

„Was die Lektüre am meisten bedroht, ist die Realität des Lesers, seine Persönlichkeit, seine Unbescheidenheit, die verbissene Anstrengung gegenüber dem, was er liest, er selbst zu bleiben, überhaupt ein Mensch sein zu wollen, der zu lesen weiß.“

Maurice Blanchot

Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* – Boten der (untoten) Geschichte

1. Historische Grundlagen: Geschichte, Geschichten, Fakt, Fiktion, Simulation?

Der Titel von Elfriede Jelineks Bühnenstück verweist auf den ersten Blick auf zwei völlig disparate Begriffe: Der erste, Rechnitz, bezeichnet einen geographischen Ort im österreichischen Burgenland an der Grenze zu Ungarn; aber er steht auch für das orgiastische Massaker an zweihundert ungarischen Juden, für das „Massenmordfesterl vom Feinsten“ „arschnapp vor Kriegsende“¹. Auch der zweite Begriff ruft Assoziationen hervor; er konnotiert den biblischen Exodus (2. Mose 11, 4) ebenso wie den gleichnamigen Film von Buñuel; und Buñuel spielt in Jelineks Werk durchaus eine Rolle: In *Babel (Peter sagt)* z.B. ist es der Film *Ein andalusischer Hund* (1929)²; im Jelinek/Schlingensief-Stück *Attabambi-Pornoland* (Schauspielhaus Zürich) wird auf das Bühnenbild „ein Film projiziert: Buñuels *Würgeengel* (1957)“³. Diesem Film entlehnt Jelinek gewissermaßen das Szenario, die Choreographie ihres Stückes. Die grauenerregenden ‚Geschichten‘, entsetzlichen Ereignisse aber, von denen die nach Zahl und Redepart nicht genau zu differenzierenden Boten aus (real/fiktiv) unterschiedlichen Zeiten und Perspektiven berichten oder die sie gar bezeugen, entnimmt sie ‚der Geschichte‘ selbst (oder wie sie, den Boten und Zeugen nach, gewesen sein

¹ Jelinek, Elfriede, Neid. Privatroman, 5f, Kapitel 57, S. 46/47.

² Vgl. dazu Lücke, Bärbel, „And they took pictures of everything“: Der Irak-Krieg, die Folter, die Bilder – die Folterbilder im ‚Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit‘. In: manuskripte. Zeitschrift für Literatur, 166/2004, S. 4 – 26.

³ Kuhlbrodt, Dietrich, Im Porno. <http://www.brainstorms42.de/artikel/wuergeengel.html>.

