur zwei Beispiele zu nennen) berichten ebenfalls von Ereignissen aus der Vergangenheit, doch sind sie weniger reflektierte Boten und sind sich ihres (hier gewiss rudimentäreren) Botenseins kaum bewusst, während die Boten aus *Rechnitz (Der Würgeengel)* sich ihrer Botenrolle mehr als bewusst sind, zuweilen damit hadern.

---

<sup>148</sup> Vgl. Jelinek, Elfriede. *Das Werk*. In: In den Alpen. Drei Dramen. Berlin: Berlin Verlag. 2004. 2. Auflage. S.91

<sup>149</sup> Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl*. Eine Handarbeit. In: Elfriede Jelinek: *Stecken, Stab und Stangl • Raststätte oder Sie machens alle • Wolken.Heim*. Neue Theaterstücke. 3. Auflage. Reinbek: Rowohlt. 2004. S.23

### 3.2.2. Das Selbstverständnis der Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)*

Es lässt sich die Frage nach der Identität der Boten stellen, nach der Identität der Sprechenden. Die Grundlage des Stücks, die grausame Ermordung von 180 ungarischen Juden im Schloss Rechnitz, bildet den Hintergrund für die Botenberichte; die Träger der Botenberichte hier sind Zeitzeugen (die aber jede Zeugenschaft relativieren), die durch einen Redeschwall die Geschehnisse, deren genaue Umstände trotz Forschung noch im Dunkeln liegen, erläutern sollen, dies dadurch aber genau verhindern; als „geschwätziges Verschweigen“<sup>150</sup> hat man die Technik der Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* in den meisten Aufsätzen zum Theatertext beschrieben. Die wiederkehrende Frage nach der Täter- und Opfersprache grundiert die Rede der Boten, die Boten sind Figuren im Zwischenraum von Geschehenem und der Gegenwärtigkeit der Szene. Es sind nicht reale, sondern fiktive Berichte, die Rede ist ein Umstellen des Ungewissen<sup>151</sup>: „Das wird nachher schon nicht so gewesen sein, daß sie [die Gräfin, Anm.] selber geschossen hat, nur keine Sorge! Wir Boten sorgen dafür, daß es nachher nicht so geschehen sein wird! Wir werden einander widersprechen, manche werden gar nichts sagen, doch ohne uns wüssten Sie überhaupt nichts [...]“ (Re, S.143). Die Boten verstehen sich zwar als Übermittler der Geschichte, schönen sie aber auch. Sie rasonieren über ihr Unbeteiligtsein, darüber, wie sie nicht an dem Massaker teilgenommen haben. Allerdings kommentieren sie auch ihre Funktion als Berichtende aus der Vergangenheit, über das, was nie ans Licht kam und die – nach wie vor – unauffindbaren Gräber, wo die Leichen der Zwangsarbeiter verscharrt wurden<sup>152</sup>:

Und sie gruben, und sie gruben, und sie gruben. Aber das geht mich nichts an, ich bin nur der Bote des Vergangenen, das Künftige sehe ich zwar, aber ich sage

---

<sup>150</sup> Monika Meister spricht von „geschwätzig[e]m Reden“, das Formationen zu Tage bringt, „die den Grund des Verschleierns der Geschichte aufscheinen lassen. Vgl. dazu Meister, Monika. Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. Anmerkungen zum Text *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6). S. 278; Bärbel Lücke spricht in diesem Zusammenhang von einem „Redeteppich“ und als „Sprache gewordene geschwätzig[e] Schweigen“. Vgl. dazu: Lücke, Bärbel. Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel) – Boten der untoten Geschichte*. In: Jelinek [Jahr]buch 1 (2010). S. 51

<sup>151</sup> Meister, Monika. Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. Anmerkungen zum Text *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6). S. 278

<sup>152</sup> Vgl. Meister. Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. S. 284

nichts, schon das Vergangene werden sie später ja ganz anders hören wollen, das kann ich Ihnen flüstern, auf Wiederhören. [...] Wir weisen jetzt nach, daß die Vergangenheit die Gegenwart ist, bis die Gegenwart auch wieder Vergangenheit ist, und dann, genau, wieder dasselbe wie die Zukunft, die dann wiederum Gegenwart sein wird.

(Re, S.138)

An der Textstelle fällt zunächst die Paraphrasierung des berühmten Gedichts von Paul Celan *Es war Erde in Ihnen* aus dem Band *Die Niemandrose* auf. Jelinek verarbeitet immer wieder die Gedichte Paul Celans in ihren Stücken, etwa in *Stecken, Stab und Stangl*. Dort wie da machen sich die Nachfahren und Täter (in *Rechnitz (Der Würgeengel)* die Boten) durch einen Redeschwall und Geplapper selbst die Sprache der Opfer zu eigen.<sup>153</sup> Weiters betonen die Boten die Subjektivität ihrer Aussagen, nicht zuletzt auch deren Macht als Boten: sie können durch ihre Überlieferung darüber entscheiden, was Geschichte ist und was nicht, letztendlich ist deren Geschichte die Geschichte schlechthin, dabei nehmen sie in Kauf (bzw. fordern explizit), dass die Geschehnisse geschönt oder zumindest verändert wiedergegeben werden. An dieser Textstelle wird auch ganz deutlich, wie Jelinek in ihren Texten, v.a. in *Rechnitz (Der Würgeengel)* mit Zeitlichkeit verfährt; die Autorin lässt die Zeitebenen parallel und gerafft nebeneinander ablaufen: die Chronologie der Erzählung ist durch die Vielzahl der Stimmen, die zwischen den Zeiten wechseln, außer Kraft gesetzt. Das Zentrum des Textes ist die Gegenwart, die – darauf weisen die Boten explizit hin – mit der Zukunft, aber vor allem mit der Vergangenheit ident ist. Die Vergangenheit ist in *Rechnitz (Der Würgeengel)* omnipräsent, durch die Boten kommt sie konstant zu Wort und strukturiert so den Text, die Narration fokussiert sich auf den Blick auf die Vergangenheit, die immer Thema ist und auch immer sein wird. An den Text lässt sich daraufhin die grundlegende Frage nach der Involviertheit der Boten stellen. Die dramaturgische Funktion des Botenberichts berührt die Kategorie der Distanz, des Abstands zum Geschehen, die auch bei Jelinek als ästhetische Verfahrensweise der Verfremdung eingesetzt ist. So entstehen Versionen von Berichten, vielfältige Perspektiven des Geschehens werden präsentiert, deren Wahrheit ständig in Frage gestellt ist.<sup>154</sup> Die Vielstimmigkeit ist zentrales Konstruktionselement des Texts, die Botenrede wird durch ihre Ambiguität ihrer zentralen Aufgabe – der Übermittlung einer Botschaft –

---

<sup>153</sup> Janz, Marlies. Das Verschwinden des Autors. Die Celan-Zitate in Elfriede Jelineks ‚Stecken, Stab und Stangl‘. In: Celan-Jahrbuch 7 (1997/98). S. 286

<sup>154</sup> Vgl. Meister. Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. S. 285

beraubt. Vielmehr führt Jelinek ein Sprechen vor, deren Ziel nicht Aufklärung sondern gewollte Verschleierung ist; ein Sprechen, das zwar spricht, sich aber auch ständig widerspricht.

### 3.2.3. *Rechnitz (Der Würgeengel)* verglichen mit dem Botenbericht der antiken Tragödie

Bis jetzt wurde das Selbstverständnis der Boten in *Rechnitz* bemüht, nun sollen die oben entwickelten Charakteristika des antiken Botenberichts auf den Jelinek-Text angewendet werden, um zu sehen, inwieweit die Autorin im Stück diese Form rezipiert hat. Die im Text verwendete Botenform ist weit mehr als nur Metapher, man unterschlägt eine essentielle Ebene des Textes, wenn man annimmt, *Rechnitz (Der Würgeengel)* sei nur einer unter vielen Botenberichten in Jelineks Theatertexten.

#### 3.2.3.1. Einzelbote gegen Botenmasse

Es ist natürlich müßig, die Boten, die in *Rechnitz (Der Würgeengel)* auftreten, nach Einzelaspekten zu untersuchen, sind sie doch eine amorphe Masse, die sich immer wieder vergrößert, durch ihr ständiges Eintreten – im Text heißt es dazu: „*Botinnen und Boten kommen von überall her, [...] in immer kürzeren Abständen, bis irgendwann einmal der Raum gedrängt voll ist.*“ (Re, S. 55) – multiplizieren sich die Boten weiter, werden immer austauschbarer. Dies ist zunächst offenkundig der größte Unterschied zum Boten der antiken Tragödie, der stets alleine auftritt. Wenn man streng ist, könnte man dem Text attestieren, dass hier unzählige Botenberichte parallel oder zumindest sukzessive vorgetragen werden, in denen der Bote immer unkenntlich bleibt, weil er Teil einer diffusen, immer größer werdenden Masse an Vortragenden ist. Jedoch kann man den Text, dessen Vielstimmigkeit durch die große Anzahl an Boten betont wird, als Ganzes als Botenbericht verstehen (bzw. ist er als solcher in den einleitenden Regieanweisungen bezeichnet), dessen Übermittler eben keine Einzelperson mehr ist. Es ist ein entscheidender Punkt, dass es sich hier um eine Vielzahl von Persönlichkeiten handelt und man könnte einwerfen, dass dies dem Wesen eines Botengangs widerspricht bzw. zumindest das Wesen des Botengangs verändert; jedoch handelt es sich bei den immer zahlreicher werdenden Boten keinesfalls um klassische psychologische Entitäten mit

distinktiven persönlichen Einstellungen und Ansichten. Den Jelinek'schen Texten ist schon früh Depsychologisierung und Entindividualisierung<sup>155</sup> bescheinigt worden, so sind auch die in *Rechnitz (Der Würgeengel)* auftretenden Boten keine Figuren des klassischen naturalistischen, psychologischen Theaters, sondern beliebige Exemplare aus einer Diskursmasse. Die Austauschbarkeit der einzelnen Figuren zeigt sich schon allein daran, dass die Vervielfachung der vortragenden Boten den Text in seiner Struktur oder seiner Semantik unverändert lässt. Der Bericht der Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* ist ein Rechtfertigungs- und Verleugnungsdiskurs, bei dem es nicht darauf ankommt, ob einzelne Partizipanten anwesend sind oder nicht. Es wird im Text auch selten zwischen einer individuellen Einstellung, die durch die 1. Person Singular ausgedrückt wird, oder die Meinung einer Masse in der 1. Person Plural unterschieden. So heißt es gegen Anfang des Textes: „*Wir* leugnen alles. Wenn Sie *uns* fragen, leugnen *wir* schon, bevor Sie die Frage fertiggestellt haben. [Eigene Hervorhebung, Anm.]“ (Re. S.74), schon wenig später heißt es „[...] also, was wollte ich sagen, was soll ich Ihnen als Bote von den Deutschen jetzt ausrichten [...]“ (Re, S.85). Zwar werden im Text die Boten nicht als Einheit präsentiert, so heißt es etwa: „Bitte, darf ich auch mal was sagen?“ (Re, S. 113), jedoch sind dies keine echten Einsprüche oder Wünsche, gehört zu werden. Abermals wird die Vielzahl an Stimmen betont, die ein und dasselbe zu sagen haben, die Boten sind untereinander ununterscheidbar. Tendenziell verwenden die Boten, wenn sie von sich selbst berichten, eher die 1. Person Singular, auch die 1. Person Plural ist nicht selten; weder das Bewusstsein als Masse noch jenes als Individuum existieren, wobei man *Individuum* in Anführungszeichen setzen kann, dies ist ein eher missglückter Ausdruck, es sind „keine psychologisch agierende[n] Personen“<sup>156</sup>, eher „Popanze“<sup>157</sup>, wie es in Elfriede Jelineks Essay *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* heißt. Die Boten sind somit eine Botenmasse, der man getrost jedwede Individualität absprechen kann – als Botenfiguren sind sie dennoch sehr wohl befähigt, ihre Botschaft zu übermitteln.

---

<sup>155</sup> Vgl. Lücke, Bärbel. Elfriede Jelinek. S. 132

<sup>156</sup> Jelinek, Elfriede: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“. In: TheaterZeitschrift 7 (1984), S. 14

<sup>157</sup> Ebd.

### 3.2.3.2. Eingeschränkte Präsentation

Jeder Botenbericht stellt nur eine eingeschränkte Präsentation (eine „restricted presentation“) dar. Diese Einschränkung zeigt sich auf drei Ebenen, jenen des Orts, des Zugangs und des Verständnisses. Gerade bei *Rechnitz (Der Würgeengel)* sind diese Kriterien sehr essentiell, ist doch ein Grundthema des Stücks gerade das eingeschränkte Wissen, das löchrige Mitteilen der Ereignisse in Schloss Rechnitz. Elfriede Jelinek betreibt ein Spiel mit der Botenform, deren Aufgabe es per se sein sollte, Botschaften akkurat und wahrheitsgemäß zu übermitteln<sup>158</sup>. Die Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)*, die sehr reflektiert über ihre Tätigkeit sprechen, sind sich der Eingeschränktheit des Übermittlungskanals sehr wohl bewusst, betonen diese oft sogar noch. Wenn ein Bote auf die Grabstelle der 180 Opfer des Rechnitz-Massakers zu sprechen kommt, vergisst er seine Intention, nämlich sich „alles zu merken, was ich berichten soll“ (Re. S. 78):

[...] und wissen Sie, was ich Ihnen noch sagen könnte? Ich könnte Ihnen sagen, wo im tiefen dichtverzweigten Holz oder in der Erde bei den Stadeln [...], wo die begraben sind, begraben sein könnten, begraben sein müßten [...] 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 viel zu leichtes Finale.

(Re, S.111-112.)

Die Boten im Stück behalten sich vor, ihre Botschaften so genau mitzuteilen, wie sie es für richtig empfinden, wobei sie selbst die Wahrhaftigkeit ihres Berichts konstant in Frage stellen. So behaupten in dieser Textstelle die Boten zunächst, dass ihnen die Grabstelle der Opfer bekannt ist, nur um diese Information anschließend mittels der Modalverben *können* und *müssen* zu relativieren; jedoch wird unmittelbar danach dem Zielpublikum der Aufenthaltsort explizit vorenthalten, was naturgemäß impliziert, dass den Botinnen und Boten dieser bekannt sein müsste. Sie treiben ein Spiel, das von gezielter Verwirrung und konstantem Unklarsein geprägt ist. Gleich darauf heißt es im Text: „So, diese 180 Männer wären jetzt endlich auch gefallen. Das wäre also das Ende. Ich habe nicht gewußt, wie ich davon berichten könnte. Ich weiß es auch jetzt nicht, aber ich berichte weiter, obwohl es ja gar nicht weitergeht.“ (Re, S. 112) Die Boten lassen den Rezipienten bewusst im Unklaren, ob tatsächlich essentielles Wissen mitgeteilt wird; bei den Interviewten im Film

---

<sup>158</sup> Vgl. Kapitel 3.1.3.5

*Totschweigen* wird immer wieder angedeutet und augenblicklich danach wieder relativiert, widersprochen oder – wie der Titel suggeriert – totgeschwiegen. Die Vergangenheit ist Interpretationsgegenstand gewordene Rede, kein fest stehender historischer Fakt; das Wissen der Boten beruht auf Gerüchten, Vermutungen und ist daher bloß kolportiertes Wissen. Im Verdrängungsdiskurs der *Rechnitz*-Boten ist nur das Vergangenheit und Wahrheit, was sie dazu erklären.

Nun lässt sich die Frage stellen, wie diese Beobachtung in Zusammenhang mit der Eingeschränktheit der Präsentation zu stellen ist. Die Jelinek'schen Boten aus *Rechnitz (Der Würgeengel)* lassen diese Eingeschränktheit sehr klar zu Tage treten. Betrachtet man beispielsweise diejenige des Ortes: Die Boten lassen die Rezipienten oft im Unklaren, inwieweit sie oder andere Menschen als Zeugen oder Mittäter anwesend waren und in welcher Weise die Ereignisse der Mordnacht stattgefunden haben. Sie machen aus ihrer eingeschränkten Darstellung des Geschehenen keinen Hehl, sie wenden oft ein, dass sie nicht unbedingt anwesend waren, allerdings gilt – wie immer – auch das genaue Gegenteil. Die Jelinek'schen Boten bieten immer gleichzeitig These und Antithese zu den Geschehnissen in *Rechnitz (Der Würgeengel)* an. Einerseits werden im Text sehr genau Details aus der Mordnacht geschildert – wie etwa das Austeilen der Waffen an die Feierrunde im Schloss Rechnitz –; andererseits reden sich manche Boten (wer genau wann spricht ist durch die Form des Textes naturgemäß schwer zu sagen) auf fehlendes Wissen oder mangelnde Genauigkeit aus – eben jene charakteristische Eingeschränktheit, die dem Botenbericht inhärent ist. Wenn man sich aber jene Szene vor Augen führt, in der die Boten das Verteilen der Gewehre beschreiben, kann man von einer Eingeschränktheit des Ortes kaum sprechen, zu detailgenau sind die Schilderungen, die sie von sich geben: „Ich soll berichten, daß die Gewehre auf die Zimmer gebracht wurden, dort können Sie sie ab sofort abholen. [...] Ich habe Ihnen hiermit mitzuteilen, daß sie ihre Hände willig darboten, daß sich ihr Wangenrot [...] gar nicht verfärbt hat, in Wahrheit haben wir gar kein Wangenrot gesehen, außer an der Frau Gräfin“ (Re, S.92) bzw. unmittelbar darauf: „[...] zumindest wurde sie so angesprochen, als Frau Gräfin. Konnte sie nicht eindeutig zuordnen neben all den großgewachsenen Bewaffneten in Schwarz. [...] Schwarz, das wird Ihnen jeder sagen, macht die Menschen größer und furchterregender [...] Alles Deutsche hier, alles Deutsche, und das auch noch ganz in elegantem Schwarz [...].“ (Re, S.93). Wenn selbst Kleinigkeiten wie das Rot der Wangen der Gräfin Batthyány und die Eleganz der Farbe der SS-Leute im Gedächtnis haften bleiben, so kann die



Eingeschränktheit kaum vorhanden sein. Die genaue Beschreibung irritiert beinahe, es wird in einer Art Oral History berichtet, fast wie durch einen externen, allwissenden Beobachter/Erzähler. Was an der eben zitierten Textstelle ebenfalls auffällt, sind die Phrasen „Ich *soll* berichten [...] Ich *habe* Ihnen *hiermit mitzuteilen* [...].“ (Re, S. 92, eigene Hervorhebung). Diese Formulierung zeigt wiederum die Ambiguität der Erzählposition der Boten. Zunächst führen diese mit Distanz schaffenden Formulierungen eine über den Boten stehende Institution ein, die dem Rezipienten (den anderen Boten bzw. dem Publikum – stets unklar) vermitteln soll, dass es sich hierbei um eine nicht unbedingt freiwillige Übermittlung einer Botschaft durch die Boten handelt. Boten handeln per se immer im Auftrag eines anderen, stehen stets unter ‚fremdem Gesetz‘, dem was in dieser Arbeit als ‚Heteronomie‘ bezeichnet wurde<sup>159</sup>. Unklar bleibt, wer diese Institution sein soll. Wenn es sich um eine real festzumachende Entität handelt, so muss diese Frage unbeantwortet bleiben – im Text finden sich kaum Hinweise darauf. Es könnte sich um die Antwort auf Fragen Nachgeborener – etwa der Interviewer im Film *Totschweigen* – handeln, die Aufklärung verlangen: „Wir hätten nicht geglaubt, daß man uns typische Nachgeborenenfragen stellen würde“ (Re, S. 81). Dafür wäre die Formulierung „Ich habe Ihnen mitzuteilen“ allerdings unangebracht. So ein Ton weist mehr auf einen expliziten Auftrag hin und passt nicht zur Antwort auf eine Frage in einem Interview; zudem hat der Partikel *hiermit* einen sehr formellen Charakter, der in einer klassischen Interviewsituation unwahrscheinlich wirkt. Wer einen solchen Auftrag erteilen könnte, ist nicht zu erfassen. Eine Gerichtssituation, in der die Boten mitteilen müssen, was sie gesehen haben, erscheint im Kontext der Verarbeitung der Geschichte des Massakers, in dem Verdrängen und Verleugnen die Hauptpositionen zu den Geschehnissen waren und von einer juristischen Verantwortung der Beteiligten nie die Rede sein konnte, doch etwas unwahrscheinlich. Als weitere Möglichkeit für diese merkwürdige Formulierung könnte eine moralische Motivation sein, sozusagen das Durchblitzen eines Schuldbewusstseins, ein Geständnis, dass man involvierter war, als man zugeben möchte – auch hier erscheinen sowohl Formulierung als auch der Kontext