könnte, ihrer „Musil’schen Möglichkeitsform“). Sie sind aber auch der Literatur entnommen, den *Bakchen* des Euripides zum Beispiel, wenn der Pentheus-Bote sagt: „Bote auf einer Anhö, das wäre nicht schlecht, von diesem Tannenwipfel könnte ich das alles besser sehen, könnte ich dieses schändlich, jedoch fröhlich Treiben besser überschaun“ (124)⁴ – dionysisches Grauen, damals und heute, zur Kontinuität verschränkt; eine Derrida’sche *Spur*, die vom Damals aufs Heute verweist, vom Mythos und seinem geschichtlichen Kern auf ‚die‘ Geschichte. Sollte man also besser sagen, Jelinek setze einen postmodernen Geschichtsbegriff in Szene, dessen ‚Veranschaulichung‘ die vielstimmig-widersprüchliche, zeit- und personenübergreifende Botenrede ist? Jacques Derrida z.B., der sich nachdrücklich gegen jeden metaphysischen Geschichtsbegriff ausgesprochen hat, welcher „Geschichte als Geschichte des Sinns“ begreife, sich also gegen jede Art von „Teleologie“ und „Eschatologie“ wandte, auch gegen bestimmte Arten von „Traditionsgebundenheit“ und „Kontinuität“, gegen „Wahrheit“ und alle Formen von Essenzialisierungen, will die „Tragweite“ von Geschichte „neu einschreiben“ und eine „andere Begriffskette von ‚Geschichte‘ hervorbringen: einer in der Tat ‚monumentalen‘, schichtenförmigen, widersprüchlichen Geschichte; einer Geschichte, die eine neue Logik der *Wiederholung* und der *Spur* impliziert“ – eine Spur der Sprache also, der Bedeutungen; und er zitiert Althusser, der zeigen will, dass es „nicht eine einzige, eine allgemeine Geschichte gibt, sondern daß es statt dessen Geschichten gibt.“⁵ Solche, wie sie Jelineks Boten erzählen? Abgesehen von Reinhart Koselleck, auf den ich später eingehen werde, liest sich das, was Derrida hier formuliert, ganz ähnlich bei seinem französischen Philosophenkollegen Jacques Rancière: „Aber zu sagen, dass die Geschichte eine Kategorie und ein Horizont des gemeinschaftlichen Lebens ist, bedeutet, dass sie in sich selbst keinen Inhalt hat. Die Geschichte existiert nicht als ein an der zeitlichen Entwicklung orientierter Ablauf, sie existiert quer über die singulären Formen von Historizität: singuläre Weisen, von denen die Aufteilungen des Sichtbaren und des Sagbaren, die Verteilungen der Modi sinnlicher Erfahrung, die Beziehungen zwischen dem Leben und seinen Formen der Symbolisierung verschoben werden.“⁶ Genau zwischen Sichtbarem und Sagbarem (und Unsagbarem) scheinen die Botenreden bei Jelinek zu changieren. Geschichte, das macht Rancière gerade in der Auseinandersetzung mit dem Benjamin’schen Geschichtsbegriff klar, hat für ihn mit der „Arbeit der Entstellungen und der Verschachtelungen von Zeitlichkeit“ zu tun (KW, 76) – auch darin scheinen sich sein Geschichtsbegriff und Jelineks Botenberichte zu

⁴ Jelinek, Elfriede, *Drei Theaterstücke: Die Kontrakte des Kaufmanns; Rechnitz (Der Würgeengel); Über Tiere*, Reinbek bei Hamburg 2009. Alle Zitate im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

⁵ Derrida, Jacques, *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva u.a.*, Wien 1986, S. 114–117. Im Folgenden unter Sigle P.

⁶ Rancière, Jacques, *Ist die Kunst widerständig?* Berlin 2008, S. 68/69. Im Folgenden unter Sigle KW.

treffen. Vor allem aber scheinen die Affinitäten im Kunstbegriff zu kulminieren, wenn Rancière sagt: „Und ich würde sagen, dass der politische Effekt der Kunst eben auch an diese Unbestimmtheit gebunden ist. Nehmen Sie zum Beispiel die Rolle, die momentan die Verwischung von Dokumentation und Fiktion spielt“ (KW, 57). Bei all diesen Übereinstimmungen stellt sich aber auch ein Unbehagen ein, so dass ich die These, Jelinek habe mit den Reden ihrer vielen Boten, die immer wieder versuchen, dasselbe (?) Ereignis einzukreisen, einen Geschichtsbegriff im obigen Sinne geradezu demonstrieren wollen, im Derrida'schen Sinne noch einmal präzisieren möchte: „Die Frage“, sagt Derrida, „die ich stelle, ist anderer Art: Welcher minimale semantische Kern muß gegeben sein, damit man diese heterogenen, irreduziblen usw. Geschichtstypen noch als „Geschichten“ bezeichnen kann?“ Und: „Wie lässt sich dieses Minimum, das sie gemeinsam haben müssen, bestimmen, will man ihnen nicht nur durch bloße Konvention oder durch bloße Verwirrung den gemeinsamen Namen Geschichte zusprechen?“ (P, 118) Derrida, dem „das Risiko einer Wiederaneignung durch die Metaphysik“ geradezu als „unvermeidbar“ erscheint (P, 119), behilft sich einstweilen damit, „das Wort ‚Geschichte‘“ „unter Anführungszeichen“ zu setzen (P, 121), was ich weitgehend übernehmen werde. Die Frage ist allerdings, ob sich der oben beschworene gemeinsame „semantische Kern“ von Geschichte und Geschichten (und was sind die Botenberichte anderes als Geschichten?) tatsächlich in dem „historischen Hintergrund“ der Ereignisse von Rechnitz ausmachen lässt. Der „historische Hintergrund“ ist nun schon des öfteren aufgerollt worden: Es geht um nichts weniger als um ein unsagbares, ein unvorstellbar entsetzliches Kriegsverbrechen gegen Ende des Zweiten Weltkrieges, ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit, das die Nazis in Rechnitz begangen haben, dessen genauere Umstände aber im Dunkel einer nahezu undurchdringlich scheinenden Vergangenheit liegen oder hinter der „Schweigemauer“ des Vergessenwollens⁷ der Dorfbevölkerung von Rechnitz unentwirrbar geworden zu sein scheinen. Wie das Verdrängte aber immer wieder eine gespensterhafte Wiederkehr feiert (Rancière freilich liebt solche „Transzendenzen der Substitution“ im Gegensatz zu Freud und Elfriede Jelinek nicht⁸), so ist offenbar die Leere des Schweigens erfüllt von einem nicht enden wollenden, brodelnden Schwall von Gerüchten, Imaginationen, Verleugnungen, Verleumdungen, Vermutungen, Halbwissen oder anders zu gewichtenden Wissen oder Wissenwollen, Erfindungen,

⁷ Kegel, Sandra, Das Dorf der alten Dame, 02. November 2007, FAZ.NET, <http://www.faz.net.de>.

⁸ Rancière, Jacques, a.a.O., S. 76/77: „[Das Denken der Immanenz, B.L.] heißt auch, ein Milieu zu definieren, das aus Entstellungen, Inkorporationen und Desinkorporationen, aus Identifikationen und Desidentifikationen, aus Linien von Zeitlichkeiten, die sich ineinander verschlingen, sich verdecken oder sich trennen, besteht. Das steht für mich allen Transzendenzen der Substitution entgegen, die die gegenwärtige Philosophie bevölkern: der Schock der Ereignisse, messianische Erscheinungen, das Gesicht des Anderen, die Gegenwart von Gespenstern usw..“

Sensationsgier auch, kurz von all dem, was man die Geschichten nennt, aus denen „Geschichte“ besteht, die sich deshalb nur um so leichter wiederholt, weil genau das *in* den unendlichen (spannenden, skandalösen?) Geschichten Verdrängte wiederkehren wird als „Geschichte“? Elfriede Jelineks Thema seit den experimentellen Anfängen ihres Schreibens (und experimentell ist ihr Schreiben geblieben) ist die Allmacht der Ideologien, jedweder Ideologie (gerade noch war es die des neoliberalen Kapitalismus in dem Stück *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2009), das sie noch vor Ausbruch der großen Krise schrieb), ist der Holocaust, von *bukolit. hörroman* (1968) bis zu *Rechnitz (Der Würgeengel)* (2008). Und manche Szenarien ihrer eigenen Texte wiederholen sich auch in anderen ihrer Texte, selbstreferenziell – die Derrida'sche *Spur* –; denn wie sie in den *Kindern der Toten* (1995) die Untoten, die ermordeten Juden und die Kinder der Toten, in der Pension Alpenrose in der Steiermark versammelt, so versammeln sich im Schloss Rechnitz im Burgenland die Boten von überall her, um Bericht zu erstatten, Zeugnis abzulegen von dem, was damals (tatsächlich damals? Geschieht es im Stück nicht auch jetzt, diesen Augenblick?) geschah. Aber darf man sagen, sie legten Zeugnis ab? Sagt nicht ein Bote, die Semantik der Worte (Zeugnis ausstellen, zeugen, erzeugen) abwägend und fortspielend, er hätte zwar gern „einen Beweis in Gestalt eines Zeugnisses gegeben“: „aber dadurch wäre ich ja Zeuge geworden, nicht Bote, und hätte mich womöglich selber strafbar gemacht, weil ich sowas auch nur mit angesehen hätte [...], Sie sehen es ja selbst, daß auch andre sich das angesehen haben“ (185). Die Problematik der *oral history* als (einziger!) Quelle der Geschichte, als Geschichte selbst, wird hier deutlich, denn wie kann der Bote, der ja nur eine Rede wiederholt, der im Auftrag berichtet, der aber Geschichte durch Rede „macht“ (ich halte mich an Derrida, der keinen Unterschied macht zwischen geschriebenem und gesprochenem Wort), also landläufig betrachtet nicht Zeuge ist, die „Wahrheit“ der Geschichte bezeugen, wenn nicht einmal ein Zeugenbericht Garant für die „Wahrheit“ ist, weil jeder Zeuge auch nur im „Auftrag“ berichtet (und sei es seiner bewussten oder unbewussten Wahrnehmung)?