---

<sup>159</sup> In der antiken Tragödie ist dies nicht zwangsläufig der Fall, so überbringen Boten ihre Botschaft oft auch dann Botschaften, wenn ihnen niemand dazu den Auftrag erteilt hat, v.a. wenn eine Katastrophe, die für die handelnden Akteure von Bedeutung ist, eingetreten ist. So wird Kreon in *Antigone* der Tod seines Sohnes Haimon bzw. später seiner Frau Eurydike nicht deswegen mitgeteilt, weil den Boten dies aufgetragen wurde, um nur ein Beispiel zu nennen. Dadurch, dass die Boten der antiken Tragödie nicht allein auf ihre Botenfunktion eingeschränkt sind, handeln sie als Individuen und entscheiden sich als solche auch aus eigener Motivation heraus, eine Botschaft mitzuteilen.

des Stückes nicht passend. Der Ton, in dem die Berichte über die Verteilung der Waffen geschildert werden, ist alles andere als schuldbewusst und demütig, es heißt ja auch – und dies ist sehr bezeichnend für das Eigenverständnis der Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)*: „Zum Glück sind wir nicht demütig, soll der Bote Ihnen ausrichten, ich sage, wies ist, ich sage, wie man es mir gesagt hat [...]. Und wir Boten überbringen diese Nachricht. Die Demütigen lassen wir Mutige uns besonders gern servieren, die lassen wir sich selbst servieren.“ (Re. S.95). Mehrmals im Text<sup>160</sup> zeigt sich mangelnde Reue oder fehlendes Schuldbewusstsein und deswegen erscheint eine solche Motivation für die Formulierung ebenfalls nicht unbedingt glaubwürdig. Vielmehr ist diese Formulierung ein abermaliges ironisches Spiel Elfriede Jelineks mit der Eingeschränktheit des Botenberichts. Diese Formulierung schafft eine gewisse Distanz zum Geschehen, v.a. impliziert sie nicht, dass die Boten anwesend waren, sie könnten im Auftrag eines externen Dritten handeln. Die Formulierung passt zum Diskurs, der in *Rechnitz (Der Würgeengel)* aufgebaut wird: Berichte, die sich ständig widersprechen. Es wird eine Szenerie des Unbeteiligtseins erzeugt, um durch die darauf folgende genaue Beschreibung ebendiese Szenerie ad absurdum zu führen. Die Formulierung schafft einen gewissen Abstand, entlastet somit den Boten von einer Schuld des Beteiligtseins. Die gewählte Form steht dann aber natürlich im krassen Gegensatz zu der Detailgenauigkeit des Mitgeteilten und lässt die Formulierung „ich habe Ihnen mitzuteilen“ noch befremdlicher wirken. Jedoch kann diese Ausdrucksart auch das Gegenteil bedeuten: Die Boten leugnen in dieser Passage nicht unbedingt ihre Anwesenheit, aber sie stellen sie gekonnt in Frage. Der Bote der antiken Tragödie lässt solche Zweifel gar nicht erst aufkommen, bei ihm ist die Anwesenheit meist durch explizite Nennung gegeben – aber im Gegensatz zu den Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* ist bei den Boten der Antike die Frage der Involviertheit oder der eigenen Schuld irrelevant.

In diesen Situationen wird also die Einschränkung des Ortes von den Boten überbetont oder zumindest unklar gelassen. Es gibt aber auch andere Stellen im Text, in denen die Boten – trotz ihrer Anwesenheit – ihre Rezeptionsfähigkeit oder ihre Existenz in Frage stellen oder gar leugnen:

Ich habe mit eigenen Augen, zumindest nehme ich an, daß es meine waren, da waren ja so viele!, und später dann keine mehr, ich habe es selbst gesehen und

---

<sup>160</sup> Etwa Re. S.112

auch gehört, wie diese Männer ergriffen wurden, während keiner der Gäste und keiner der Diener aus dem Dorf und keiner der Forstwarte im Wald und keine der Lilien auf dem Felde davon ergriffen wurden, nur diejenigen, die dafür vorgesehen waren, ergriffen im Fell ihrer Demut, was hätten sie auch tun sollen?  
(Re, S.161)

Der erste Satz dieses Zitats erscheint auf mehrere Weise interessant. Die Boten scheinen, obwohl sie ihre eigene Präsenz während des Ergreifens der Männer offen zugeben, ihre Existenz bzw. ihre Identität in Frage zu stellen. Wie kann es sein, dass man etwas *mit eigenen Augen* sieht, aber sich nicht sicher ist, ob diese Augen einem selbst gehören. Diese im krassen Widerspruch stehenden Aussagen passen aber wiederum sehr gut in das oben entworfene Bild zur Selbsteinschätzung der Boten, v.a. bezüglich ihrer Beteiligung. Das explizite Aufgreifen der Opfer, jener Männer, „die dafür vorgesehen waren“ (Re, S.161), wird von den Boten nicht nur en détail geschildert, es wird auch gerechtfertigt, indem diese Gruppe in Opposition zur restlichen Dorfbevölkerung gestellt wird – allerdings nicht ohne einen Hinweis auf deren Machtlosigkeit: „[...] was hätten sie auch tun sollen?“ (Re, S. 161). Dieses Schuldbewusstsein der anwesenden Boten mag vielleicht ein Grund sein, die eigene Anwesenheit in Abrede zu stellen (oder zumindest fraglich erscheinen zu lassen). Am deutlichsten ausgesprochen wird diese Diskrepanz zwischen der Anwesenheit und den daraus folgenden Konsequenzen aus dieser Anwesenheit unmittelbar danach:

Er sah aber nicht, der Bote sah aber nicht [...], der Bote sah wieder mal nichts, aber er verachtet die Denker und berichtet, er berichtet ja nur, er ist nicht schuld, wir sind nicht schuld, da können noch Hunderte von uns kommen, sie wären nicht schuld, denn niemand sieht etwas, dort ist niemand, der etwas sehen könnte, wir sind ja alle hier [...].  
(Re, S.162)

In dieser Passage sieht man deutlich, wie Jelinek ihre Boten kreiert hat: anders als der Bote der griechischen Tragödie ist hier der Botenbericht kein die Handlung vorantreibender Teil des dramatischen Aufbaus, sondern ist Struktur erzeugendes Element. Thema von *Rechnitz (Der Würgeengel)* ist u.a. der Verleugnungsdiskurs und in dieser Passage wird mehr als betont, dass die Schuld von den Boten delegiert wird, es wird explizit von der Schuldlosigkeit der Boten gesprochen. Der Beweis dieser Schuldlosigkeit ist die Abwesenheit der Boten: „wir sind ja alle hier“, (Re, S. 162) heißt es

im Text. Der Satz „[...] niemand sieht etwas“ (Re, S.162) impliziert die kollektive Befreiung von Schuld, die Einschränkung des Ortes wird – trotz vieler Schilderungen – hoch gehalten, die Partizipation am Geschehen konsequent geleugnet. In den letzten Passagen des fast die gesamte Stücklänge einnehmenden Botenberichts benennen die Boten auch die Motivation für den Verleugnungsdiskurs:

Den Rest: vernichten. [...] Also den Rest vernichten, aber wirklich alles [...], damit kein Zeugnis überbleibt. [...] Ich als Bote hätte Ihnen selbstverständlich gern einen Beweis in Gestalt eines Zeugnisses gegeben, aber dadurch wäre ich Zeuge geworden, nicht Bote, und hätte mich womöglich selber strafbar gemacht, weil ich sowas auch nur mit angesehen hätte [...].  
(Re, S.184-185)

Die strafrechtliche Komponente der Anwesenheit – sei es der Schlossbrand oder die Ermordung der 180 Zwangsarbeiter – ist den Boten Grund genug, die Zeugenschaft am Massaker zu leugnen, da selbst die Anwesenheit strafbar wäre. Auffallend an diesem Zitat ist auch die Gegenüberstellung der Begriffe *Zeuge* und *Bote*. Ein Zeuge ist natürlich zwangsläufig anwesend: Die Boten der antiken Tragödie sind allesamt auch Zeugen der Ereignisse, von denen sie berichten. Die Jelinek'schen Boten weisen aber jede Zeugenschaft von sich, sie handeln im Auftrag eines Auftraggebers, der ihnen eine Botschaft – eben jenen Botenbericht – aufgetragen hat; zumindest suggeriert dieses Zitat, dass die Boten rein in ihrer Botenfunktion tätig sind und einzig als Medium dienen und damit als bloßes Instrument. Zwar geht es in diesem Zusammenhang um die Vernichtung aller Beweise (und auch des Schlosses Rechnitz), doch lässt sich anhand dieser Stelle generell das Selbstbild der Boten untersuchen: Um dem Schuldspruch (sei es juristischer oder allgemein moralischer Art) zu entkommen, leugnen diese ihre Anwesenheit oder stellen sie zumindest in Frage. Zusammenfassend kann man schließlich sagen, dass die Methode dieser Leugnung die Betonung der Ortseinschränkung des Berichts ist, die bis zur extremen Reduktion der Botenfunktion führt und die Boten in die – in dieser Situation ‚angenehme‘ – Position bringt, lediglich ein ausführendes Objekt zu sein, dessen Anwesenheit am Massaker nicht zur Disposition steht, sogar in Abrede gestellt wird. Letztendlich findet eine Entpersonifikation der Boten statt, deren Widersprüchlichkeit sich schnell offenbart. Denn obwohl der Botenbericht an mehreren Stellen eine Anwesenheit oder sogar Beteiligung impliziert, wird in den explizit ausgesprochen selbstreferentiellen Aussagen der Boten diese Beteiligung konsequent geleugnet, indem sie ihre Abwesenheit

betonen. Mit diesen Aussagen degradieren sich die Boten zum rein übertragenden Medium. Die Diskrepanz zwischen Selbstdarstellung als Bote bzw. Zeuge und Realität des Textes, der natürlich eine Anwesenheit, Beteiligung oder zumindest Duldung (im Sinne eines Nichtaufhaltens) impliziert, ist Thema im Stück, dieses Gegenüberstellen von Schweigen und Verschweigen, Gestehen und Verleugnen macht den Konflikt des Stückes aus. So wie die *Zeitzeugen* im Film *Totschweigen*, die zwar *Zeugen* sind, aber ihre Zeugenschaft vernebeln bzw. die Täter ungenannt lassen wollen, sind auch die Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)*, deren Vorbilder die Interviewpartner in *Totschweigen* zweifelsohne sind, sehr darauf erpicht, ihr Tun im Dunkeln zu lassen.

Es lassen sich auch Hinweise auf die beiden anderen Kategorien – die Eingeschränktheit des Zugangs und das Verständnis – im Text finden. So heißt es etwa:

Ich sah erst viel später als ich sie nach Jahren wiedersah, daß sie [die Gräfin, Anm.] damals eine scheue, zurückhaltende Frau gewesen sein mußte. War das die Banalität des Bösen, von der ich schon soviel gehört hatte, allerdings erst viel zu spät, sonst hätte ich sie doch an ihrer Banalität erkannt, diese Frau, oder? Eigentlich habe ich es gar nicht mehr erlebt, daß das Böse banal sein soll.  
(Re, S.94)

In Anspielung auf das berühmte Werk *Eichmann in Jerusalem* von Hannah Arendt spricht der Bote von der Unscheinbarkeit der Gräfin, die ihm erst bei einem Jahre später stattfindenden Wiedersehen bewusst wurde. Auch hier betont Jelinek die Eingeschränktheit der Präsentation, in diesem Falle diejenige des Zugangs. Die Motive der Gräfin, ihre Boshaftigkeit im Arendt'schen Sinne war dem Boten nicht bewusst, ironisch-augenzwinkernd fügt er hinzu, dass er diese doch anhand der Banalität der Gräfin hätte erkennen müssen. Dieser Nachsatz, dessen Paradoxie natürlich offenkundig ist, zeigt die Kühnheit, mit der die Boten ihre Verteidigungsstrategien entwickeln. Dieses Zitat steht im Umfeld der Beschreibung der Waffenausgabe, nach der das Massaker an den 180 jüdischen Zwangsarbeitern erfolgt. Umso erstaunlicher, dass die Feststellung der Bösartigkeit der Gräfin nicht in diesem Zusammenhang erfolgt, sondern erst viel später, als der Bote deren Banalität entdeckt hat. „Eigentlich habe ich es gar nicht mehr erlebt, daß das Böse banal sein soll.“ (Re, S.94) heißt es dazu passend unmittelbar danach, die Ausreden imitierend, die im Film *Totschweigen* über mögliche Zeugen des Tötens oder Aushebens des Massengrabes genannt werden. Der Text verfährt ähnlich wie bei der

Einschränkung des Ortes mit der Überbetonung dieser Einschränkung. Der mangelnde Zugang zu den Motiven und Handlungen<sup>161</sup> der handelnden Figuren ist auch in diesem Zitat zu beobachten und wird vom sprechenden Boten auch noch deutlich hervorgehoben. Die ‚wahre‘ Natur der Gräfin war ihm zum Zeitpunkt seiner Zeugenschaft, die er später leugnet, nicht bewusst, und deswegen – so impliziert der Text – ist ihm auch nicht vorzuwerfen, ein Zeuge oder Beteiligter zu sein. Allerdings finden sich im Text deutlich weniger Hinweise auf diese Art der Einschränkung; zur *Restriction of Understanding* finden sich über die auch im antiken Botenbericht stets vorhandene Einschränkung wenig Textstellen, hier ähnelt *Rechnitz (Der Würgeengel)* den Vorlagen aus der antiken Tragödie.

Zusammenfassend lässt sich zur Einschränkung des Botenberichts bei Jelinek feststellen, dass durch die stark reflektive und selbstreferentielle Natur der Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* diese Einschränkungen besonders zu Tage treten und explizit artikuliert werden. Wie gezeigt, ist die Einschränkung des Ortes – in der antiken Tragödie eine zu vernachlässigende, beinahe redundante Feststellung – im Jelinek’schen Botenbericht verschränkt mit der Schuldfrage der berichtenden Boten aus *Rechnitz*. Die bis heute ungeklärte Lokalisierung des Massengrabes und die wenig geklärten Umstände der Erschießung der 180 jüdischen Zwangsarbeiter bringen die Thematisierung des Ortes und der Anwesenheit der Berichtenden ins Zentrum des Diskurses und so ist die Betonung der Abwesenheit ein essentieller Bestandteil des Verleugnungs- und Ablenkungsdiskurses, der im Stück stattfindet.

### 3.2.3.3. Objektivität/Subjektivität des Botenberichts in *Rechnitz (Der Würgeengel)*

In der Literaturwissenschaft gilt mittlerweile die Behauptung, dass der Bote der antiken Tragödie neutral seine Botschaft übermittelt, als überholt.<sup>162</sup> Diese Fragestellung hat auch innerhalb des Stückaufbaus von *Rechnitz (der Würgeengel)* ein gewisses Gewicht, denn hier geht es essentiell um das Selbstverständnis der Boten in ihrer Funktion als Botschaften übermittelnde Personen. Es ist eine essentielle Frage, inwieweit das von den Boten entworfene Geschichtsmodell auch der Wahrheit entspricht, bzw. um es anders zu

---

<sup>161</sup> Vgl. Kapitel 3.1.2.2.

<sup>162</sup> Vgl. de Jong, Irene. *Narrative in Drama*. S.65

formulieren, inwieweit den Boten aus *Rechnitz (Der Würgeengel)* zu trauen ist und welche Schlüsse sich aus den Berichten der Boten ziehen lassen.

Zwar hat man die Neutralität der Boten der griechischen Tragödie inzwischen in der Sekundärliteratur in Frage gestellt, jedoch lügen die Boten der antiken Tragödie nicht<sup>163</sup>. Dieser Sachverhalt muss in *Rechnitz (Der Würgeengel)* genauer untersucht werden, weil im Stück gerade der Umgang mit Vergangenheit und wahrheitsgemäßer Übermittlung immer wieder thematisiert wird.

Schon auf der ersten Seite wird der Berichtsposition der Boten eine Vagheit attestiert, die durchaus als exemplarisch für den Umgang mit Objektivität im Stück angesehen werden kann: „Die [Russen, Anm.] kommen sogar bald, sagt ihnen ein Bote, wie Sie auch einer sind, Sie wissen ja, wie weit man uns glauben kann.“ (Re, S.56) Zunächst integriert die Aussage den Rezipienten in die Botenmasse, der hier sprechende Bote identifiziert den Leser/Zuschauer des Stückes mit sich selbst, daher kann man nicht mehr zwischen Zuhörer und Sprecher unterscheiden. Diese Indifferenz im Kommunikationsgefüge betont auch schon die eingehende Regieanweisung „Botinnen und Boten, zueinander oder solo:“ (Re, S.56), die die Rollen von Sprecher und Empfänger nicht nur bewusst im Unklaren lässt, sondern auch den Tenor des Textes maßgeblich beeinflusst. Allerdings eröffnet der zweite Teil des Satzes den bereits beschriebenen Diskurs in *Rechnitz (Der Würgeengel)*, das ständige Mitteilen und gleichzeitige Verleugnen. Das gleichermaßen janusköpfige und zynische „Sie wissen ja, wie weit man uns glauben kann“ (Re, S. 56) kann man als Versicherung genauso gut verstehen wie als Warnung. Einerseits will der Bote dem Rezipienten (auf der Bühne oder im Publikum) vermitteln, dass die folgenden Botenberichte integer und vertrauenswürdig sind, andererseits kann man diese Aussage auch als augenzwinkernde Warnung verstehen, die die folgenden Berichte diskreditiert und als Mischung aus Fiktion und Wirklichkeit von Anfang an kennzeichnet. Diese Ambivalenz ist typisch für die Botenberichte in *Rechnitz (Der Würgeengel)*, das ständige Umkehren des eben Gesagten nimmt dem Zuhörer ohnehin das Vertrauen. Jelinek diskreditiert den Bericht von Beginn an und lässt den Rezipienten stets im Unklaren, inwieweit das Gesagte der Realität entspricht bzw. inwieweit den Boten überhaupt Verlässlichkeit zu attestieren ist. Im Unterschied zum antiken Botenbericht, der aufgrund seiner Kunstfertigkeit oft ein Höhepunkt – durchaus vergleichbar mit den Arien einer Oper – der Tragödie war, sind die vorgetragenen Berichte der Boten in *Rechnitz (Der*

---

<sup>163</sup> Mit der bereits erwähnten Ausnahme des Pädagogen in Sophokles' *Elektra*.