Was ist bekannt? Gegen Ende des Zweiten Weltkrieges befanden sich in der Gegend von Rechnitz im Burgenland etwa 600 jüdische Zwangsarbeiter aus Ungarn, die den „Südostwall“, Hitlers Grenzsicherungsanlage gegen die Rote Armee, bauen sollten, von denen etwa 200 wegen Arbeitsunfähigkeit durch Krankheit und Hunger gleich am Bahnhof „aussortiert“ wurden. In dieser Nacht, vom 24. auf den 25. März 1945, der Nacht vor Palmsonntag, fand auf Schloss Rechnitz ein sogenanntes Gefolgschaftsfest der SS-Offiziere, Gestapo-Führer und einheimischen Nazi-Getreuen statt, das die Schloscherrin, Margit von Batthyány, geborene Thyssen-Bornemisza, und ihr Ehemann ausrichteten. Im Laufe des orgiastischen Festes ließ

man die zweihundert ausgemergelten Männer zum Kreuzstahl transportieren, einem Stall unweit des Schlosses, wo sie von ausgewählten Teilnehmern der Festgesellschaft als rauschhaftem Höhepunkt der Veranstaltung gequält, gefoltert und erschossen wurden, sofern die betrunkenen Nazi-Bacchanten sie überhaupt gezielt erschießen konnten. Zwanzig der Zweihundert überlebten für eine Nacht, weil sie die Gräber für die 180 Toten oder Verletzten schaufeln mussten; sie wurden tags darauf ermordet. Wenige Tage später ging das Schloss in Flammen auf, angeblich durch die russischen Besatzer. Die Gräfin floh mit Mann und Nazi-Liebhabern, Gutsverwalter Oldenburg und Ortsgruppenleiter Podezin, in die Schweiz, wo sie bis zu ihrem Tod 1989 als Züchterin von Rennpferden ein gesellschaftlich angesehenes Leben führte. Oldenburg verhalf sie 1945 sofort zur Flucht nach Argentinien, Podezin entkam 1963 (bis dahin hatte er unbehelligt in Kiel gelebt) mit ihrer Hilfe nach Südafrika. Angeklagt wurde sie nie. Das Massengrab konnte bis heute nicht gefunden werden. 1947 und 1948 kam der Fall vor Gericht. In der Anklageschrift der Wiener Staatsanwaltschaft heißt es: „Die Opfer mussten zuerst [...] ihre Überkleider ausziehen und sich an den Rand einer auf freiem Feld in der Nähe des Schlachthauses bereits ausgehobenen Grube setzen; [...] dann wurden sie erschossen; ein Teil von ihnen vielleicht auch erschlagen.“⁹ Was die Bestrafung der am Massaker Verantwortlichen angeht, lese man die Dokumentation (der Prozesse und Urteile bzw. rasche Aufhebung der Urteile) der österreichischen Historikerin Eva Holpfer. Ein Beispiel: Zu dem Antrag auf Überprüfung und Aufhebung des Urteils im Falle des Verurteilten Josef Muralter schreibt Holpfer: „Wiederum wird der Täter als das eigentliche Opfer hingestellt, der Tausch der Opferrolle perfektioniert und gleichsam Sinnbild für den Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in Österreich.“¹⁰

2006 erschien das Buch *The Thyssen Art Macabre* des englischen Journalisten David R. L. Litchfield, eine von Baron Heini von Thyssen-Bornemisza in Auftrag gegebene Familiengeschichte, die allerdings auch die Geschichte des Massakers von Rechnitz enthält. Litchfield recherchiert vor Ort: „But before she left, with the Russians already fighting at Szombathely, only 15 kilometres away, and the SS preparing to do battle at Rechnitz, the Countess decides to host a party at the night preceding Palm Sunday. Under the headline, „The Rechnitz Murder“, the Oberwarter Zeitung newspaper would later describe the party as an ‚orgy ball‘ and a ‚dance macabre‘ to which thirty or forty people were invited.“¹¹ Im Burgenland-Magazin war nach Erscheinen des Buches 2006 zu lesen: „Der Rechnitzer

⁹ http://wapedia.mobi/de/Massaker_von_Rechnitz, S. 1.

¹⁰ Holpfer, Eva, Das Massaker an ungarisch-jüdischen Zwangsarbeitern zu Kriegsende in Rechnitz (Burgenland) und seine gerichtliche Ahndung durch die österreichische Volksgerichtsbarkeit: <http://www.nachkriegsjustiz.at/nsverbrechen/juden/rechnitz>.

¹¹ Litchfield, David R. L., *The Thyssen Art Macabre*, Quartet Books Limited, London 2006, S. 180.

Bürgermeister Engelbert Kenyeri (SPÖ) hat keine Freude [...] mit dem Buch *The Thyssen Art Macabre* des Briten David Litchfield, das die mediale Aufregung ausgelöst hat. Das Buch habe keine neuen Erkenntnisse gebracht [...].¹² Am 28. 09. 2008 heißt es in den news.ORF.at: „NS-Massaker in Rechnitz: Neue Hinweise auf Massengrab. In Rechnitz (Burgenland) wird nun eine breite Diskussion über die Ermordung von jüdischen Zwangsarbeitern 1945 und die Rolle der damaligen Schlossherrin angeregt. Von Zeitungen kommen Hinweise, wo sich das Massengrab befinden könnte.“