*Würgeengel*) – scheinbar – rhetorisch nicht ausgefeilt, es werden Interjektionen wie „äh, nein, umgekehrt“ (Re, S.65) oder Beteuerungen wie „ich verwechsle immer alles“ (Re, S. 72) eingefügt. Jelinek insinuiert mit solchen Einschüben, dass die Zuverlässigkeit der Berichte zu bezweifeln ist, die Integrität der vortragenden Boten wird durch eine geschilderte Unsicherheit naturgemäß verringert, der Text lässt aber offen, ob es sich hierbei um eine bewusste oder unabsichtliche Ungenauigkeit der Boten handelt. Diese Art der Ungenauigkeit der Botenberichte durchzieht den Text von Beginn bis Ende, die Boten lassen durch bewusste Unwissenheit ihre eigene Kompetenz fraglich erscheinen, wobei die Anzahl der Textstellen, die die Glaubwürdigkeit der Boten untergraben, im Lauf des Stücks immer mehr zunimmt. Gegen Ende des Botenberichts wird in einer längeren Passage dieser Fragestellung sehr viel Platz gegeben und besonders die Selbsteinschätzung der berichtenden Boten dargelegt. So heißt es am Beginn dieser Erörterung:

[...] die meisten Denker sehen die Dinge falsch, weil sie nur drauf schauen, und so sehen sie die Dinge seitenverkehrt oder gar nicht, Schuldige werden unschuldig, Unschuldige schuldig, weil die Denker in Wirklichkeit nichts sehen wollen, sondern nur drüber nachdenken, der Bote jedoch berichtet sie und berichtet es richtig.  
(Re, S.162)

In dieser Sequenz des Textes, der die Einleitung zu dem Botendiskurs innerhalb des Botenberichts darstellt, inszenieren sich die Boten als diejenigen, die im Gegensatz zu den „Denkern“ (Re, S. 162) die Wahrheit kennen, sie zumindest zu kennen meinen. Die Denker werden – in einer Tautologie ihrer grammatischen Funktion als Nomen agentis entsprechend – als diejenigen dargestellt, die nur *nachdenken* und die Verhältnisse von Wahrheit und Lüge, Schuld und Unschuld umkehren und dabei *nichts sehen wollen*. Der Text verschweigt allerdings, wen man sich als *Denker* vorzustellen hat, ob es sich um konkrete Personen handelt, die als historische Entitäten festzumachen sind, oder allgemein um *Denker*, die die Situation reflektieren. Der Kontext, in dem diese Erörterung stattfindet, ist die Beschreibung des Abtransports der jüdischen Zwangsarbeiter, die SS-Chargen werden dabei als „Hirten“ (Re, S.162) geschildert, die die Herde von Zwangsarbeitern in den Tod treiben werden. Insofern scheint die Frage berechtigt, wen man sich als *Denker* vorzustellen hat, da sie ja die Vorzeichen von Schuld und Unschuld vertauschen. Hat man sich darunter verleugnende Geschichtsrelativierer vorzustellen,



deren Ziel es ist, die Gräueltaten der Mordnacht in Rechnitz vergessen zu lassen, oder sind eben jene *Denker* diejenigen, die den Reflexionsprozess in Rechnitz am Laufen halten und dazu noch den Ort finden wollen, an dem die 180 Zwangsarbeiter verscharrt wurden? Sind es Letztere, denen die Boten im Text Geschichtsumdeutung vorwerfen, so wirkt die Anklage in doppeltem Sinne geschichtsrelativierend, da die Täter zu Opfern stilisiert werden. Die Textstelle impliziert, dass aus den Falschen die Schuldigen gemacht werden. Gilt diese Variante, so ist das Anliegen der Boten, die Vorgaben der *Denker* zu *berichtigen*, selbst im höchsten Maße eine Umdeutung der Geschichte und der Vorwurf würde in Jelineks abgründiger Ironie auf die Sprecher selbst zurückfallen. Im Kontext des Leugnungsdiskurses erscheint die zweite Variante allerdings als die einzig vorstellbare, jedoch kann man das von dieser Textstelle ausgehend allein nicht erschließen. Allerdings sind im Text die inkorrekte Wiedergabe von Historie und Geschichten und die Konsequenz eines solchen falschen Wiedergebens sehr präsent, die Boten erwähnen explizit die Möglichkeit eines verfälschenden Wiedergebens, sehen sich gar als Garanten um ein solches zu verhindern.. Jedoch beginnt anschließend eine Passage, die durchaus explizit auf den Themenbereich „Berichten und Wahrheit eingeht“:

[...] und dann versucht er [ein Verwandelter/Berater, Anm.], seine Dichtung, denn was andres ist es nicht, zum Tatsachenbericht zu machen, die Tatsachen hat er ordentlich zusammengetragen, ja, und dann kann er bestimmen, was Bruchstück ist am Menschen und Rätsel und grausiger Zufall. Wer täglich Unheil schafft, den können wir erlösen, indem wir uns etwas über ihn zusammenlügen, das ist nicht schwer [...].  
(Re, S.162-163)

In dieser Sequenz, in der jener „Verwandelte“ (Re. S. 162) eine Art Jesus-Figur darstellt, die wieder von den Toten aufersteht und einen Tatsachenbericht erstellt, findet eine interessante Definition des Themenkomplexes „Tatsache, Bericht und Wahrheit“ statt. Als Beispiel einer aus einem Tatsachenbericht entstehenden Wahrheit nennen die Boten die Dichtung eines Verwandelten (einer Jesusfigur), die durch geschickte Anordnung der ‚Tatsachen‘ eine Wahrheit entstehen lässt. Durch diese Anordnung erst wird entschieden, „was Bruchstück ist [...] und Rätsel und grausiger Zufall“ (und hier lässt Jelinek Nietzsches Zarathustra<sup>164</sup> einfließen, der ebenfalls ein Verwandelter, eine Jesusfigur

---

<sup>164</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Frankfurt: Insel. 2007. S.144 (it 3511)

darstellt). Erst Anordnung von Geschehenem lässt Wahrheit entstehen, diese fast tautologische Erkenntnis lassen die Boten über diese Aussage verkünden, mehr noch: in einer abgründig-komischen Aneignung eines Goethe-Zitats aus Faust II<sup>165</sup> kann jedem „Unheil“-Schaffenden (Re, S.162) Erlösung gewährt werden, indem etwas über ihn „zusammengelogen“ (Re, S. 163) wird. Die Boten sind sich ihrer Möglichkeiten als Vermittler sehr wohl bewusst und auch der Möglichkeit, aus einem fehlerhaften Bericht eine historische Tatsache entstehen zu lassen. Das Sprechen und das Schweigen der Boten werden als Handlungen sichtbar, „ihre Wirklichkeitsmächtigkeit im Sinne des performativen Sprechaktes kommt hier zum Tragen.“<sup>166</sup> Diese Textstelle spricht am explizitesten aus, wie sehr der Wahrheitsgehalt des Botenberichts angezweifelt werden kann; die Boten selbst betonen die Möglichkeit einer möglichen Erlösung durch gezieltes Lügen. Wenn man dieser Textstelle weiter folgt, werden auch die „hohlen Männer“ (Re, S.163), die im Text mehrmals erwähnt werden, zum Thema: jener Unterchor im Chor der Boten, der die (vergleichsweise leise) Stimme der Opfer im Text repräsentiert: „[...] wahrscheinlich kennt jeder von uns solche hohlen Männer (oder Frauen) in seinem eigenen Umfeld [...] Also ich kenne einen, nein, zwei Männer, mehr Männer kenne ich nicht überhaupt nicht. Und daher stimmt nicht, was war, es klingt heute hohl, es handelt von den hohlen Männern [...].“ (Re, S.163) Mittels der drastischen Zuspitzung der Jelinek’schen Rhetorik zeigen sich jene Widersprüche der Geschichtsumdeutung der Boten; den hohlen Männern sprechen diese Geschichtsübermittler jegliches Wahrheitsempfinden ab, jeder kenne in seinem Umfeld solche hohlen Männer, die etwas zusammenlügen können, deswegen sind deren Berichte – im Gegensatz zu denen der Boten – anzweifelbar. Die Conclusio daraus unterstreicht die Abwegigkeit dieser Argumentation: „daher stimmt nicht, was war“ (Re, S.163). Dass Geschichte ein Konstrukt ist, dessen sind sich die Boten sehr wohl bewusst, und darum werden die Gegenstimmen zum Botenbericht angezweifelt und als unwahr abgestempelt; die Begründung liefert das Sujet der Berichte: „es handelt von den hohlen Männern“ (Re, S.163). Im Diskurs der Benennung und gleichzeitiger Leugnung der Geschehnisse in

---

<sup>165</sup> Vgl. Goethe, Johann Wolfgang. Faus. Der Tragödie zweiter Teil. In: Johann Wolfgang Goethe: Faust. Hg. von Merian-Genast, Ernst. Zürich: Diogenes. 1982. S. 363

<sup>166</sup> Vgl. Pewny, Katharina. Der posttraumatische Theatertext des „perfekten Verbrechens“: Jelinek mit Lévinas lesen. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel). Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6). S.400

Rechnitz ist das explizite Nennen der Opfer schon ein beinahe unerhörtes Vergehen. Die Begründung, warum nicht stimmt, was war, ist die geringe Anzahl der hohlen Männer. Im Gegensatz zu den Boten, deren Zahl – wie es in den einführenden Regieanweisungen heißt – ständig wächst, können die hohlen Männer nicht durch ihre bloße Masse Wahrheit erzeugen. Die Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* beschreiben durch diese Einschränkung des Wahrheitsanspruches der Minderheit auch die österreichische und z.T. auch bundesdeutsche Geschichtsschreibung und Kritik(un)fähigkeit in den Jahren unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg: Wer Opfer war und wer nicht, versuchen die Überlebenden zu bestimmen (und auch bewusst im Unklaren zu lassen). Im Film *Totschweigen* wird das mangelnde Schuldbewusstsein der einheimischen Bevölkerung eindringlich beschrieben. Weder herrscht das Bewusstsein, sich mit den Verbrechen auseinanderzusetzen und darüber zu sprechen, noch jenes, den eigenen Anteil an der Schuld festzulegen. Es wird geschwiegen oder bagatellisiert, das so entstandene Geschichtskonstrukt soll nicht zerstört werden; so beschreiben auch die Boten ihre Rolle danach weiter:

[...] wir hätten berichten sollen, wir Boten, wie Boten können das Vergangene nämlich auch genauogut, nein, besser!, erlösen [...] bis allein unser Wille spricht. So war es, weil ich es so wollte! So war es, weil wir Boten es so haben wollten! [...] Wer zuletzt lacht, lacht am besten, und das werden wir sein, die Boten, die alles wissen, alles sagen, [...].  
(Re, S.163)

Dies illustriert das gerade beschriebene Geschichts- und Wahrheitsbewusstsein. Die Boten als die Überlebenden besetzen das Monopol über die Geschehnisse in Rechnitz. Die wenigen hohlen Männer können kaum etwas dagegen ausrichten, „[...] wer zuletzt lacht, lacht am besten“ (Re, S.163) beschreibt in seiner Oberflächlichkeit und Dreistigkeit die Vorgehensweise so eines Botenberichts. Bis allein der Wille der Boten spricht, solange wird der Botenbericht fortgesetzt, nicht zuletzt wird diese Aussage erst gegen Ende des Berichts genannt, hier zeigen sich die Motive der Sprechenden. Wie so oft bei Jelinek, ist nur derjenige am Leben, der spricht. Auf der anderen Seite gilt natürlich: Wer schweigt, ist tot. Die Opfer kommen kaum bis gar nicht zu Wort, über allem schwebt der Wortschwall der Überlebenden, die teils Täter, teils Mitläufer sind. Unter diesem Aspekt gilt, wie bereits erwähnt, die Tatsache, dass die Boten bewusst Geschichte konstruieren und sich dieser Möglichkeit mehr als bewusst sind. Somit ist einer der Grundsätze des

Botenberichts der antiken Tragödie, nämlich der der Integrität des Boten, verletzt. Der Bote der antiken Tragödie lügt nicht, dem Jelinek'schen Boten kann man diese Eigenschaft nicht attestieren. Dies ist mit Sicherheit der größte Unterschied zur klassischen Botenrede und macht den Konflikt des Theaterstückes aus: das konstante Verschweigen und Umdeuten durch die Tätergeneration, die nicht willens ist, Details zum Mord an den 180 jüdischen Zwangsarbeitern mitzuteilen, aber dennoch Aspekte immer wieder bereitwillig (aus Sündenstolz) mitteilt. Das macht sich Jelinek in *Rechnitz (Der Würgeengel)* zu eigen und bringt es in Form eines Botenberichts auf die Bühne. Sie verletzt bewusst eine der Grundvoraussetzungen des Botenberichts, die der Akkuratheit des Mitgeteilten, um auf das fragile Geschichtsbild der Bevölkerung von Rechnitz, das als Mikrokosmos für das Geschichtsbild Österreichs in der Nachkriegszeit dient, hinzuweisen.

Auch in einem anderen Aspekt unterscheidet sich die Botenmasse aus *Rechnitz (Der Würgeengel)* vom Boten der antiken Tragödie, dem man ebenfalls keine Neutralität bescheinigen kann. Als Argument der Literaturwissenschaft diene hierbei u.a., dass der Bote im antiken Drama zwar meist Außenseiter ist, seine Botenfunktion jedoch nur temporär ausübt und neben dieser auch andere Rollen wie etwa Soldat, Diener, Wachmann, etc. einnimmt. Bei den Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* gestaltet sich dies anders. In der einführenden Regieanweisung beschreibt Jelinek das Aussehen der eintretenden Boten nicht einheitlich, manche betreten die Bühne in „*desolater Abendkleidung*“ (Re, S.55), manche sind wie „*Fahrradkuriere gekleidet*“ (ebd.). Somit hat Jelinek die Botenmasse zumindest vom Aussehen her in zwei Gruppen eingeteilt: einerseits diejenigen, die einzig und allein ihre Botenfunktion ausüben (also die Fahrradkuriere) und andererseits die Gruppe derer, die dadurch, dass sie in Abendkleidung die Bühne betreten, signalisieren, dass sie keinesfalls nur Boten sind: Ihre Erscheinung manifestiert ihre Involviertheit. Betrachtet man zunächst die Kuriere, dann zeigt sich, dass Jelinek im Text die Botschafterfunktion der Boten unterstreicht, indem sie die Übermittler auch äußerlich als solche kennzeichnet. Somit reduziert sie, im Gegensatz zum Boten der Antike, die Sprechenden auf die Rolle des Überbringers von Botschaften, die Figuren besitzen zunächst keine weitere charakterliche Kennzeichnung und ihre einzige Existenzberechtigung auf der Bühne ist ihr Dasein als Bote. Dies untermauert die aufgestellte These, dass die Form des Botenberichts für den Text essentiell ist und mehr als nur eine Metapher für die intertextuelle Technik in anderen Dramen Elfriede Jelineks.

Auf der anderen Seite tragen die Boten desolante Abendkleidung, was unterschiedliche semantische Räume eröffnet. Einerseits lassen diese Boten an den Untertitel (*Der Würgeengel*) des Stückes denken, jenen Buñuel-Film, in dem die Veranstalter einer feinen Abendgesellschaft das Haus aus nicht näher genannten Gründen nicht mehr verlassen können; einzig die Dienstboten können das Anwesen verlassen, wohingegen die Partygesellschaft aufgrund der ausweglosen Umstände verzweifelt und die Situation eskaliert. Andererseits lässt diese äußerliche Gestaltung der Figuren natürlich an das dem Massaker vorangehende Fest in Schloss Rechnitz denken, deren Teilnehmer als Boten/Zeugen vom Geschehen berichten. Wenn man diese Assoziation zulässt, so hat das äußerliche Auftreten dieser Boten eine starke Signalwirkung; die Regieanweisung teilt dem Rezipienten auf diese Weise mit, dass sich ein Teil jener Botenmasse durch seine Partizipation am Festessen im Schloss schuldig gemacht hat. Gleichzeitig erklärt sich dadurch auch jenes hartnäckige geschwätzige Schweigen, das im Lauf des Berichts von den Boten an den Tag gelegt wird. Als Schuldige oder zumindest Anwesende wollen die Boten nicht zur Verantwortung gezogen werden, jedoch legt der Botenberichtsdiskurs von Sprechen und Verschweigen eine Art „Sündenstolz“<sup>167</sup> nahe, der gleichzeitig die Boten selbst aber auch andere bezichtigt; Daniela Strigl nennt dieses Vorgehen „Selbstdenunziation als Immunisierungsstrategie“<sup>168</sup>. Diese Widersprüchlichkeit macht den Text aus, er imitiert das merkwürdige Vorgehen der Interviewten in *Totschweigen*, die ebenfalls höchst widersprüchlich von den Verbrechen sprechen, einerseits anklagend, andererseits bagatellisierend:

[...] niemand hat so viel gesündigt wie der und der und der, [...] wir nehmen einen Teil der Schuld gern auf uns, nein, nehmen wir nicht, wir waren damals schließlich noch gar nicht geboren, warum sollten wir?, und doch sind wir stolz auf unsere Sünden und reden darüber, denn welchen Sinn hätte es zu sündigen, wenn man danach nicht darüber reden dürfte.

(Re, S. 131)

---

<sup>167</sup> Strigl, Daniela. Die Seelen der Toten, „die toten Seelen der Lebenden“ und das „Klitterungsklistier“ des Herrn Geschichtsprofessors. Elfriede Jelinek und die Nachgeborenen. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks Rechnitz (*Der Würgeengel*). Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6). S.370

<sup>168</sup> Ebd.

Mehrmals im Text kommt diese Diskussion über den von Hermann Lübke geprägten Begriff des „Sündenstolzes“ der deutschen Nachgeborenen zur Sprache.<sup>169</sup> Diese Widersprüchlichkeit zeigt Jelinek aber auch plastisch auf der Bühne, indem sie die Botenmasse zweiteilt, in beinahe neutrale Boten (die Fahrradkuriere) und in offensichtlich Involvierte, Zeugen des Geschehens. Wie die Gäste in Buñuels Film *Der Würgeengel* können sie (zumindest äußerlich) nicht dem Ort der Feierlichkeiten entfliehen, stets geben sie sich durch ihr Auftreten als Zeugen zu erkennen, ihr desolates Aussehen impliziert ein langes Tragen, das heißt, die Schuld wird in Form der Kleidung förmlich jahrzehntelang mitgetragen. Jedoch sprechen sie mit im Botenchor und repräsentieren die Zeugen, die jegliche Zeugenschaft abstreiten. Wenn man nun auf die Persönlichkeit der Botenfigur eingeht, so kann man im Rahmen von *Rechnitz (Der Würgeengel)* in dieser Kategorie naturgemäß nicht von Persönlichkeit im strengen Sinn sprechen, Jelinek bezeichnet ihre Figuren ja als „Popanze“<sup>170</sup> o.Ä. und nicht als psychologisch agierende Figuren. Nichtsdestotrotz kann man die Argumentation der fehlenden Neutralität einer antiken Botenfigur auf die berichtende Botenmasse in *Rechnitz (Der Würgeengel)* durchaus anwenden. Als in Abendkleidung auftretende Boten geben sie sich durch dieses semantische Zeichen als Zeugen, mehr noch: als Teilnehmer zu erkennen und machen somit eine neutrale Berichterstattung unmöglich. Aber mehr noch als die Boten der antiken Tragödie sind die Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* über ihre Persönlichkeit hinausgehend befangen; als schweigende Zeugen sind sie nicht nur keine neutralen Berichterstatter, sie treten als handelnde Personen in Erscheinung.<sup>171</sup> Die Handlung geht aber über die in der einführenden Regieanweisung beschriebenen Taten hinaus: Die eigentliche Performanz ist eine sprachliche, das Verschweigen wird zur Tat, zur Handlung. Aber anders als in der Sprechakttheorie führt nicht das Sprechen zur Handlung, sondern das Verhindern des Sprechens: Thema des Stückes ist etwas Irreales, etwas auf der Bühne nicht Greifbares, nicht Darstellbares und durch die Boten nicht einmal Erzählbares: „Die Theatralität des Textes entfaltet sich [...] genau in diesen Brüchen und

---

<sup>169</sup> Vgl. Janke, Pia. „Herrsucht, ja, haben wir“. Die Täter in Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6). S. 252

<sup>170</sup> Jelinek, Elfriede. Ich schlage sozusagen mit der Axt drauf ein. S.14

<sup>171</sup> Vgl. Pewny, Katharina. Der posttraumatische Theatertext. S. 400

Ebenenwechseln.“<sup>172</sup> Also kann man insgesamt dem Botenchor auch jede Neutralität absprechen; die von den Boten explizit ausgesprochene Möglichkeit eines falschen Zeugenberichts unterstreicht diese Befangenheit.