Die medialen Botschaften (eine sprachliche Doppelung), die hier zitiert wurden, lassen das Ausmaß des Schweigens, des Vertuschens und der Retouchen nur erahnen. In Jelineks Bühnenstück sagt eine ironische Botenstimme: „Jeder Bote weiß, wann er zu schweigen hat. Das hat er gelernt. Das hat er in diesem Land gelernt. Auf diesem Land halten immer alle dicht, sogar die Senkgruben“ (152). Das Schweigen schreiben? Die gefüllte Leere dichten? Die medialen Botschaften in fiktionalen szenischen Botenberichte transformieren? Denn „wir“ sind doch alle, Lebende wie Tote, Boten der Geschichte, woran „uns“ ein Bote erinnert, der sagt: „Aber ich schweige einen Moment, Moment mal!, obwohl ich Bote bin und eigentlich Sprechen doch meine Aufgabe wäre. Der Menschen Verschwiegenster einer werde ich sein, und das wird dann mein Sprechen sein, Moment mal!, so hat man sich den Boten aber nicht vorzustellen, denn wenn er schweigt, kommt er ja seiner Aufgabe nicht nach“ (168). Aber wenn ein Bote sagt: „Also ich würde der Geschichte nicht glauben, wenn ein anderer sie mir berichtete, und es sagt ja auch nie einer die Wahrheit“, dann verstrickt er sich sogleich in ein Jelinek'sches Paradox: „Wer ist es dann, der das sagt, was nicht die Wahrheit sein kann? Der Bote! Die letzte Instanz der gewaltigen Macht der Wahrheit“ (153). Von der „Wahrheit“ in der „Geschichte“ gilt für Derrida das, was für metaphysische Begriffe wie Wahrheit „als *homoiosis* oder als *adaequatio*, als Gewißheit des *cogito* oder [...] als *aletheia*“ immer gilt: „Die Wahrheit *muß* es geben. [...] Wenn man mit Freud paraphrasiert, der solches vom anwesenden/abwesenden (aber das ist dasselbe) Penis sagte, muß man in der Wahrheit den „normalen Prototyp des Fetisch“ erkennen. Wie könnte man ohne sie auskommen?“ (P, 118) Und die Dichtung? Baudrillard z.B. unterscheidet ‚Fiktion‘ und ‚Wirklichkeit als Simulation‘: „Beim Fingieren [...] wird also das Realitätsprinzip nicht angetastet: die Differenz ist stets klar, sie erhält lediglich eine Maske. Dagegen stellt die Simulation die Differenz zwischen „Wahrem“, „Realem“ und „Imaginärem“ immer wieder in Frage.“¹³ In der Logik der Simulation ist alles „gleichzeitig wahr und die Suche nach Beweisen zur Ermittlung der objektiven Tatsachen hält diesen Interpretationsschwindel nicht auf“ (AR, 30). Wieso

¹² <http://www.burgenlandorf.at/magazin/inland/thema/stories/233068>

¹³ Baudrillard, Jean, *Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 10. Im Folgenden unter Sigle AR.

„Interpretationsschwindel“? Weil „das Charakteristische an der Simulation [...] die Präzession des Modells [ist], aller Modelle, die über den winzigen Tatsachen kreisen. [...] Die Tatsachen besitzen keine eigene Flugbahn, sie entstehen im Schnittpunkt von Modellen [...]. Alle Interpretationen sind wahr“ (AR, 31). Auch alle „Interpretationen“ von Geschichte? Will Jelineks Stück genau das demonstrieren? Schreibt sie deswegen dagegen an – ein Don Quichotte der Wahrheit der Kunst, der gegen die Windmühlen der Simulation ankämpft? Ist ihre Dichtung mit den entwendeten *embedded quotations* vielleicht sogar eher Simulation als Fiktion? Oder eben eine Mischform aus beiden?

Elfriede Jelinek wird ihr Stück vorläufig nicht in Österreich aufführen lassen.¹⁴ In Deutschland wurde es in den Münchner Kammerspielen in der Regie von Jossi Wieler am 28. November 2008 mit großem Erfolg uraufgeführt, also noch vor Erscheinen des Textes.

Wenn wahr ist, dass die Wahrheit „an ihrer medialen Wiederholung“ stirbt¹⁵, dann ist die Dichtung in ihrer S i n g u l a r i t ä t vielleicht dennoch ihre, der Autorin, (und unsere) einzige Hoffnung, und sei es, dass sie die Wahrheit des Verschweigens¹⁶ selbst und seiner Gründe ans Licht bringt: Da ‚hält‘ die Dichtung dann freilich ‚nicht dicht‘ und ‚dichtet nichts ab‘¹⁷, denn sie wird durchlässig für die Wahrheit der gesellschaftlichen Verhältnisse und die in ihnen unterdrückten Wahrheiten. Auch der oben zitierte Jacques Rancière sieht die Dichtung heute „aufs Neue wieder im Zusammenhang mit der Wahrheit [und nicht etwa mit der Schönheit, B.L.]. Aber diese Wahrheit ist ohne Kriterium. Sie muss sich selbst durchsetzen, *index sui* sein. Aber diese Demonstration ihrer selbst verfährt paradoxerweise über den Umweg einer Entstellung ihrer selbst, einer Differenz mit sich selbst“ (KW, 52). Dieser „Demonstration ihrer selbst“ und ihrer „Entstellungen“ bei Elfriede Jelinek gilt es nun nachzugehen.