#### 3.2.3.4. Funktion und Motivation der Botenberichte in *Rechnitz (Der Würgeengel)*

Das letzte Kriterium, das den Botenbericht der antiken Tragödie charakterisiert, lässt sich nur bedingt auf die Form von *Rechnitz (Der Würgeengel)* übertragen. Wiewohl der Botenbericht ein elementarer Bestandteil der griechischen Tragödie war, war er nicht alleiniger Bestandteil, so wie es in *Rechnitz (Der Würgeengel)* der Fall ist. Bis auf den wenige Seiten ausmachenden Epilog umfasst der Theatertext nur den Botenbericht; deswegen kann er keinesfalls eine vorbereitende oder folgernde Funktion haben, weil er keinem Ereignis folgt. Da er aber auch keinem Ereignis voransteht, kann der Botenbericht auch keine vorbereitende oder transitorische Funktion haben. Dies zeigt gerade die einzigartige Auseinandersetzung mit der Form des Botenberichts in *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Das beinahe alleinige Vorherrschen der Botenform lässt klassische Modelle versagen; die üblichen Erklärungen für den Einsatz von Botenberichten können auf diesen Text nicht angewandt werden. Das ist in der Themenwahl begründet. Anders als beim Botenbericht der antiken Tragödie, ist das Thema von *Rechnitz (Der Würgeengel)* nicht eng mit dem Botenbericht verwoben, er selbst *ist* Thema des Stückes. Die Hervorhebung der Botenform macht den Bericht an sich zum zentralen Gegenstand des Stücks. In *Rechnitz (Der Würgeengel)* wird das Massaker an den 180 Juden und das anschließende Verscharren der Opfer nicht deswegen im Botenbericht präsentiert, weil es auf der Bühne nicht darstellbar ist (wie etwa Schlachten, Morde o.Ä. in den Dramen der antiken Tragödie). Da Jelinek die Täter/Zeugen über die Ereignisse der Mordnacht in Form eines Botenberichts sprechen lässt, dekuviert sie deren Motive. Im Stück wird – wie in vielen anderen Theatertexten Jelineks – thematisiert, wie über ein Ereignis gesprochen wird, Thema ist das Darübersprechen – bzw. speziell auf *Rechnitz* bezogen – das Darüberschweigen. Die Botenrede ist die ideale Form, diese Reflexion der Beteiligten des Massakers zum Ausdruck zu bringen; das ständige Relativieren und Leugnen des

---

<sup>172</sup> Pewny, Katharina. Der posttraumatische Theatertext. S. 404

Massakers, wobei kurz zuvor Details über das Massaker vorgetragen wurden, enthüllt die Motive der Zeugen offensichtlicher, als eine klassisch „prä-dramatische“ Form dies könnte. Der Botenbericht wurde als Form gewählt, weil er aufgrund seiner Konstruktion erzählen kann und erklären muss; da jedoch das Thema des Berichts ein Ereignis ist, das von den Boten (sowohl in ihrer Funktion als *Dienstboten* als auch in ihrer Kurierfunktion) allerdings verschwiegen werden möchte, entsteht ein sonderbares Paradoxon. Der Gegenstand des Theatertextes ist dann etwas Inexistentes: das Nichterwähnen und Vergessen eines Massakers. Allerdings „zwingt“ die Botenform die Zeugen dazu, etwas über die Vergangenheit zu sagen. Die vagen und halbherzigen Beschwichtigungen zeigen allerdings mehr auf, als sie verschleiern möchten. Das geschwätziges Verschweigen zeugt von einem Menschen- und Weltbild, das die Verbrechen der Vergangenheit lieber ungesühnt und vergessen sein lässt, als sich diesen Ereignissen zu stellen und damit den in den Nachkriegsjahren mühevoll aufgebauten Frieden zu stören (eindrucksvoll zeigt sich dies im Film *Totschweigen*, wenn gezeigt wird, dass auf den vermuteten Stellen der Massengräber jahrzehntelang weiter Landwirtschaft betrieben wurde). Der Botenbericht bietet für diese Art der Vergangenheitsbewältigung (die in Wahrheit eine Nichtbewältigung ist) das passende Forum, er erzeugt einen Diskurs, der dieses verdrängende Weltbild mustergültig illustriert. Das Irreale und Nichtexistente, das Schweigen eines gesamten Ortes kann durch diese Form in Worte gefasst werden. Der Botenbericht hat keine Funktion innerhalb des Stückes, er ist selbst Thema des Stückes; in *Rechnitz (Der Würgeengel)* wird die Form zum Zweck. Die Vagheit und Unverbindlichkeit des Botenberichts steht auch im krassen Widerspruch zum dialogisch geprägten Epilog, der der Botenrede folgt. In dieser Passage, in der ziemlich detailliert (versetzt mit Zitaten aus dem Chatprotokoll des sogenannten ‚Kannibalen von Rothenburg‘) über Schlachtung, Verzehr und Entsorgung von Menschen gesprochen wird, sprechen die Protagonisten wesentlich eindeutiger, klarer (aber auch schamloser) über das Ermorden der Opfer. Diese Klarheit der Darstellung steht in Kontrast zur relativierenden Rede der Boten, die versuchen durch Sprechen zu vernebeln, wohingegen der dialogische Epilog gerade durch seine Genauigkeit schockiert. Thematisch ist der Epilog eng mit dem voranstehenden Botenbericht verbunden; so kommt auch die im Hauptteil beherrschende Frage der Grabstelle der 180 Juden in ähnlicher Weise im Epilog vor:



Bleibt dann überhaupt noch was zum Begraben übrig?

Ja, das kann man durchaus in feierlichem Rahmen stattfinden lassen. [...] Man hebt bei Dunkelheit eine Grube aus, und dann legt man das eben hinein. [...] Man betet danach einfach das Vaterunser. Dann schaufelt man die Grube wieder zu.

Wird die Grube danach irgendwie gekennzeichnet werden?

[...]

Nein, das wäre wohl zu auffällig und auch unnötig. Ich weiß ja die Stelle. Irgendwann werde ich sie nicht mehr wissen. Das ist der Lauf der Zeit, Moment, ich schau mal auf die Uhr, und ja!, die Zeit ist bereits gestartet.

(Re, S.202)

Im Gegensatz zur ausweichenden Argumentation im Botenbericht findet die Darstellung im Epilog klare Worte für den Vorgang des Tötens, den anschließenden Umgang mit dem Leichnam und die Details des Vergrabens der Leichenteile. Die Gegenüberstellung des klaren Worte sprechenden Mörders und der (ver)schweigenden Zeugen/Tätern/Boten des Berichts stellt diese auf eine Ebene und lässt die Taten vergleichbar erscheinen; das Verdrängen wirkt dann in diesem Kontext genauso grausam und skrupellos wie die Ermordung eines Menschen. Gerade darin liegt die Funktion des Berichts: das Verschweigen und Verdrängen durch Worte erkennbar werden lassen, die erschreckend detailgetreue Darstellung des Mordens im Epilog verstärkt den Eindruck der Verschwiegenheit der Boten umso mehr.

Die theatertechnische Notwendigkeit des Botenberichts ist im Stück nicht gegeben. Zwar sind die Ereignisse der Mordnacht auf der Bühne nur schwer bis unmöglich darzustellen, jedoch entspräche dies auch nicht der Intention des Textes. Diese besteht u.a. darin, die Verschwiegenheit der Bevölkerung Rechnitz' darzustellen; dazu braucht der Bericht allerdings zeitliche Distanz. Zwar wird im Text nie genau erwähnt, wie groß der zeitliche Abstand zum Geschehen tatsächlich ist (einige Hinweise liefern etwa Anspielungen auf den eisernen Vorhang und aktuelle Baupläne für eine Gaspipeline in Ungarn<sup>173</sup>), jedoch liegt mit Sicherheit eine lange Zeitperiode zwischen den Ereignissen der Mordnacht und dem Zeitpunkt des Berichts.<sup>174</sup> Darauf deutet zusätzlich auch die desolate Kleidung der als

---

<sup>173</sup> Z.B. in Re. S. 73

<sup>174</sup> Grundsätzlich ist der Bericht zeitlich kaum verankert. Da es sich nicht um klassisches psychologisches Theater handelt, braucht man auf die Wahrscheinlichkeit des Zeitpunktes der Erzählung kaum Rücksicht nehmen. Bedeutsam ist allein die große zeitliche Distanz, die das festgemauerte Schweigen der Bevölkerung ebenfalls illustriert.

Partybesucher angezogenen Boten hin. Diese beiden Informationen zeigen, dass die von der Rechnitzer Bevölkerung aufgebaute Schweigemauer schon lange besteht, Unterdrücken und Verschweigen somit jahrzehntelange Routine besitzen. Dies steht wiederum im Unterschied zum Botenbericht der antiken Tragödie, der eine gewisse Unmittelbarkeit besitzt. Die meisten Botenberichte schildern auf der Bühne nicht darstellbare Handlungen, die parallel zum Bühnengeschehen stattfinden, etwa der Bericht vom Selbstmord Antigones und Haimons in Sophokles' *Antigone*; wobei die Botenrede in solchen Situationen mehr als eindeutig als theatertechnische Konstruktion erkennbar ist, denn der Zeitpunkt des Auftretens des Boten und der Zeitpunkt des Ereignisses, worüber er spricht, liegen meist unrealistisch nahe beieinander. Einar Schleef spricht deswegen ebenfalls von einer Paradoxie des Zeitlichen beim Botenbericht:

Der Bote: Im antiken Theater tritt er auf und berichtet. Die Zeit, die zwischen der Szene davor und der seines Auftritts liegt, oder zwischen Abgang und Wiederauftritt, ist für den Zuschauer kurz, für den Handlungsverlauf meist von langer Dauer, von dem, was in diesem Zeitsprung für den Zuschauer nicht sichtbar passiert, berichtet der Bote in Zeitraffer.<sup>175</sup>

Diese Form von Zeitraffer erfordert die Dramaturgie der Tragödie, die verlangt, dass die Protagonisten unmittelbar und sofort über die Ereignisse fernab der Bühne informiert werden. Eine solche Unmittelbarkeit fehlt in *Rechnitz (Der Würgeengel)*, da die Protagonisten die Berichtenden selbst sind. In gewisser Form jedoch findet die von Schleef beschriebene Zeitraffung in *Rechnitz (Der Würgeengel)* dennoch Anwendung. Zwar liegt zwischen Bericht und Ereignis vermutlich eine große Zeitspanne, jedoch zeugen einige Passagen von starker Unmittelbarkeit und lassen den Bericht zwischen verschiedenen Zeitebenen hin und her springen. Zeitraffer und Zeitsprung – wie sie auch im Botenbericht der Antike stattfinden – rhythmisieren Jelineks Text. Im Text ist dieses von den Boten erzeugte „[...] Diskontinuum Methode. Die Chronologie der Erzählung ist durch die Vielzahl von Stimmen, die zwischen den Zeiten wechseln, außer Kraft gesetzt. Virulentes Zentrum des Textes ist die Gegenwart.“<sup>176</sup>

Der Botenbericht in *Rechnitz (Der Würgeengel)* lebt von dieser Schiefelage der Zeitebenen. Das Hin und Her zwischen Schilderung der Umstände des Massakers, der Leugnung jeglicher Beteiligung oder gar Zeugenschaft und Verharmlosung des Geschehenen wird

---

<sup>175</sup> Schleef, Einar. *Droge, Faust, Parzival*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 187

<sup>176</sup> Vgl. Meister, Monika. *Jelineks Botenbericht und das Orgiastische*. S. 281.

erst in Form des Botenberichts offensichtlich. Die Täter/Zeugen geben ein kollektives Interview, in dem sich eine ganze Bevölkerung selbst die Absolution erteilt. Dabei wird zwischen Schilderung des eigenen Unbeteiligtseins und der Relativierung der Ereignisse gewechselt, ein Kontinuum von Vergangenheit und Gegenwart entsteht. Diese Strategie des Botenberichts baut auf einen nicht sprechenden, nichts entgegnenden Rezipienten auf, demgegenüber ein Bild von Gegenwart und Vergangenheit erzeugt wird, dessen Wahrhaftigkeit er nicht abschätzen kann. Damit entfernt sich der Botenbericht vom konstatierenden Schildern der Wirklichkeit hin zum performativen Akt der Schöpfung eines Geschichtsbilds: „Die Boten und Botinnen sind in *Rechnitz* demnach keine neutralen Berichterstatter, sondern handelnde Positionen, dementsprechend gehen sie oft gleitend in die Täterposition über.“<sup>177</sup>

### 3.2.4. Medientheoretische Analyse der Botenrede in *Rechnitz (Der Würgeengel)*

#### 3.2.4.1. Distanz

Das von Sibylle Krämer entworfene Bild der Botenrede nennt als charakteristische Eigenschaft die Kategorie der Distanz. Diese Eigenschaft ist jeder Kommunikation inhärent, aber gerade Kommunikation, die durch den Botenbericht bestimmt ist, ist geprägt von Distanz, sei es räumliche Distanz oder Distanz, die durch die Verschiedenartigkeit der Partizipanten bedingt ist.<sup>178</sup>

Überträgt man dieses Konzept auf die Botenrede in *Rechnitz (Der Würgeengel)*, so muss man zunächst feststellen, dass klassische Vorstellungen von Auftraggeber und Empfänger eines Botenberichts naturgemäß schwerer zu definieren sind, als dies in der Medientheorie üblich (oder auch auf den Spezialfall der antiken Tragödie angewandt) ist. In diesem Stück sind nicht nur die Rollen von Perzipient und Rezipient unklar, in *Rechnitz (Der Würgeengel)* kann man auch nicht mehr von klarer Unterscheidbarkeit von Bote und Empfänger sprechen; denn im ersten Nebentext, der dem Botenbericht voransteht, werden als einzige auf der Bühne anwesenden Figuren nur andere Boten genannt. Also könnte mitunter die Kategorie der Distanz in *Rechnitz (Der Würgeengel)* als kaum vorhanden beschrieben werden. Allerdings impliziert der Text nicht, dass die Rezipienten des

---

<sup>177</sup> Vgl. Pewny, Katharina. Der posttraumatische Theatertext. S. 400

<sup>178</sup> Vgl. Krämer, Sibylle. Medium, Bote, Übertragung. S.115

Berichts die anderen Boten auf der Bühne darstellen, somit ist nicht geklärt, inwieweit der Botenbericht tatsächlich nicht von außen beeinflusst ist bzw. ob die auf der Bühne anwesenden Boten die Empfänger des Berichts sind. Allerdings wäre dies eine sehr oberflächliche Interpretation des Distanzbegriffes, nämlich der räumlichen Distanz. Auf zeitlicher Ebene hingegen stellt sich eine andere Art von Distanz ein; der Botenrede in *Rechnitz (Der Würgeengel)* fehlt die Unmittelbarkeit, die zeitliche Distanz ist sogar elementare Eigenschaft des Jelinek'schen Botenberichts. Zentrales Thema des Berichts ist der Umgang mit den Ereignissen des Rechnitz-Massakers; der Verleugnungsdiskurs nennt zwar die Verbrechen nicht beim Namen und vermeidet jede Andeutung von Zeugenschaft oder Mithilfe; jedoch ist die Thematisierung der Vergangenheit zentraler Gegenstand des Textes, der Bericht kreist u.a. um die Frage von Schuld und Beteiligung der Rechnitzer Bevölkerung und der Gräfin Batthyány; ihre Stimmen und Meinungen werden darin zur Sprache gebracht, sie sind Stimmen aus der Vergangenheit, Stimmen eines faschistischen Gedankenguts und einer faktenresistenten Unbelehrbarkeit, die kein Schuldbewusstsein kennt: Die Boten erzeugen durch das ständige Thematisieren (auch wenn es sich um ein Nichtthematisieren handelt) der Ereignisse der Mordnacht einen „Geschichts- und Gedenkraum, aus dem die Geister und Gespenster der Vergangenheit hervorlugen und ihre Präsenz andeuten.“<sup>179</sup> Die Distanz, die der Botenbericht in *Rechnitz (Der Würgeengel)* überwindet, ist somit weniger eine räumliche als eine zeitliche. Ideologien, Vorstellungen, Meinungen aus der NS-Vergangenheit des Ortes Rechnitz werden im Verleugnungsdiskurs des Botenberichts konserviert. Der Text lässt die Vergangenheit ständig zu Wort kommen, eine Vergangenheit, die die Rechnitzer Bevölkerung zwar lieber verdrängt, von der sie aber stark geprägt ist.

#### 3.2.4.2. Heteronomie

Die Frage der Fremdbestimmtheit der Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* stellt eine der zentralen Fragestellungen dieses Kapitels dar. Sybille Krämer definierte den Boten als heteronom und meinte damit, dass er niemals autonom handelt, sein Tun, vor allem aber seine Botschaft sind durch eine externe Person, den Auftraggeber, bestimmt.<sup>180</sup> Im Zusammenhang mit dem Jelinek-Text ist diese Fragestellung allerdings keineswegs so

---

<sup>179</sup> Vgl. Kecht, Maria Regina. Elfriede Jelineks Botenbericht(e). S.198

<sup>180</sup> Vgl. Krämer, Sybille. Medium, Bote, Übertragung. S.116

eindeutig zu klären wie in herkömmlichen Botenmodellen, denn die Boten geben nur selten Auskunft darüber, in wessen Auftrag sie handeln, bzw. an wen sich der vorgetragene Bericht wendet. Im Botenbericht der klassischen antiken Tragödie ist die Lage im Vergleich eindeutiger: Der Bote teilt in seinem Bericht der Hörschaft parallel zur Handlung stattfindende Ereignisse mit; bzw. – und hier zeigt sich eine Parallele zum Bericht in *Rechnitz (Der Würgeengel)* – berichten Boten von Ereignissen, die weit in der Vergangenheit liegen, für die Weiterführung der Handlung der Tragödie aber elementar sind.<sup>181</sup> Die Boten im Jelinek-Stück sind jedoch nicht an eine Hörschaft, die ihre Berichte dringend anhören muss, gebunden. Die fehlende Unmittelbarkeit der Berichte lässt die Fremdbestimmtheit der Botenrede zunächst als sehr fraglich erscheinen. Die berichtenden Boten erzählen von den Ereignissen der Mordnacht, doch die Motivation dafür scheint zu fehlen. Durch die unklare Identifizierung der Hörschaft kann kaum von einem Auftrag gesprochen werden, den die Botinnen und Boten ausführen. Die Berichte wirken so, als ob die Boten einander die Ereignisse erzählen, die Formulierung „*zueinander oder solo*“ (Re. S. 56) legt diese Motivierung nahe. Zwar kann man im Zusammenhang der Jelinek'schen Popanze kaum von einer Motivation oder gar einem psychologischen Antrieb sprechen, jedoch sind sie als eine Botschaft überbringende Masse greifbarer als sonstige amorphe Figurenmassen, die in anderen Jelinek-Texten auftreten, wie etwa in *Bambiland* oder in *Babel*, wo es zwar die Figurenbezeichnungen *Peter*, *Irm*, *Margit* gibt, diese jedoch bei weitem weniger als konkret festzumachende Entitäten wahrnehmbar sind als die Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Diese sind zwar nicht mit der Rechnitzer Bevölkerung gleichzusetzen (dazu ist der Bericht zu polyphon und komplex), jedoch inkorporiert der Bericht der Boten die Einstellungen und Weltsicht der einheimischen Bevölkerung (und als Mikrokosmos auch die Eigensicht der Österreicher von den Nachkriegsjahren bis heute); damit sind sie einer möglichen Entsprechung in der Wirklichkeit wesentlich näher als die Sprechenden in anderen Jelinek-Texten. Diese Möglichkeit einer Assoziation mit der Rechnitzer Bevölkerung ist auch ein Grund dafür, dass in *Rechnitz (Der Würgeengel)*, im Unterschied etwa zu *Ein Sportstück*, „das durchgängige Fehlen der Opferposition“<sup>182</sup> festzustellen ist. Die Fassbarkeit als reueunwillige Repräsentanten einer Tätergeneration lässt das Artikulieren

---

<sup>181</sup> Man denke etwa an den Boten in *König Ödipus*, der Ödipus und der Öffentlichkeit von Theben mitteilt, dass Ödipus zwar am Hofe des Korinther Königs aufgewachsen, aber nicht dessen Sohn ist.

<sup>182</sup> Pewny, Katharina. Der posttraumatische Theatertext. S. 405

dieser Position auch unmöglich werden. Wenn man Schuldbewusstsein oder gar bloße Zeugenschaft negiert, so kann auch im Diskurs die Stimme der Opfer nicht gehört werden, im Sprechen über die Ereignisse bleibt die Darstellung der Ermordeten gestaltlos, sie werden auch durchgängig mit „sie“ bezeichnet<sup>183</sup>, sind nicht Teil des Berichts, sondern bloß Objekt desselben. Dies berührt in weiterer Folge die Frage der Fremdbestimmtheit: Inwieweit ist der Bericht durch eine externe Person bestimmt und durch diese geprägt, wenn die Boten im eigenen Interesse handeln und ihre Beteiligung konstant relativieren? Die Heteronomie des Berichts kann man deswegen in Frage stellen. Der Bericht ist durch sein Medium verändert, wenn man die Boten als Initiatoren ihres Berichts ansieht. Doch es gibt Textstellen, die diese Sicht wieder relativieren:

Ich habe mir eh nicht alles gemerkt. Und überhaupt, wenn niemand herrscht und nur jeder über sich selber, entsteht ein Chaos, das dem Boten nicht zugemutet werden kann. Mir geht es hier nicht in erster Linie um eine ideologische Line, wie Sie mir und dieser Frau, die wiederum mir meinen Text eingesagt hat, immer unterstellen [...].  
(Re, S. 78-79)

Diese, dem *Ausnahmeboten* in den Mund gelegten Worte beschreiben ein sehr konkretes Bild von Fremdbestimmtheit; eine Frau, die dem Boten seinen Text eingesagt hat, erfüllt mustergültig die Definition eines externen Auftraggebers.

In den folgenden Absätzen wird diese Frau näher beschrieben:

Also die Leute sollen ihre Einstellungen ruhig ändern, von mir aus, aber ich als Berichterstatter habe diese Einstellung, wenn auch verspätet, denn ich kann ja nicht schon vorher von etwas berichten, nicht wahr, ich habe die Einstellung also für Sie bereits kalibriert, nach dem Willen einer Frau, der aber zum Glück nicht zählt, und Sie können sie übernehmen, diese Einstellung [...].  
(Re, S. 79)

Beziehungsweise heißt es wenig später in einer Art Apologie: „Ständig unterstellen Sie mir, daß ich nur Eingelerntes aufsaße, genau wie Sie dieser Frau unterstellen, daß sie nur Eingelerntes von sich gibt [...].“ (Re, S. 79)

Allerdings wird diese Frau im Folgenden nicht näher beschrieben und ihre Identität ist keineswegs klar. Im Zusammenhang mit dem Diskurs, der über die Gräfin Batthyány

---

<sup>183</sup> Pewny, Katharina. Der posttraumatische Theatertext. S. 405

geführt wird, könnte man theoretisch annehmen, dass der Bote in deren Auftrag handelt; nicht zuletzt ist sie die einzig erwähnte weibliche Figur des Textes. Grundsätzlich könnte man im Kontext des Verleugnungsdiskurses des Stückes durchaus annehmen, dass eine am Verbrechen Beteiligte als Souffleuse im Hintergrund „einsagen“ (Re, S. 79) könnte, wie es im Text heißt. Allerdings gibt es keine genauen Hinweise in den eben zitierten Passagen, die solch eine Annahme unterstützen könnten.

Auffällig an der Nennung einer einsagenden Frau ist die Tatsache, dass diese nur in diesem Kontext erwähnt wird, später im Text aber nicht mehr vorkommt. Diese Textpassage unterscheidet sich zudem aufgrund der Nennung eines *Ausnahmeboten* (Re, S.78) vom restlichen Stück, der Rest des Textes kommt ohne weitere Rollenbezeichnungen aus. Thematisch fügt sich die Passage allerdings wieder sehr homogen in den Diskurs des übrigen Botenberichts ein, auch hier werden relativierende Aussagen über die NS-Zeit getroffen. Formal unterscheidet sich die Passage des *Ausnahmeboten* ebenfalls kaum vom übrigen Text, abgesehen von der stärkeren Nutzung der 1. Person Singular, die ansonsten weniger konzentriert auftritt – doch ist aufgrund dieser Modifikation der *Ausnahmebote* als Person fassbarer als die beliebig austauschbaren anderen Boten des Textes. Im Absatz des *Ausnahmeboten* integriert Jelinek Zitate aus einem Interview mit Hans Magnus Enzensberger, dem sie im ‚Nachwort‘ augenzwinkernd dankt: „*Dank an Hans Magnus Enzensberger für das schöne Interview!*“ (Re, S. 205). Dieses besagte Interview gab der Schriftsteller am 25. 1. 2008 der Zeitung *Die Weltwoche*, Titel dieses Gesprächs war „*Jammern ist nie eine gute Idee*“<sup>184</sup>. In diesem Interview, in dem sein Roman über den General Hammerstein besprochen wird, thematisiert Enzensberger den Umgang mit der Erinnerung an die Gräueltaten des Nationalsozialismus in der Gegenwart und impliziert eine zu ausführliche und übertriebene Auseinandersetzung mit dieser Zeit; durch diese zu starke Beschäftigung mit der NS-Zeit würden Jugendliche gelangweilt und regelrecht gequält im Unterricht. Implizit fordert Enzensberger einen Schlussstrich unter diese Zeit zu setzen und stellt damit eine alte Forderung aus einem rechts-konservativen Umfeld, deren Hauptforderung sich mit der Formel „Es muss einmal Schluss sein!“ auf den Punkt bringen lässt. Diese geschichtsrelativierenden Zitate verwendet Jelinek nun gezielt um die auch heute noch wirksamen und häufig verwendeten Worthülsen eines Verdrängungsdiskurses plastisch darzustellen. Zusätzlich zeigt sich in jener Passage des *Ausnahmeboten*, dass sich der Text

---

<sup>184</sup> Vgl. Lücke, Bärbel. Jelineks Rechnitz. Boten der untoten Geschichte. S. 67

hier stärker an ein mögliches Publikum, einen eventuellen Rezipienten wendet. Auffällig sind die vielen Fragen, apologetischen Rechtfertigungen und leichten Vorwürfe an den Rezipienten. Der Bericht verlässt in dieser Passage kurz seine Monologhaftigkeit (behält dabei jedoch mangels Gegenrede stets die Monologform bei) und führt einen Dialog mit dem Publikum, aber auch mit jener einsagenden Frau; diese ist allerdings nicht mit Gräfin Batthyány gleichzusetzen, vielmehr verbirgt sich hinter der einsagenden Frau die Autorin selbst. Trivialerweise ist jeder Autor/jede Autorin der Einsager/die Einsagerin seiner/ihrer Figuren, doch tritt in der Passage des Ausnahmeboten die Schriftstellerin Elfriede Jelinek als eine der Stimmen im Chor der Boten hervor. Ironisch nimmt Jelinek Vorwürfe an ihre Person auf, wie etwa die politische/ideologische Prägung ihrer Texte und ihrer Person: „mir geht es nicht [...] um eine ideologische Linie, wie Sie mir und dieser Frau [...] immer unterstellen“ (Re, S. 79) oder ihr Bild in der Öffentlichkeit: „Ein Glück, dass sie Ihnen so unsympathisch ist.“ (Re, S. 78) Damit führt sich Jelinek bewusst selbst als Autoren-Instanz in den Kontext des Diskurses über die NS-Vergangenheit ein und nimmt als (nichtsdestotrotz fiktive) Stimme im Botenchor die Rolle des Antagonisten ein, eine der wenigen Gegenstimmen, die der Text enthält. Der Ausnahmebote spaltet sich auf: in die Auftraggeberin des Berichtes und den geschichtsrelativierenden Überträger dieses Botenberichts. Diese kurze dialogische Choreographie des Textes zeigt sich etwa im folgenden Zitat:

Einen eigenen Schutz hatte ich nie, nicht einmal für mein schwächstes Glied. Sie unterstellen mir Deutschenhaß? Im Ernst? Deutschenhaß? Aber ich kann Ihnen nun endlich sagen, egal, was ich vorher gesagt habe: Ich bin stolz darauf, ein Deutscher zu sein! Wir Deutschen [...] sollen endlich wieder Mut zu einem starken Nationalgefühl haben [...].

(Re, S. 80)

Die empörte Frage nach Deutschenhaß ist eine Einstreuung der Autorin in den Nationalstolzdiskurs des Enzensberger zitierenden Ausnahmeboten, diese Frage ist „als rückkoppelnde Erhellung der Äußerungen Enzensbergers“<sup>185</sup> eine Ergänzung seitens der soufflierenden Autorin, die hinter dem Text steht. Somit wird der Schlusstrichdebatte des Ausnahmeboten, der hier mustergültig für andere Intellektuelle wie Hans Magnus Enzensberger, Martin Walser oder Botho Strauß steht, eine (wenn auch schwache)

---

<sup>185</sup> Lücke, Bärbel. Jelineks Rechnitz. Boten der untoten Geschichte. S. 69



Stimme gegenübergestellt und somit eine Diskrepanz zwischen Auftraggeberin und ausführendem Boten erzeugt. Die Fremdbestimmtheit des Boten ist im Jelinek'schen Botenbericht in klassischer Form also nicht mehr gegeben, denn die einzige Person, die als Auftraggeberin genannt wird, wird vom Boten offensichtlich ignoriert. Dem Geschichtsrelativismus des *Ausnahmeboten* kann die einzelne Autorin kaum etwas entgegenstellen; der Bote diskreditiert die Autorin zudem, ihre Meinung, ihr Wille zähle ja „zum Glück“ (Re, S. 79) nicht. Die Heteronomie der Botenrede ist nicht mehr durch eine externe Person gegeben, die Boten handeln autonom im Sinne einer Haltung, die die Enzensberger-Zitate über die Erschöpfung der Bevölkerung wegen der Vergangenheitsbewältigung am deutlichsten zum Ausdruck bringen. Die Heteronomie ist in *Rechnitz (Der Würgeengel)* kaum gegeben, denn selbst wenn der externe Auftraggeber vorhanden wäre, außer in der Passage des *Ausnahmeboten* finden sich keine Hinweise auf einen solchen.

Allerdings ist die Fremdbestimmtheit auch im klassischen Botenbericht der antiken Tragödie nicht immer gegeben. Gerade wenn unerwartete, für die Handlung entscheidende Ereignisse passieren, handeln Boten manchmal durchaus nach eigenem Gutdünken. Der Bote in Euripides' *Iphigenie bei den Taurern*, der Thoas mitteilt, dass die fliehenden Griechen von einer Welle wieder zurück an die Küste geschwemmt werden, handelt ebenso autonom wie der Bote in *Antigone*, der vom Selbstmord Haimons berichtet. Wiewohl die Boten oft in einem Abhängigkeitsverhältnis zum Rezipientenkreis stehen (oft sind es Untergebene wie Soldaten oder Söldner, die berichten), gibt es bei solchen Beispielen keinen expliziten Auftraggeber, die Boten handeln mehr nach einem impliziten Prinzip, das sie antreibt.

Ähnlich verhält es sich mit der in *Rechnitz (Der Würgeengel)* vorhandenen Heteronomie. Diese ist nicht explizit durch einen Auftraggeber gegeben, aber inspiriert von den Worten eines Hans Magnus Enzensbergers, ist die Fremdbestimmtheit durch ein Prinzip vorhanden, das dem möglichen Rezipientenkreis immer wiederkehrend die eigene Schuldlosigkeit versichert. Die Boten sind dem Publikum verpflichtet, die eigene Unschuld und Nichtinvolviertheit ständig mitzuteilen und müssen in dieser Funktion auch nicht mehr einem möglichen Auftraggeber – z.B. der Autorin – Rechenschaft ablegen:

Aber wir haben jetzt schon vor, uns gegen die moralische Überheblichkeit der Nachwelt zu wenden. [...]Sie verlangen, daß wir sagen, so und so war es [...]?

Wir werden gewußt haben, wie sich Eltern und Großeltern verhalten hätten sollen, wir sind heute endlich zu einem eigenen Urteil fähig und müssen, endlich, endlich! als Boten nicht mehr nachplappern, was man uns vorsagt, was man uns anschafft.  
(Re, S.81)

Dem Boten werden nach wie vor Worte in den Mund gelegt, allerdings sind es mehr die geschichtsrelativistischen eines Hans Magnus Enzensberger. Diese Eigeninitiative des Ausnahmeboten, wie auch aller anderen Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)*, bringt Elfriede Jelinek ironisch auf den Punkt: „Ich bin nicht bereit, Ihnen die Anstrengung des Selberdenkens zu ersparen! Hauptsache, ich als Bote muß nicht selber denken. Das erledigen jetzt sie! Gut.“ (Re, S.81)

Der Ausnahmebote formuliert gedankenlos die neue Botschaft, die unabhängig vom Auftraggeber entstehen kann, und teilt sie seinem Publikum als Wahrheit mit. Dass diese Wahrheit willkürlich und durch ihren Bericht gefärbt sein kann, wenden die Boten später noch ein<sup>186</sup>. Die Heteronomie des Textes ist also durch eine Haltung gegeben, nicht durch eine externe Person. Die Fremdbestimmtheit ist also im Botenbericht von *Rechnitz (Der Würgeengel)* lediglich implizit gegeben: durch Meinungen und Diskurse, deren Zweck es ist, die Vergangenheit zu verdrängen, zu schönen oder zu bagatellisieren.

### 3.2.4.3. Drittheit

Sibylle Krämer versteht unter dem Begriff Drittheit die besondere Kommunikationssituation, die ein Botengang beinhaltet, weil der Bote zwar als Person vorhanden ist, aber nicht einer der Kommunizierenden ist, sondern nur Element der Kommunikation. Durch die Distanz der an der Kommunikation Beteiligten muss der Bote als Medium dazwischentreten; weil der Bericht auf jemanden hin gerichtet ist, rückt das Sozialpotential des Boten in den Vordergrund und er tritt als dritter Akteur dem Geschehen hinzu. Aber die Distanz der Kommunizierenden kann auch die geforderte Heteronomie des Botenberichts beeinträchtigen, da der Auftraggeber auf die Neutralität des Boten hoffen muss; der Bote ist also nicht bloß ein Fleisch gewordener Brief, er hat die Möglichkeit, die Kommunikation zu beeinflussen, ohne jedoch direkt an ihr beteiligt zu sein.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Vgl. Kapitel 3.2.3.3.

<sup>187</sup> Vgl. Krämer, Sibylle. Medium, Bote, Übertragung. S.117

In *Rechnitz (Der Würgeengel)* ist ähnlich wie beim Distanz- und beim Heteronomiebegriff nur indirekt von einer solchen Drittheit zu sprechen. Die nicht scharfe Trennung zwischen den drei Partizipanten der Kommunikation – Auftraggeber, Bote, Empfänger – lässt die Kommunikationssituation komplexer werden. Boten, die eine Botschaft von einem Teilnehmer der Kommunikation zum anderen überbringen, sind die Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* nur bedingt. Sie teilen ihren Bericht mit dem (lesenden oder im Theater sitzenden) Publikum bzw. den anderen auf der Bühne befindlichen Boten, dabei nehmen sie keine neutrale, übermittelnde Position ein, sie sind als Beteiligte und Zeugen schon per definitionem befangen. Die Boten im Stück besitzen jedoch sehr wohl jenes Sozialpotential, das der Begriff ‚Drittheit‘ beinhaltet. Als Übermittler des Botenberichts an ein (Boten)publikum stehen sie in einem Verhältnis zum Rezipientenkreis. Im Unterschied zum klassisch Berichtenden wenden sich die Jelinek’schen Boten persönlich an ihre Empfänger und lassen somit die Illusion eines Dialogs entstehen. Im klassischen Botenbericht ist eine solche Dialogizität an sich nicht vorgesehen und wenn, dann nur in einem Rahmen, der zur genaueren Erläuterung der ursprünglichen Botschaft dient.<sup>188</sup> Nicht so in *Rechnitz (Der Würgeengel)*: Die Boten treten von sich aus in einen Scheindialog, in dem sie ihren Rezipientenkreis direkt ansprechen und so den Bericht beeinflussen lassen: Immer wieder gibt es Aufforderungen vom Botenchor, an der Denkarbeit zu partizipieren, sich sozusagen ihm anzuschließen; in Kapitel 3.2.4.2. wurde eine solche Stelle zitiert, auch später im Text wird eine solche Aufforderung artikuliert:

Wir hätten alle Hände voll zu tun, sie [die Besitzenden, Anm.] zu bergen, zu entbergen, wir würden sie entbehren. [...] Genau das ist das Schicksal, das dieser Gott für sie vorgesehen hat. Daß sie Gegenstände unserer erklärenden und deutenden Erkundungen werden sollen, aber der Bote deutet nichts. Das müssen Sie schon selber erledigen. Die Sorge müssen Sie sich schon selber besorgen.  
(Re, S. 155-156)

In diesem Zitat, das von den Segnungen der Besitzenden – gemeint ist Gräfin Batthyány und die Thyssen-Familie – in der Schweiz berichtet, nimmt der Bote sich vom Deutungsvorgang des Textes aus, zieht sich zurück und überlässt der angesprochenen

---

<sup>188</sup> Um wieder den Botenbericht der antiken Tragödie als Beispiel zu nennen, ist es in vielen Stücken der Zeit üblich, dass die Protagonisten einer Tragödie dem Boten weitere Fragen stellen, etwa Ödipus, der dem Boten aus Korinth vor allem viele Fragen über dessen Herkunft stellt – der Bote kommuniziert also mit Ödipus, jedoch verlässt er dabei seine Rolle des bloßen Überbringers einer Botschaft nie.