¹⁴ In einer E-mail an die Verfasserin schreibt Elfriede Jelinek am 03. September 2008: „Ich will einfach nicht mehr. Ich habe genug, mir reicht es und aus.“

¹⁵ Assheuer, Thomas, Alltag in der Krise, Die Zeit, 17. Dezember 2009, S. 49.

¹⁶ Bezüge zum ORF-Dokumentarfilm „Totschweigen (A Wall of Silence)“ von Margareta Heinrich und Eduard Erne werden hier nicht berücksichtigt. Auch gehe ich nicht auf das am 24. März 1995 in Oberwart aufgeführte Stück „März. Der 24.“ des burgenländischen Autors Peter Wagner ein.

¹⁷ Elfriede Jelineks Dichtung, insbesondere auch *Rechnitz (Der Würgeengel)*, entspricht durchaus dem, was Vilém Flusser in anderem Zusammenhang, so formuliert: „[...] das Wort Dichtung ist nicht griechisch, sondern lateinisch: es meint *dictum*, das Gesagte. Dichtung meint, etwas vorher Unsagbares sagbar zu machen, eine sprachliche Möglichkeit in die Welt zu setzen“: Flusser, V., Medienkultur, Frankfurt am Main 2005, S. 56.

2. Buñuels Film *Der Würgeengel*, Surrealistisches, Choreographisches, Chorisches; die Figur der Wiederholung und Nietzsches ewige Wiederkehr des Gleichen im ersten Teil von *Rechnitz (Der Würgeengel)*

Luis Buñuels Film *Der Würgeengel* (Originaltitel: *El Ángel exterminador*) ist eine bitterböse Satire auf die Bigotterie und Borniertheit der bürgerlich-elitären Gesellschaft, ein surrealistisches Drama der Verrottung der bürgerlichen Klasse von innen heraus durch gesellschaftliche Abschottung (wie in *Rechnitz*). Er zeigt eine Feier in der vornehmen Villa der Eheleute Nobile (nomen est omen), die mehr und mehr zur Orgie und zum Zeugnis von Verwüstung und Verwahrlosung wird, zu einem „Verfaulungsprozess“¹⁸ der exklusiv-bürgerlichen Eliten. Zu Beginn verlassen die Dienstmoten nach und nach das Haus, und die Gäste stellen fest, dass sie „eingeschlossen“ sind – ein surrealistisches Szenario, zugleich ein symbolisch-klaustrophobisches Modell, das schon Sartre in den *Eingeschlossenen von Altona* verwendet. Allerdings stehen die Türen des Hauses wie in Kafkas *Vor dem Gesetz* die ganze Zeit offen, und die drinnen angeblich Eingeschlossenen könnten das Haus ebenso verlassen, wie die draußen Ausgesperrten die prunkvolle Villa betreten könnten. Als es schließlich nach der totalen Entfesselung von Triebreaktionen, nach Selbstmord und Tod zur „Befreiung“ kommt, wird sie in einer Kathedrale gefeiert, wo sich die ganze Szenerie wiederholen wird, dann allerdings in einem anderen „System“, während auf der Straße politische Unruhen ausbrechen und das Militär die Kontrolle übernimmt. In ihrer Regieanweisung zu *Rechnitz (Der Würgeengel)* („Man kann es natürlich, wie immer bei mir, auch vollkommen anders machen“) entwirft Jelinek ein Szenario, nach dem der erste, fast das gesamte Stück umfassende, Teil in einem „Schloß in Österreich“ spielt, mit „Jagdtrophäen an den Wänden. Boten und Botinnen kommen von überall her, zum Teil in desolater Abendkleidung [...]. Keiner verläßt den Raum.“ Das entspricht in gewisser Weise der Filmszenerie des Eingeschlosseneins. Und auch hier ist die Szenerie zugleich offen, denn es kommen immer neue Boten herein, die, wie bei Buñuel, den Raum nicht mehr verlassen und die zu sprechen beginnen (die Textzuordnung zum jeweils sprechenden Boten ist, wie gesagt, nicht kenntlich gemacht, sondern geradezu verwischt). Ihre Aufmachung enthält schon dadurch surreale Elemente, dass sie „vollkommen zeitgemäß gekleidet“ sind und zugleich „Anklänge an die Vergangenheit“ durch „kleine Zitate in Frisur etc.“ evozieren sollen: Alle eindeutigen Zuordnungen sind durch solche Codierungen verundeutlicht, aber der „Spagat“ zwischen dem