Person des (Boten)publikums die Entscheidung über die Bewertung der Ereignisse. Dabei nimmt sich der Übermittler aber nur scheinbar aus dem Spiel, weil die von ihm vorgetragene Botschaft natürlich schon gedeutet übertragen wird (in diesem Fall, dass das Schicksal der Familie als göttlicher Wille interpretiert wird). Der Rezipient wird dabei in den Übermittlungsvorgang integriert; die Drittheit des Boten – als anwesendes, aber nicht teilnehmendes Element der Kommunikation – ist aufgehoben. Der Bote wird zum Deuter, Gestalter und letztlich auch Schöpfer der Botschaft. Die Botenrede ist Ausdruck des Bedürfnisses, die Ereignisse der Mordnacht zu vergessen, dabei wird die Form des Botenberichts an ihre Grenzen gebracht: Der Bericht wird verfälscht oder bagatellisierend vorgetragen, damit der Rezipientenkreis ausreichend manipuliert wird. Mittel hierzu ist u.a. das Sozialpotential, das der Bote besitzt und das die Jelinek'schen Boten ausnützen. Sie gehen über ihre Rolle als Übermittler einer Botschaft hinaus, sie interagieren auch als deren Deuter (was zwangsläufig aus Beteiligung oder zumindest Zeugenschaft der Ereignisse der Mordnacht folgt). Die Drittheit der Boten aus einem herkömmlichen medientheoretischen Konzept ist aufgehoben, weil die Boten u.a. auch als Auftraggeber auftreten und deswegen an der stattfindenden Kommunikation als gleichwertige Partner teilnehmen, auch wenn sie im Text diese Rolle kleinreden und sich auf ihr Botensein ausreden. An mehreren Stellen des Textes nehmen sie sich aus dem Spiel und überlassen – scheinbar – dem Rezipientenkreis die Deutung, wohl wissend, dass durch die Taktik des ‚geschwätzigem Verschweigens‘ dem Rezipienten keineswegs eine Möglichkeit zur Deutung gegeben wird.

#### 3.2.4.4. Materialität

Unter diesem Begriff versteht Sibylle Krämer die Tatsache, dass der Bote einem ‚Materialitätskontinuum‘ angehört. Die Wichtigkeit der Botschaft wird durch die physische Anwesenheit des Boten zum Ausdruck gemacht; die Botschaft sollte möglichst immobil sein, doch ist die Mobilität des Boten schon durch seine Anwesenheit gegeben. Zudem ist durch die Materialität des Boten immer auch eine Verkörperung des

Auftraggebers vorhanden, wie etwa der Nuntius eine Verkörperung des Auftraggebers, des Fürsten, ist.<sup>189</sup>

In *Rechnitz (Der Würgeengel)* ist diese Materialität der Boten von besonderer Wichtigkeit. Wie bereits festgestellt, kann man die Auftraggeber im Stück nicht genau determinieren, weil sich diese einerseits mit den Boten decken, andererseits implizit einen Diskurs repräsentieren, der durch Verdrängung und Vergessen geprägt ist, sodass man nur eingeschränkt von einem Auftraggeber sprechen kann. Allerdings genau darin liegt die Materialität der Jelinek'schen Boten: Sie sind keine Verkörperung einer realen Person, die den Botengang beauftragt hat, vielmehr sind die Boten die Fleisch gewordene Verwirklichung des Verdrängungsdiskurses, der vielfältig und vielstimmig ist. Die Zeitzeugen und Interviewten im Film *Totschweigen*, deren Sprechen einerseits durch direkte Zitate, andererseits durch die Redestrategie von Beschreiben und Verleugnen in den Text eingegangen ist, werden auf der Bühne durch den Botenchor genauso verkörpert wie ein Hans Magnus Enzensberger mit seinen geschichtsrelativierenden Zitaten. Die Boten auf der Bühne verkörpern die Zeugen und Mittäter der Mordnacht, sie sind deren personifiziertes Sprechen; ein Sprechen, das allerdings nicht Aufklärung der Ereignisse zum Ziel hat, sondern deren Verschleierung. Im Essay *Sinn egal. Körper zwecklos.* formuliert Jelinek diese Verkörperung, diese Fleischwerdung (mit allen Assoziationen aus dem Katholizismus) ebenfalls:

Die Herausforderung besteht vielmehr darin, daß sie [die Schauspieler, Anm.] wie fleischfarbene Schinken, die nicht nur nach Fleisch aussehen, sondern Fleisch auch sind, aufgehängt [...] im Schacht einer anderen Dimension, die nicht Wirklichkeit, aber auch nicht Theater ist, uns etwas bestellen sollen, eine Nachricht die Anfänger, eine Botschaft die Fortgeschrittenen. Und dann merken sie, daß sie selbst die Botschaft sind. [...] Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.<sup>190</sup>

Im Kontext dieser Arbeit ist zunächst die Nennung des Begriffs *Botschaft* auffällig und die Feststellung, dass diese mit den Schauspielern identisch ist. Die Schauspieler – im Kontext von *Rechnitz (Der Würgeengel)* stellen die Schauspieler die Boten dar – sind nicht nur durch das Sprechen geprägt, sie sind dessen Fleisch gewordene Repräsentanz

---

<sup>189</sup> Vgl. Krämer, Sybille. *Medium, Bote, Übertragung*. S.118

<sup>190</sup> Jelinek, Elfriede. *Sinn egal. Körper zwecklos*. In: Elfriede Jelinek: *Stecken, Stab und Stangl • Raststätte oder Sie machens alle • Wolken.Heim*. Neue Theaterstücke. 3. Auflage. Reinbek: Rowohlt. 2004. S. 8-9.

auf der Bühne. Die Boten verkörpern eben jenes verdrängende Sprechen, das typisch für den Botenbericht im Stück ist. Betrachtet man die der Botenrede vorangestellte Regieanweisung, so bestätigt sie diesen Eindruck. Jelinek verbietet jede authentische Darstellung aus der Zeit der Mordnacht: „*Bitte keine Anklänge an die Vergangenheit, höchstens kleine Zitate in Frisur etc.!*“ (Re, S. 55). Historizität wird in diesem Nebentext unterbunden, somit die zeitliche Distanz weiter betont. Dadurch ist die Verkörperung auf der Bühne vor allem eine, die zum Ausdruck bringen will, dass dieses Sprechen, dieses Verdrängen bis zum heutigen Tag noch aktuell ist. Das Ablehnen einer historisch akkuraten Kleidungsweise ist jener semantische Hinweis, der diese Aktualität unterstreicht; somit unterstreicht die Materialität der Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* abermals die These des nicht endenden Verdrängungsdiskurses. Die Boten verkörpern jenes Denken; ihre hohe Anzahl – in der Regieanweisung heißt es, dass ständig neue Boten erscheinen „[...] bis irgendwann einmal der Raum gedrängt voll ist.“ (Re, S. 55) – suggeriert zudem noch, dass dieser Verdrängungsdiskurs weit verbreitet ist. Die Masse an Boten ist ein weiterer wichtiger Aspekt der Materialität der Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Ihr massenhaftes Auftreten unterstreicht nicht nur die weite Verbreitung des Diskurses, sondern zeigt auch, dass die Boten nicht bloß reine Übermittler einer Botschaft sind. Als Masse, die – wie in der Regieanweisung gefordert – nicht nur spricht, sondern auch Figuren auf der Bühne angreift bzw. anderen Figuren Platz macht, wird die mangelnde Neutralität des Berichtes materialisiert auf der Bühne dargestellt. Wie Pewný<sup>191</sup> feststellt, sind die Boten nicht auf ihre Botenfunktion beschränkt, sondern auch als handelnde Akteure am Stück beteiligt. Die Materialität der Jelinek'schen Boten ist ein zentraler Aspekt des Texts, durch sie wird erst die Botschaft – die wie in *Sinn egal. Körper zwecklos.* gefordert die Boten selbst sind – auf der Bühne verwirklicht. Andererseits gibt es in der polyphonen Textmasse des Botenberichts immer einen immanenten (lyrischen) Chor im Chor<sup>192</sup>, sozusagen einen Chor der Opfer (oder seiner Einzelstimmen), den Elfriede Jelinek immer wieder zu Wort kommen lässt, und zwar zitiert sie dabei das Gedicht *The Hollow Men* von T.S. Eliot. Er zeichnet in diesem Text jene *hohlen Männer* als mit Stroh gefüllte Figuren und mit trocken flüsternden Stimmen. In Jelineks Text sind diese hohlen Männer die Opfer der Massaker, die hier zu Wort kommen. Sie werden im Bericht als „durch Arbeit vernichtet“ (Re, S. 111) geschildert

---

<sup>191</sup> Vgl. Pewný, Katharina. Der Posttraumatische Theatertext. S. 400

<sup>192</sup> Vgl. Lücke, Bärbel. Jelineks *Rechnitz*. Boten der untoten Geschichte. S. 52

oder erscheinen als die Opfer der Mordnacht. Allerdings ist die Stimme der hohlen Männer sehr leise und kommt nur selten zu Wort bzw. nur in indirekter Rede durch die berichtenden Boten. In ihrer Beschreibung im Text fällt die fehlende Materialität auf, so heißt es im Text: „Eigentlich sehen diese Höhlenmenschen aus wie richtige Menschen, nur eben hohl, weil sie nie etwas gegessen haben, hohl ihre getrockneten Stimmen, wenn sie zusammen flüstern, sie sind ruhig, sie schreien nicht [...]“ (Re, S. 96-97) Ihre leisen Stimmen sind bedingt durch ihre Hohlheit, die wiederum der schlechten körperlichen Verfassung geschuldet ist. Wer im Text nicht körperlich auftritt, wird auch nicht gehört. Die fehlende Materialität der *Hollow Men* ist der Grund, warum ihre Leiden im Bericht nicht oder kaum zur Sprache kommen. Materialität ist Grundvoraussetzung für den Diskurs, das Hohle der Opfer lässt sie verstummen, es ist „eine Spur<sup>193</sup>, eine Form, die keine Fülle im Sinne der Materialität besitzt, sie ist hohl.“<sup>194</sup>

#### 3.2.4.5. Indifferenz

Der Begriff der Indifferenz ist eng verwandt mit der Problematik der Neutralität und dem Wahrheitsgehalt des Botenberichts in *Rechnitz (Der Würgeengel)*, diese Fragestellung wurde schon in Kapitel 3.2.3.3. behandelt und soll hier nicht wiederholt werden. Allerdings versteht man unter dem Begriff *Indifferenz* im Kommunikationsmodell des Botengangs mehr als nur die Neutralität des Boten. Indifferenz bezeichnet die Einstellung des Boten zum Inhalt der Botschaft, die er übermittelt. Er nimmt keine Stellung zum Gesagten und lässt auch sein Sprechen nicht vom Gehalt der Botschaft beeinflussen. Er nimmt sich zurück und steht neutral zum Inhalt, er ist dem Gesagten gegenüber gleichgültig.<sup>195</sup>

Jelinek verzichtet bewusst darauf, dass die Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* jene indifferente Einstellung zum Gesagten einnehmen. Schon in der Regieanweisung zeigt sich dies deutlich:

*Ab und zu, vor allem, wenn von Deutschland oder den Deutschen die Rede ist, macht die eine andere Botenperson einen gespielten Selbstmordversuch, den man*

---

<sup>193</sup> Im Sinne von Lévinas.

<sup>194</sup> Pewny, Katharina. Der posttraumatische Theatertext. S. 405

<sup>195</sup> Vgl. Krämer, Sybille. Medium, Bote, Übertragung. S.119

*aber als unernst sofort erkennen muß. Vielleicht zieht sie sich eine Plastiktüte über den Kopf und versucht, sie am Hals zuzuziehen oder so, also ironische Selbstmordversuche.*

(Re, S. 55)

Auch wenn die Selbstmordversuche der Boten nur ironisch ausgeführt werden sollen, zeigen sie doch eine – und zwar sehr heftige – Reaktion der Boten auf die Botenrede. Aufgrund der komplexen Struktur von Übermittler und Empfänger des Botenberichts ist nicht feststellbar, inwieweit diese heftige Reaktion ein Reagieren der berichtenden Boten oder des zuhörenden Botenpublikums darstellt. Die Boten stehen dem Text allerdings in beiden Fällen nicht neutral gegenüber und fungieren nicht als neutraler Hintergrund für die zu übermittelnde Botschaft. Oft wird im Text auch die Einstellung der Boten zu ihrer Botschaft thematisiert. Gegen Ende des Stückes wird die Szene aus den *Bakchen*, in der das Zerreißen des Pentheus beschrieben wird, mit der Beschreibung von Hinrichtungen in Konzentrationslagern enggeführt. Der Kommentar des Boten hierzu illustriert die fehlende Neutralität der Boten im Text:

Die Menschen warten auf die Kammer, diese armen Menschen, wie ihr Wärter sie sogar persönlich nannte. [...] so warten sie jetzt auf die Kammer, die Frauen bereits ausgezogen, bei den Männern kommt das noch, aber später, warten vor der Kammer, die in Wirklichkeit eine Duschkabine ist. Da es das nicht gibt, ist es nicht passiert, daher gebe ich mir so wenig Mühe mit dem Bericht. Er handelt ja auch von nichts, der Bericht!

(Re, S. 161)

Dieser Kommentar ist beachtlich, denn obwohl die Prozedur des Wartens vor den Todeskammern genau beschrieben wird, folgt sofort anschließend die Leugnung des Geschehens, und zwar sehr lapidar im Sinne von ‚Was nicht sein kann, darf auch nicht sein‘. Die vortragende Botenperson greift deutend in den Vortrag ein und fügt anschließend dem Bericht noch ihre persönliche Einstellung hinzu: Sie gebe sich wenig Mühe, weil der Bericht ohnehin von nichts handle. Das Vorgetragene ist nur dann interessant und erzählenswert, wenn es im Sinne der Boten ist; andernfalls wird das Stattfinden oder die Möglichkeit der Szenen in Zweifel gestellt. Das letzte Zitat gibt mustergültig den Impetus der Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* wieder: wenn Unangenehmes behandelt wird, dann versuchen die Boten den Bericht inhaltsleer zu



gestalten und das Geschehene zu verleugnen oder zu bagatellisieren. Diese fehlende Indifferenz der Boten im Text ist als fehlende Auseinandersetzung der Bevölkerung in Rechnitz und generell der Öffentlichkeit im Nachkriegsösterreich mit den Verbrechen der Mordnacht zu sehen. Im Text treibt Jelinek dies pointiert auf die Spitze: „Der Ösi hingegen vergißt immer alles, aber er vergißt nicht, daß er prinzipiell dagegen ist, etwas zu vergessen.“ (Re, S. 87). Die Boten üben ihre Botenfunktion beeinflusst und befangen aus, sie haben ihrer Botschaft gegenüber keine neutrale Position. Jelinek lässt die Boten bewusst ihre Botenrolle vernachlässigen bzw. verfälschend ausführen. Sie legen durch das ‚geschwätzige Verschweigen‘ ein Geschichtsbild offen, das von Relativismus und Leugnung geprägt ist. Dadurch kann der Bericht nicht indifferent gegenüber seinem Inhalt sein und dies betont die Befangenheit der Berichtenden. Denn Ziel ist die Betonung der Unschuld und Nichtinvolviertheit der Zeugen der Mordnacht, daher kann die Vortragsweise nicht neutral zum Inhalt stattfinden.

### 3.3. Die Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* als Boten der Geschichte

Thema der Botenberichte im Theatertext ist die Auseinandersetzung mit den Ereignissen der Mordnacht; der Diskurs, der darüber geführt wird, ist allerdings durch die Mittlerschaft der Boten beeinflusst. Er ist von Verleugnung und Verdrängen gekennzeichnet, in ihm werden verschiedenste Diskurse und Quellen miteinander vermengt; das heißt, die Übermittlung der Vorgänge, viele Fragestellungen des Textes sind nur durch den Filter der Botenrede der Jelinek'schen Nachrichtenübermittler im Text präsent und somit befangen. Die Forderung der Regieanweisung, dass die Boten nicht historisch gekleidet sein sollten, impliziert eine große zeitliche Distanz zwischen Bericht und Rechnitz-Massaker. Zwangsläufig werden dadurch im Diskurs verschiedene Zeitebenen miteinander verknüpft und es entsteht ein zeitliches Nebeneinander. Dieses Ineinandergreifen von Zeitebenen wird von den Boten im Text explizit thematisiert: „Wir weisen nach, dass die Vergangenheit die Gegenwart ist, bis die Gegenwart auch wieder Vergangenheit ist, und dann, genau, wieder dasselbe wie die Zukunft, die dann wiederum Gegenwart sein wird.“ (Re, S. 138) Die Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* sind somit immer auch Geschichtsboten, die zwischen den unterschiedlichen zeitlichen Ebenen hin

und her wechseln. Sie geben dabei aber nicht die reine Wahrheit wieder, sondern verlassen sich auf kolportierte Erzählungen, vage Andeutungen, Gerüchte.<sup>196</sup> Jelinek nutzt also die Eindringlichkeit, die das Medium Botenbericht besitzt, um ein Paranoma dessen zu bieten, was Geschichte als Ganzes heute ist, aufgezeigt an einem ebenso extremen wie exemplarischen Fall, dem des Massakers von Rechnitz. Die Boten bezeichnen das als „unglückselige Botenrede“ (Re, S. 180).<sup>197</sup>

Die Boten, die auf den ersten Seiten zu Wort kommen, verstehen sich als Quasi-Zeugen der Geschichte: „Haben Sie die Trümmer eines Schlosses rauchen sehen, schon bevor Sie kamen, und das trotz Rauchverbot, das so schwer an unseren Seelen hängt? Nein? Also das kommt erst noch!“ (Re, S. 56), es wird blitzartig in Benjamin'scher Manier<sup>198</sup> zwischen den rauchenden Ruinen des Schlosses Rechnitz und dem (vergleichsweise banalen) Streit um Rauchverbote in Lokalen o.Ä. hin und her geschaltet. Die Boten erscheinen wie herausgelöst aus einem Sklavenchor, wie es die meisten Boten in der Antike zumeist waren, und wenden sich direkt an das Publikum, das so als erweiterter Chor fungiert<sup>199</sup>. Die Boten verstehen sich als Träger vergangener Ereignisse, filtern diese aber beliebig, stellen ihre Glaubwürdigkeit bzw. Verlässlichkeit konstant in Frage. Wenn kurz darauf im Text vom Schlossbrand die Rede ist, zeigt sich wieder die zweifelhafte Genauigkeit des Botenberichts: „Angezündet, wie alles, was je seit Hephaistos und Prometheus oder meinetwegen den Russen angezündet wurde, die Russen waren ja die letzten, die uns noch ein wenig Feuer unterm Hintern gemacht haben. [...] Die Russen sind Götter des Feuers“ (Re, S. 56). Die vermeintlichen oder zumindest zweifelhaften Zeugen entpuppen sich als typische Exponenten einer Art Stammtisch-Historie, wo Kolporturen von Gerüchten und Mythen eine Bühne geboten wird, wo hier im Text sogar gezielt eine Vermischung von mythischer und historischer Ebene erfolgt, der Mythos wird enthistorisiert und das geschichtlich Gemachte wird höheren Mächten zugeschrieben, z.T. werden historische Figuren mythisiert (wie die zitierten Russen, die Götter des Feuers sein sollen).<sup>200</sup> Ironisch werden Assoziationsketten zu neureichen Russen gebildet, die die Ferienorte der eingesessenen Wohlhabenden überfluten („Der Russe kommt nach Kitzbühel, St. Anton, St. Moritz, St. Nimmerlein [...] wir gehen.“ (Re, S.57) (man beachte

---

<sup>196</sup> Vgl. Janke, Pia. „Herrsucht, ja, haben wir“. S. 243

<sup>197</sup> Vgl. Lücke, Bärbel. Jelineks Rechnitz. Boten der untoten Geschichte. S. 52

<sup>198</sup> Ebd.

<sup>199</sup> Ebd. S. 53

<sup>200</sup>Ebd.

auch den pejorativ gemeinten Singular *Der Russe*, der vor allem in Zusammenhang mit Kriegserzählungen u.Ä. Verwendung findet), in die sich auch gebrochen die Erinnerungen an die einmarschierenden Russen mischen:

„In den Russen ist der Stolz der Eroberer, aber sie machen immer alles kaputt, was sie erobert haben, und den Rest klauen sie und ruinieren ihn dann auch noch. [...] Wer wird mit allen Registern auf der Stalinorgel spielen?, welcher rasende Schwarm, gehüllt in die Felle von Uniformen und fremden Uhren und fremdem Leben und eigenem Blut und eigenem zerfetztem Fleisch [...].“  
(Re, S. 56)

Aber wiederum ist der Mitteilungswert des Botenberichts nur eingeschränkt, denn es wird von den Boten daraufhin betont, dass der Schlossbrand doch hausgemacht ist, in vorgetäuschter Oral History wird mittels einer Art Mauerschau berichtet: „So, der Wagen der Herrschaften fährt jetzt vor. Er hat Benzin gebunkert [...].“ (Re, S. 60); dabei wird insinuiert, dass es sich hierbei um das vom Brandlegen übergebliebene Benzin handelt. Der fast in Echtzeit vorgetragene Botenbericht ist im Kontext des Textes die „lustvoll-schamlose Ver-Gegenwärtigung der Flucht und Spurenvernichtung“<sup>201</sup> nach dem Massaker an den 180 Juden, die dabei ums Leben kamen; das Niederbrennen des Schlosses wird von den Boten in diesem Zusammenhang als ‚Opfer‘ verstanden, das eine ‚gnädige‘ Flucht vor den Russen ermögliche, Flucht heißt in diesem Zusammenhang eine Flucht nach Südafrika, Argentinien und in die Schweiz („In der Schweiz schläft das Geld [...].“ (Re, S. 147)).<sup>202</sup>

Immer wieder finden sich im Text Passagen, in denen – ähnlich der Verquickung von Roter Armee und neureichen Russen – Jelinek das Massaker von Rechnitz mit tagespolitischem Diskurs vermischt. So wird der nazistische Antisemitismus mit heutiger Fremdenfeindlichkeit verschränkt und stellt eine groteske Montage solcher Diskurse dar; so vermeldet ein Bote:

„Daß die diese letzten nackten Menschen hier auch noch aufnehmen!, hätte ich nicht gedacht, diese herabgefallenen Maschen, ohne daß die es hätten ausbaden müssen, äh, nein, umgekehrt wird ein Pullover draus – ausgezogen waren sie ja schon, aus Ungarn ausgezogen und dann selber ausgezogen, man hatte es ihnen ausdrücklich befohlen – bitte, legen Sie ab!  
(Re, S. 65-66.)

---

<sup>201</sup> Vgl. Lücke, Bärbel. Jelineks Rechnitz. Boten der untoten Geschichte. S. 53

<sup>202</sup> Ebd.

Dabei werden die aus Ungarn vertriebenen Juden einerseits mit den aus Ägypten ausziehenden Hebräern des Alten Testaments parallelisiert, aber der Diskurs erstreckt sich auch auf die nach Österreich kommenden Immigranten, die man aufnehmen ‚muss‘. Jelinek erzeugt eine sprachliche wie inhaltliche Kontinuität zwischen diesen Zeitebenen, die Boten fungieren hier als vox populi, und verfälschen ihre Funktion als Überbringer von Botschaften aus der Vergangenheit mit jenen Gegenwartsdiskursen verfälschen. Diese Verquickungen und Verschränkungen stehen im krassen Widerspruch zu dem Selbstverständnis, das die Boten sich auferlegen: „Die Geschichte soll man also besser nachträglich in Ruhe betrachten, und während sie stattfindet, soll man sie auch besser in Ruhe lassen [...].“ (Re. S. 64). Historische wie gegenwärtige Ereignisse sollten also in Ruhe reflektiert und nicht beeinflusst oder verfälscht werden; diese Empfehlung kann man nur als ironisch empfinden, wenn man die konstante Parallelisierung von Vergangenheit und Gegenwart bedenkt, die bei Jelinek’schen Boten üblich ist; diese Parallelisierungen erhalten im Text eine „groteske Plastizität“<sup>203</sup>. Das zeigt sich eindrucksvoll in jenem Botenbericht, in dem der ruhige Schlaf der Mörder – Gräfin, Liebhaber, Bedienstete – nach dem Massaker geschildert wird, in dem das Bild des allerersten Satzes des Textes leitmotivartig wieder aufgenommen wird und in dem Bilder vom Exodus über Nietzsche bis zu Hölderlin anklingen:<sup>204</sup>

[...] also während andre vom Schlummer ganz aufgelöst ruhen, die Knochen ganz ausgelöst ruhen, haben wir noch einiges zu tun. Wir haben noch einiges vor. Das Jauchzen ist zu Ende, die Fackel kommt aus dem Rohr heraus, die Himmlischen jubeln vor Freude, daß einmal die Richtigen gewonnen haben [...] Herrschsucht, ja, haben wir, in Ordnung, ist vorrätig.  
(Re, S. 66-67.)

Jelinek verquickt in den Botenberichten gefälschte Botenberichte („Wir stimmen die Geschichte mit uns ab.“ (Re, S. 64)) mit dem scheinbaren Selbstbericht der Mörder als Boten. Sie lässt die Boten als Mörder sprechen, im eigenen Auftrag – in dieser doppelten Verschränkung oder Vermischung, die man am obigen Zitat nachvollziehen kann –, und in ihrer Sprache werden die Ermordeten gleichsam noch einmal „aus ihren Knochen herausgelöst“ und durch die Worte „skelettiert“. Um mit einem Vergleich Bärbel Lückes

---

<sup>203</sup> Lücke, Bärbel. Jelineks Rechnitz. Boten der untoten Geschichte. S. 55

<sup>204</sup> Ebd.

zu sprechen: „Die Worte vermodern nicht wie Pilze im Munde, sie werden noch einmal getötet und verwesen wie Tote im Mund“.<sup>205</sup>

In der Boten-Choreographie befragen die Boten schließlich einander (oder eben die Zuschauer und Leser, die ebenfalls im Sinne einer Deutungs- und Bewertungsfunktion gewissermaßen Boten sind): „Oder haben Sie einen anderen Fang gemacht? Oder haben Sie ihren eigenen Fangzahn verwendet? [...] Oder haben Sie etwa diesen Mann erschossen, der alles gesehen und es auch gesagt hätte?“ (Re. S. 69-70). Diese Frage bezieht sich auf die Tatsache, dass Zeugen des Massakers von Rechnitz auch ein Jahr nach Kriegsende noch erschossen wurden. Diese Geschehnisse werden in *Rechnitz (Der Würgeengel)* so kommentiert: „Damals war eine irrsinnige Hetze, es war eine tolle Hatz, ja damals, aber der eine ist übriggeblieben, und jetzt knallen wir ihn in seinem Auto ab, dann kann er nichts mehr sagen.“ (Re. S. 70). Jedoch wendet der Bote gleichzeitig warnend ein: „Aber endlos geht das nicht so weiter, irgendwann ist die Geschichte von Ihrem giftigen Speichel ruiniert, und dann hält ihr Kiefer überhaupt nicht mehr [...]“ (Re. S. 70). Zwar wird wie immer im Unklaren gelassen, wem diese Warnung gilt, jedoch könnte sie neben den Mördern auch den Tätern einer anderen Ebene gelten, denjenigen, die diese Morde über Jahrzehnte verdrängt und vertuscht haben. Die Boten wechseln schnell und scheinbar rein assoziativ die Themen, es wird Diskurs mit Diskurs vermischt, ständig zwischen den Ereignissen in der Mordnacht und (aus heutiger Sicht) tagesaktuellen Themen hin und her gewechselt. Zentrale Frage der Boten bleibt die nach dem Standort des Grabes, der in diesem Rechtfertigungsdiskurs konstant verschwiegen wird, doch nicht vorbehaltlos: immer wieder werden Details zum Aufenthaltsort vorgelegt um sie anschließend wieder zu leugnen. Auf das Zitat über die möglichen Folgen der konstanten Vertuschung folgt eine vage Stellungnahme über die Grabstelle der Opfer aus Rechnitz:

Der ehemalige Herr Gauleiter der Steiermark und des Strudelgaus kennt ja auch heute noch die ganzen Bauführer, der hat ja sogar den Führer selbst gekannt [...] Bei dem bleibt nie etwas ganz. Ganze Menschenherden hat der fortgetrieben, aber immer neue kamen herbei. [...] Oder ist sein Fang woandershin gebracht worden, von den Baggern der Firma Mengele, haben die woanders gegraben? Haben die was woanders eingegraben? Könnte ich mir durchaus vorstellen, technisch ist das auf alle Fälle möglich mit guten Baumaschinen ist das ein Klacks [...]. Dabei

---

<sup>205</sup> Lücke, Bärbel. Jelineks Rechnitz. Boten der untoten Geschichte. S. 55

verwenden wir nur beste Keramik und bestes Gold, in Austria von der Ögussa, die früher Degussa geheißen und Gas für Menschen geliefert hat, oder verwechsle ich da was?“

(Re. S. 71-72)

Ständig wird der Themenkomplex des verschollenen Grabes und der Judenverfolgung mit Bauarbeiten in aktueller Zeit verwoben, so wird an dieser Textstelle das Ausheben der Gräber für die Opfer der Mordnacht den anderen Gräueln der NS-Zeit gleichgestellt: Mengele ist bekanntermaßen der grausame Lagerarzt in Auschwitz und Degussa ist die Firma, die stark in die Verbrechen des NS-Regimes verwickelt war, u.a. war diese Firma zuständig für die Entwicklung und Lieferung des in Konzentrationslagern verwendeten Giftgases Zyklon B. So ist es auch in diesem Zusammenhang wenig überraschend, wenn die Boten wenig später im Text über Gaspipelines in Osteuropa sprechen:

Dafür sind sie eindeutig zu spät gekommen. Was regen Sie sich auf, das ist die ausgefeiltste Art zu heizen?, mit Gas natürlich, was glauben Sie, wozu wir all diese Pipelines bauen, zum Teil durch ehemaliges Feindesland, zum Teil durch künftiges Feindesland, das durch die Leistung von einst geschaffen werden wird?, gut so [...].

(Re, S. 73)

Der hier sprechende Bote untermauert die in vielen Texten Jelineks postulierte Kontinuität der Geschichte. Der Pipelinebau in Osteuropa (der Name eines konkreten Bauprojekts – „Nabucco“ – wird sogar im Text explizit genannt) vermischt sich einerseits mit dem Themenkomplex Holocaust, wobei die Rolle von Industrie und Bauwesen im KZ-Bau- und -betrieb betont werden; andererseits weckt das Thematisieren von neureichen Russen, die Österreichs Tourismusorte überlaufen oder gar ‚überfallen‘, und die Erwähnung des „Feindesland“[es] (Re, S. 73) natürlich Assoziationen an die Rote Armee, die auch in Rechnitz kurz nach dem Massaker erschien. Es gehört zur Strategie des Chorisch-Choreographischen, dass bei Jelinek die ‚Ereignisse‘ der Geschichte (‚Ereignis‘ im Sinne von Jacques Derrida, bei dem ein Ereignis – oder mehrere – immer durch eine Art Wiedergängertum charakterisiert ist) nicht in einen narrativen Darstellungszusammenhang gebracht werden, sondern mit einem jeweiligen Botenbericht, der die Form des Berichtes – der ja sachlich und objektiv sein sollte – aber ständig unterläuft, immer anders fokussiert werden. Sowohl die Wiederholbarkeit von Ereignissen als auch die prismatische

Brechung der Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit spielen in Jelineks Geschichtsbild eine bedeutende Rolle.<sup>206</sup>

Ein Fokus der Botenberichte – also explizit jener Teile des Textes, in denen Vergangenes wiedergegeben wird – liegt auf der Beschreibung der Taten, der Beteiligung am Massaker und der Flucht der von Jelinek einfach als *Gräfin* bezeichneten Margit von Batthyány. Im Text wird sie von den Boten mehrmals persönlich angedet, aber auch in ihrer ‚Abwesenheit‘ wird von ihr gesprochen. Die Boten wählen dabei stets dieselbe semantische Ebene, wenn von der Gräfin gesprochen wird. Erstmals heißt es auf Seite 68:

Wo haben Sie Ihren Fang gelassen? Steckt er etwa noch im Fleisch drinnen, Ihr Fangzahn? Hat die Krone, äh, ich meine die Zahnkrone aus Ungarn gehalten, war sie garantiert ohne Metall innen drinnen, gegen das man womöglich ganz energisch, ich meine allergisch vorgehen könnte? Darauf haben die Ungarn sich inzwischen spezialisiert, warum auch nicht, die Grenze ist endlich umgekippt, nur zu unserem Besten, [...].

(Re, S. 68-69)

Elfriede Jelinek eröffnet in diesem (auf ähnliche Weise mehrmals verwendeten) semantischen Feld einen Diskurs über die Gräfin Batthyány; diese erhielt ihren Grafentitel durch die Heirat des ungarischen Adligen Ivan von Batthyány, zudem war ihre Jagdleidenschaft sehr bekannt und wird auch von wird Elfriede Jelinek in *Rechnitz (Der Würgeengel)* thematisiert. Jelinek nutzt die Ambiguität des Wortes *Krone*, verschiebt dessen Bedeutung vom Adelstitel hin zur Zahnkrone und vermischt so die Familiengeschichte der Gräfin Batthyány mit dem nach dem Fall des Eisernen Vorhangs eingetretenen Zahnmedizintourismus von Österreich nach Ungarn. Die hier semantisch eingeführten Zähne konnotiert Jelinek simultan mit der Jagdleidenschaft der Gräfin Batthyány, indem sie diese mit einem *Fangzahn* ausstattet und sie einem Raubtier gleichsetzt, dessen Beute die 180 jüdischen Zwangsarbeiter von Rechnitz sind. Diese Assoziationskette findet sich auch noch später im Text. Auf Seite 92 spricht der Bote nun die Gräfin an: „Diesen Zahn hätten Sie mehr schonen sollen, Frau Gräfin, [...] sonst brauchen Sie auf dem auch noch eine neue Krone, womöglich müssen Sie dann noch anschaffen gehen, die die von dem Grafen haben Sie ja auch durch Heirat erworben.“ (Re. S.92). Immer wieder sprechen die Boten die Gräfin auf die Ereignisse der Nacht an bzw. schildern sie die genauen Abläufe, wie etwa die Gewehre auf die Zimmer des Schlosses

---

<sup>206</sup> Lücke, Bärbel. Jelineks Rechnitz. Boten der untoten Geschichte. S. 59-60.

gebracht wurden: „[...] wir teilen sie aus, die Gewehre, die Langwaffen, wir teilen nicht, wir teilen aus, und das Rot auf der Frau Gräfin glühenden Wangen war vielleicht genauso künstlich wie ihr Lippenstift, diese Wangen leuchteten förmlich vor innerer Glut oder wovor sonst?“ (Re. S. 93) und später „Es ist keine Zeit mehr. Die Neue Zeit geht zu Ende, also, was tun? [...] Erst als die Gräfin selber auch ein Gewehr nahm, wußte ich, daß sie es war. Es stand ihr zu. Die Waffe stand ihr und stand ihr zu.“ (Re, S.94).

Hierbei zeigt sich ein Charakteristikum der Botenberichte in *Rechnitz (Der Würgeengel)*: Die Sprache der Botenberichte entwickelt ihre eigene Dialektik im Spiel von Wahrheit und Vermutung bzw. Sicherheit und Verunsicherung; Jelinek rekonstruiert die Geschichte anhand vager bzw. unsicherer Reden, in denen auch geschwiegen und gemordet wird. In den über Dialektik hinausweisenden semantischen oder figuralen Verschiebungen aber wird das Spiel mit Projektion und Verunsicherung zur subversiven Wahrheitsfindung.<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> Vgl. Lücke, Bärbel. Jelineks *Rechnitz*. Boten der untoten Geschichte. S. 61



#### 4. Resümee

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Elfriede Jelinek in *Rechnitz (Der Würgeengel)* die Form des Botenberichts auf verschiedene Weise rezipiert hat und diese Auseinandersetzung bestimmend für die Konzeption des Theatertextes ist.

Rückt man zunächst nur die Rezeption der Textstellen aus den Botenberichten ins Zentrum, so merkt man, dass diese Zitate auf unterschiedliche Art und Weise benutzt werden. Die ersten Textstellen zielen daraufhin, die ureigene Aufgabe des Boten – die korrekte Übermittlung seiner Nachricht – zu unterlaufen. Die Zitate aus dem Prologos der *Bakchen* dienen vor allem dazu, historische Ereignisse durch Analogien aus dem Mythos unglaubwürdig erscheinen zu lassen. Dies führt zu einem merkwürdigen Geschichtsbild, das von den Botinnen und Boten erzeugt wird: Für historische Ereignisse werden mythische Kategorien angewandt. Das führt nicht nur dazu, dass die beschriebenen Ereignisse ins Mythische gezogen werden und so an Glaubhaftigkeit verlieren; auch die umgekehrte Richtung ist denkbar und das mythische Geschichtsbild wird zur Beurteilung historischer Ereignisse herangezogen. Da dieses Geschichtsbild durch starkes Schicksalsdenken geprägt ist, würden auch die Ereignisse in Rechnitz 1945 als unausweichliches Schicksal verstanden werden und somit die Täter moralisch entlasten. Aber Jelinek verwendet die Botenberichtsitate auch in anderer Art und Weise. Der Großteil der Zitate zielt darauf ab, eine Verbindung der Ereignisse in Rechnitz mit dem rauschhaften Zerfleischen am Berg Kithairon herzustellen. Die Königmutter Agaue wird mit Gräfin Margit Batthyány parallelisiert, beide werden als grausame Mörderinnen charakterisiert. Elfriede Jelinek lässt die Parallelisierung aber nur bedingt gelten: Während Agaue in *Die Bakchen* durch göttliches Wirken ihre Tat begeht, handelten Gräfin Batthyány und die SS-Leute lediglich aus Mordlust und Feierstimmung und können deswegen auch nicht von ihrer Schuld befreit werden.

In der Arbeit wurde aber auch die formale Auseinandersetzung mit dem antiken Botenbericht erforscht. Dabei wurde zunächst untersucht, ob es sich tatsächlich um einen Botenbericht nach antikem Muster handelt. Die offensichtlichen Unterschiede zur antiken Vorlage (polyphoner Botenchor statt individuellem Boten) haben sich als wenig ausschlaggebend herausgestellt: Man kann den Jelinek'schen Theatertext durchaus als

antiken Botenbericht lesen. Für die Textanalyse wurden ein theoretisches Modell des antiken Botenberichts sowie ein allgemeines medientheoretisches Konzept der Botenrede erstellt. Als zentrale Eigenschaften der antiken Form wurden zunächst die eingeschränkte Präsentation (*restricted presentation*) und die Involviertheit der Boten ins Geschehen festgestellt, während im medientheoretische Konzept fünf essentielle Charakteristika der Botenrede (*Distanz, Heteronomie, Drittheit, Materialität und Indifferenz*) entwickelt wurden.

Es zeigt sich, dass die Kategorie der eingeschränkten Präsentation ein überaus wichtiges Kriterium ist, denn Elfriede Jelinek hat diese Eigenschaft des antiken Botenberichts überbetont. Die Botinnen und Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* vernebeln bewusst ihre Beteiligung und behaupten immer wieder, dass sie nicht genau sagen können, was passiert sei oder nicht. Die eigentliche Aufgabe des Boten, die wahrheitsgemäße Übermittlung von historischen Ereignissen, geht unter und wird bewusst vernachlässigt. Das als „geschwätziges Verschweigen“ bezeichnete Verhalten der Boten ist sehr bedeutsam für den Text: die Boten verschweigen mehr, als sie mitteilen, sie lenken bewusst von der eigenen Involviertheit ab, zeigen aber gerade durch das offensichtliche Verschweigen viel Wissen über die Morde in Rechnitz. Die Botenform erweist sich als geeignete literarische Form, um diese Geisteshaltung literarisch auszudrücken. Die berichtenden Botinnen und Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* verletzen bewusst einige (aber nicht alle) Regeln, die man einem klassischen Botenbericht attestiert. Allerdings zeigen gerade diese Regelbrüche – wie etwa die mangelnde Indifferenz, die widersprüchliche Wiedergabe von Ereignissen und das bewusste Vorenthalten von Information – das von Verdrängung und vertuschte Geschichtsbild der Bürger von Rechnitz und damit synonym das Geschichtsbild der österreichischen Gesellschaft der Nachkriegszeit. Der Botenbericht wird zwar in seiner äußeren Form angenommen, doch die vortragenden Botinnen und Boten unterlaufen bewusst das Anliegen einer Nachrichtenübermittlung. Durch diese bewusste Manipulation zeigt sich, dass die Morde im Bewusstsein der Bürger und der Gesellschaft noch nicht verarbeitet oder gesühnt wurden.

Die medientheoretische Analyse des Textes liefert unterschiedliche Ergebnisse. Zwar verletzt Jelinek die fünf Kriterien nie ganz, doch werden sie im Stückkontext neu gedeutet. Aufgrund der unklaren Rollenverteilung von Perzipient und Rezipient in *Rechnitz (Der Würgeengel)* lässt sich nicht unbedingt eine räumliche Distanz zwischen Sender und Empfänger des Berichts feststellen. Allerdings kann von einer zeitlichen

Distanz gesprochen werden, die in den Berichten überwunden wird, da der Text von der Überlappung unterschiedlicher Zeitebenen geprägt ist. Bei der Frage der Heteronomie kann man nicht von klassischer Fremdbestimmtheit wie in gängigen Botenmodellen sprechen, da ein externer Auftraggeber nie wirklich genannt wird. Aber die durch Leugnung und Verdrängung geprägte Geisteshaltung der Boten bildet eine implizite Heteronomie, welche die Berichte prägt. Die Drittheit des Boten ist in *Rechnitz (Der Würgeengel)* aber aufgehoben, da die Boten zugleich Sender, Übermittler und Empfänger der Botschaft sein können. Sie spielen deswegen ihre klassischen Rollen nur bedingt: die Boten treten z.T. in einen Dialog mit dem Publikum ein oder beeinflussen bewusst die Deutung der Ereignisse. Die Materialität der Boten wird von Jelinek besonders hervorgehoben: die immer größer werdende Masse an Sprechern, die durch ihr geschwätziges Verschweigen die Taten der Mordnacht vernebeln wollen, übertönt den leisen Chor der Opfer, der im Text nur selten zu Wort kommt. Die Masse an Boten verdeutlicht den Konsens, der in der Bevölkerung herrscht; andere Stimmen können nicht gehört werden, nur das eigene Geschichtsbild zählt. Die Indifferenz des Boten findet bei Jelinek bewusst keine Anwendung. Gerade die befangene Wiedergabe der Ereignisse des Massakers wird im Text ins Zentrum gerückt, die Boten wollen ihre Involviertheit vertuschen und können damit dem Bericht nicht neutral gegenüberstehen.

Zuletzt wurde festgehalten, dass auf Grund der Botenform in *Rechnitz (Der Würgeengel)* die Botinnen und Boten immer auch Geschichtsboten sind. Sie fügen verschiedene Zeitebenen ineinander und erzeugen so ein Geschichtsbild, das von Gleichzeitigkeit geprägt ist. Diskurse werden vermischt, Themen assoziativ gewechselt – es zeigt sich, dass die Jelinek'schen Botenberichte polyphon sind. Der Text ist von den unterschiedlichsten Diskursen und Stimmen durchzogen, in denen die Meinungen von Historikern, Zeitzeugen, Schriftstellern, Journalisten, Tätern, Opfern etc. vermischt und in anderer Form wiedergegeben werden. Jelinek rekonstruiert Geschichte anhand vager Reden und zeigt so die Abgründigkeit eines solchen Geschichtsbildes.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass der Botenbericht das Stück entscheidend geprägt hat, sowohl inhaltlich als auch formal ist der Text durch diese Form beeinflusst. *Rechnitz (Der Würgeengel)* unterscheidet sich durch diese Form auch sehr von anderen Jelinek-Texten. Das Spiel von Erzählen und Verleugnen, Berichten und Vorenthalten findet im Botenbericht seine ideale Ausdrucksform. Wiewohl Elfriede Jelinek diese Form

in entscheidenden Punkten modifiziert hat, kann man dennoch sagen, dass die Botenrede im Stück omnipräsent ist und das entscheidende Konstruktionselement des Textes ist.

## 5. Siglenverzeichnis

Bei diesem angeführten Werk handelt es sich angeführten Werken um Texte von Elfriede Jelinek. In Siglen wird der Text der Autorin angegeben, der Untersuchungsgegenstand der Arbeit sind. Die genaue Angabe findet sich im Literaturverzeichnis

Re = Elfriede Jelinek: *Rechnitz (Der Würgeengel)*

## 6. Literaturverzeichnis

### PRIMÄRLITERATUR

#### *a) Primärliteratur von Elfriede Jelinek:*

Jelinek, Elfriede. Das Lebewohl. <http://www.elfriedejelinek.com/> (= Abschnitt Theater). Zugriffen am 4. Mai 2011, 21:58.

Jelinek, Elfriede. Das Werk. In: In den Alpen. Drei Dramen. Berlin: Berlin Verlag. 2004. S.89-251

Jelinek, Elfriede. Ein Sportstück. Reinbek: Rowohlt. 1998

Jelinek, Elfriede: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“. In: TheaterZeitSchrift 7 (1984), S. 14-16

Jelinek, Elfriede. Im Abseits. <http://www.elfriedejelinek.com/>, (=Abschnitt 2005). Zugriffen am 20. August 2010, 19:35

Jelinek, Elfriede. Lesen. <http://www.elfriedejelinek.com/>, (=Abschnitt 2005). Zugriffen am 20. August 2010, 18:32

Jelinek, Elfriede. Rechnitz (Der Würgeengel). In: Die Kontrakte des Kaufmanns · Rechnitz (Der Würgeengel) · Über Tiere. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2009. (= rororo 24984) S.53-205

Jelinek, Sinn egal. Körper zwecklos. In: Elfriede Jelinek: Stecken, Stab und Stangl • Raststätte oder Sie machens alle • Wolken.Heim. Neue Theaterstücke. 3. Auflage. Reinbek: Rowohlt. 2004. S. 7-14

Jelinek, Elfriede: Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit. In: Elfriede Jelinek: Stecken, Stab und Stangl • Raststätte oder Sie machens alle • Wolken.Heim. Neue Theaterstücke. 3. Auflage. Reinbek: Rowohlt. 2004. S. 15-68

#### *b) Weitere Primärliteratur*

Euripides. Die Bakchen. [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=613&kapitel=1#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=613&kapitel=1#gb_found), Zugriffen am 7. Jänner 2011, 18:46

Euripides. Elektra. Stuttgart: Reclam. 2005. S. 46, V.759-60 (=RUB 18354)

Nietzsche, Friedrich. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Frankfurt: Insel. 2007. (it 3511)

Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Der Tragödie zweiter Teil. In: Johann Wolfgang Goethe: Faust. Hg. von Merian-Genast, Ernst. Zürich: Diogenes. 1982. S. 147-368

Schleef, Einar. Droge, Faust, Parzival. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997

Sophokles, Elektra. Stuttgart: Reclam. 1998. (=RUB 711)

### SEKUNDÄRLITERATUR

Barlow, Shirley: The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language. London: Methuen. 1971.

Broich, Ulrich, Manfred Pfister und Ulrich Suerbaum: Bezugfelder der Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer. 1985.

de Jong, Irene. Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech. Leiden, New York u.a.: E.J. Brill. 1991

Haß, Ulrike: Sinn egal. Körper zwecklos. Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anlässlich Einar Schleefs Inszenierung von "Ein Sportstück". In: Elfriede Jelinek. Text + Kritik 117 (1999), 2., erweiterte Auflage, S. 51-62.

Hose, Martin. Studien zum Chor bei Euripides. Teil 2. Stuttgart: Teubner. 1991. (=Beiträge zur Altertumskunde 20)

Janke, Pia. „Herrsucht, ja, haben wir“. Die Täter in Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) S. 239-254

Janz, Marlies. Das Verschwinden des Autors. Die Celan-Zitate in Elfriede Jelineks ‚Stecken, Stab und Stangl‘. In: Celan-Jahrbuch 7 (1997/98). S.279-292

Kecht, Maria-Regina. Elfriede Jelineks Botenbericht(e) aus, über und rund um *Rechnitz*. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) S. 194-213

Kovacs, Teresa: „Nimm hin und iß mein Fleisch“. Zum Kannibalismusmotiv im Epilog von Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) S. 289-309

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

Krammer, Stefan. „Ich will ein anderes Theater“ – Jelineks Theatertexte zwischen Tradition und Innovation. In: Elfriede Jelinek – Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.-3- Juni 2006 in Tromsø. Hg. v.: Müller Sabine und Catherine Theodorsen. Wien: Praesens Verlag. 2008. (=Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 2) S. 109-122

Kristeva, Julia. Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hg. v. Dorothe Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler. Stuttgart: Reclam. 2004. (= RUB 9414) S. 334-348

Lesky, Albin. *Die griechische Tragödie*. Stuttgart: Kröner. 1984

Lücke, Bärbel. *Elfriede Jelinek. Eine Einführung ins Werk*. Paderborn: UTB. 2008

Lücke, Bärbel. Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von *Bambiland/Babel* über *Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* (für Christoph Schlingensiefels *Area 7*) zum Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*. In: Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“. Mediale Überschreitungen. Hg. v. Pia Janke. Wien: Praesens. 2007 (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 3). S. 61-85

Lücke, Bärbel. Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* – *Boten der untoten Geschichte*. In: Jelinek [Jahr]buch 1 (2010). S. 33-98

Lücke, Bärbel. *Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*. Wien: Passagen. 2007.

Lücke, Bärbel. Terror, Irak-Krieg, Folter. Elfriede Jelineks „Moralkunstwerk“ *Bambiland/Babel*. In: *An den Rändern der Moral. Studien zur literarischen Ethik*. Ulrich Wergin gewidmet. Hg. v. Ulrich Kinzel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, 172-184



Meister, Monika. Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. Anmerkungen zum Text *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) S. 278-288

Neelsen, Sarah. Intertextualität und Sinnstiftung. Anmerkungen zu Elfriede Jelineks *Babel*. In: Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“. Mediale Überschreitungen. Hg. v. Pia Janke. Wien: Praesens. 2007 (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 3). S. 86-99

Pewny, Katharina. Der posttraumatische Theatertext des „perfekten Verbrechens“: Jelinek mit Lévinas lesen. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) S. 395-410

Pfeifer, Wolfgang. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. 8. Auflage. 2005: dtv. München.

Pommé, Michèle. Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien in *Malina, Das Buch Franza, Die Klavierspielerin* und *Die Wand*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag. 2009

Schadewaldt, Wolfgang. Die griechische Tragödie. Tübinger Vorlesungen Band 4. Frankfurt: Suhrkamp. 1991. (=stw 948)

Schenkermayer, Christian. Waidmänner – Wild – Metamorphosen – Massaker. Über das Jagdmotiv und die *Freischütz*-Zitate in Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) S. 255-275

Seeck, Gustav Adolf. Die griechische Tragödie, Stuttgart: Reclam. 2000 (=RUB 17621)

Segal, Charles. Dionysac Poetics and Euripides' *Bacchae*. Expanded Edition, with a new afterword by the author. Princeton: Princeton University Press. 1997.

Stiegler, Bernd. Intertextualität – Einleitung. In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hg. v. Dorothe Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler. Stuttgart: Reclam. 2004. (= RUB 9414). S. 327-334

Strigl, Daniela. Die Seelen der Toten, „die toten Seelen der Lebenden“ und das „Klitterungsklistier“ des Herrn Geschichtsprofessors. Elfriede Jelinek und die

Nachgeborenen. In: „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel). Hg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd. 6) S. 361-376

Vogel, Juliane. Elektra vor dem Palast. Elfriede Jelinek und die Atriden. In: Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Hg. von Vöhler Martin und Bernd Seidenstricker. Berlin, New York: de Gruyter. 2005. S. 438-447

### INTERNETQUELLEN

Projekt Gutenberg. <http://gutenberg.spiegel.de/> Zugegriffen am 7. Jänner 2011, 18:39

Roeder, Anke. Überschreitungen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fintervw.htm>, Zugegriffen am 23. August 2010, 13:07

The Nobel Prize in Literature 2004 - Press Release. Nobelprize.org. [http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2004/press.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/press.html). Zugegriffen am 23. August 2010, 16:11

## 7. Anhang

### 7.1. Abstract

In vielen Werken Elfriede Jelineks beruft sich die Autorin auf Themen, Motive und Texte der griechischen und römischen Antike. Vor allem in den Theaterstücken kann man die Rezeption antiker Stoffe immer wieder beobachten. Der Dramentext *Rechnitz (Der Würgeengel)* sticht dabei besonders heraus, weil dieses Theaterstück nicht nur durch Textzitate aus verschiedenen griechischen und römischen Quellen (z.B. *Die Bakchen* von Euripides) einen Bezug zur Antike herstellt. Der Text ist zudem in Form eines Botenberichts geschrieben, Jelinek verarbeitet also auch eine antike Textsorte in *Rechnitz (Der Würgeengel)*.

Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der Antikerezeption Elfriede Jelineks beschränkt sich vor allem auf die Übernahme von Figuren und Motiven aus der Epoche, nur wenige Aufsätze und Untersuchungen setzen sich mit der Rezeption antiker Textsorten auseinander.

Grundsätzlich wird der antike Botenbericht auf zweierlei Art und Weise in *Rechnitz (Der Würgeengel)* verarbeitet. Einerseits werden Zitate aus den Botenberichten der Euripides-Tragödie *Die Bakchen* in den Text integriert. Andererseits gestaltet Jelinek das gesamte Stück als antiken Botenbericht.

Die Zitate aus *Die Bakchen* dienen unterschiedlichen Zwecken: Sie sollen zunächst historische Ereignisse unglaubwürdig erscheinen lassen, indem sie mit mythischen – und daher „unglaubwürdigen“ – Textstellen aus der Euripides-Tragödie parallelisiert werden. Aber viele Zitate aus den Botenberichten zielen vor allem darauf ab, die grausame Ermordung der 180 jüdischen Zwangsarbeiter beim Massaker von Rechnitz mit dem rauschhaften Treiben der Mänaden in *Die Bakchen* zu verbinden, dabei werden Königin Agaue aus der antiken Tragödie und Gräfin Margit Batthyány, der Besitzerin des Schlosses Rechnitz, enggeführt.

Bei der formalen Rezeption des Botenberichts greift Elfriede Jelinek auf spezielle Eigenschaften dieser Textsorte zurück. Die Berichtrede ist eine eingeschränkte Präsentation, man spricht dabei von den Einschränkungen des Orts, des Zugangs und des Verständnisses. Betrachtet man den Boten als ein Objekt der Medientheorie, kann zudem

festgestellt werden, dass der klassische Botenbericht fünf wichtige Eigenschaften besitzt: Distanz, Heteronomie, Drittheit, Materialität und Indifferenz.

Bei der Konzeption von *Rechnitz (Der Würgeengel)* rezipiert Jelinek diese Charakteristika auf sehr eigenständige Weise. Die Boten überbetonen die Einschränkungen und wollen bewusst von ihrer eigenen Beteiligung ablenken. Der gesamte Bericht dient zur Vertuschung und Leugnung der grausamen Morde im Rechnitz der letzten Kriegstage.

Die medientheoretischen Untersuchungen liefern ähnliche Ergebnisse. Die einzelnen Kategorien werden unterschiedlich und unorthodox gedeutet, doch werden sie kaum verletzt. Man kann in *Rechnitz (Der Würgeengel)* zwar nicht unbedingt von einer räumlichen Distanz zwischen Sender und Empfänger sprechen, doch spielt die zeitliche Distanz eine bedeutende Rolle. Die Frage der Heteronomie berührt die Fragestellung nach der Schuld der Boten: zwar sind die Boten bei Jelinek nicht in der Art fremdbestimmt wie im klassischen Botengang, jedoch kann man durch Meinungen und Klischees von einer impliziten Heteronomie sprechen. Bei den Kategorien Drittheit und Materialität lassen sich ebenfalls Bedeutungsverschiebungen feststellen, die Kategorie der Indifferenz wird aber verletzt. Das dient vor allem dazu, den Verdrängungsdiskurs des Stückes zu verstärken.

Die Boten in *Rechnitz (Der Würgeengel)* fungieren auch als Geschichtsboten. Darunter versteht man, dass die Berichte der Boten verschiedenste Zeitebenen miteinander verschränken und assoziativ zwischen diesen wechseln. Der Bericht wird zu einem polyphonen Geflecht unterschiedlicher Diskurse. Jelinek zeigt so ein Geschichtsbild, das auf vage Meinungen und Klischees aufbaut und betont dadurch gerade die Brüchigkeit eines solchen Bildes.

Die Bedeutung der Botenberichtsform ist für die Konzeption von *Rechnitz* von entscheidender Wichtigkeit. Sie erst schafft den passenden Rahmen, um den Verdrängungsdiskurs der Rechnitzer (und damit der österreichischen) Bevölkerung auf der Bühne darzustellen.

## 7.2. Lebenslauf

<i>Name</i>	Johannes Mathä
<i>Geburtsdatum</i>	5. Jänner 1987, Rohrbach in OÖ
<i>Staatsbürgerschaft</i>	Österreich
<i>Ausbildung</i>	<p>1993-1997: Volksschule Rohrbach</p> <p>1997-2005: Bundesrealgymnasium Rohrbach</p> <p>Reifeprüfung „mit Auszeichnung“ am 24. Juni 2005</p> <p>Studium des Diplomstudiums Deutsche Philologie (Germanistik) seit Oktober 2005 an der Universität Wien. Absolvierung des ersten Abschnittes „mit Auszeichnung“.</p> <p>Studium des Diplomstudiums Mathematik seit Oktober 2005 an der Universität Wien</p> <p>Absolvierung von Wahlfächern (20 Semesterstunden) des Studiums Sprachwissenschaft an der Universität Wien</p>
<i>Sprachkenntnisse</i>	Deutsch (Muttersprache), Englisch, Französisch, Spanisch, Latein
<i>Arbeit</i>	<p>2007-2010: Arbeit als Nachhilfelehrer für Mathematik und Deutsch bei der Organisation ‚Schülerhilfe‘. Seither privater Nachhilfelehrer.</p> <p><i>Sommersemester 2008/ Wintersemester 2008/09:</i> Arbeit als Tutor für Sprachgeschichte am Institut für Germanistik der Universität Wien</p> <p>2008-2011: Praktika und Arbeit am Adalbert-Stifter-Institut Linz im Institut für Sprachforschung.</p> <p><i>Seit September 2008:</i> Dialektaufnahmen im Auftrag des Adalbertstifterinstitut Linz für den oö. Sprachatlas.</p>