¹⁸ Kreimeier, Klaus, Die Eingeschlossenen. Operativer Eingriff am lebenden Befund. Luis Buñuels Film „Der Würgeengel (El Ángel Exterminador)“, <http://filmzentrale.com/essays/bunuellkk.htm>, S. 10. Im Folgenden unter Sigle W.

Damals und dem Heute scheint dennoch deutlich. Eine Atmosphäre von Gewalt wird einerseits dadurch beschworen, dass immer neue Boten mit Gewehren hereinkommen und aus dem Fenster schießen, ein Bote „in Unterhosen“ absurderweise „gefilzt“ wird; zugleich wird der Ernst dadurch spielerisch konterkariert, dass verschiedene Boten bei der Erwähnung von Deutschland „ironische Selbstmordversuche“ unternehmen. Das Jelinek'sche dekonstruktive Zugleich installiert einen Raum aus Geschichte und Gegenwart als einem „geschichteten Gedächtnis“¹⁹ und eine gleichsam modellhafte Situation von Anklängen und Anspielungen, ein Arrangement von (Sprach-)Körper und Zeichen – eine Sprach-Choreographie. Wie Buñuel verwendet Jelinek (neben dem Titel) forciert das Element der „szenischen Wiederholungen“ (W, 5), die schon dadurch gegeben sind, dass immer wieder neue Boten den Raum betreten, so dass das gesamte Stück aus Wiederholungen zu bestehen scheint, die beinahe einer Parodie der Nietzsche'schen Denkfigur der ewigen Wiederkehr des Gleichen gleichkommen. Auch die sprachliche Parodie der räumlich-zeitlichen Erweiterung durch die Mauerschau, der klassischen Teichoskopie, (die Zeugen?, die es in Rechnitz angeblich nicht gab, in Jelineks Stück aber um so zahlreicher – eine ihrer Umkehrfiguren?) wird wiederholt verwendet, aber eben ganz in die Sprache selbst verlegt, ebenso sprachliche Formeln immer erneuter Ausweisungen wie „ich als Bote“. In Bezug auf den *Würgeengel* Buñuels bemerkt Kreimeier: „Eine Szene, die sich wiederholt, ist im klassischen Filmplot ein Fehler, weil sie das Konzept der Erzählzeit zerstört und Zeitverhältnisse überhaupt in Frage stellt. Die Fiktionalität der Narration steht damit auf dem Prüfstand, genauer: die Fiktion, dass im Rahmen der Geschichte, die der Film erzählt, „die Zeit“ vergeht“ (W, 6). Auch bei Jelinek scheint „die Zeit gegen Null zu schrumpfen“ (W, 6), also nicht zu vergehen, wenn z.B. ein Bote (immer derselbe? Oder doch verschiedene Boten?) wiederholt-variiert die Szene beschreibt (vergegenwärtigt, imaginiert, visualisiert-visibilisiert), als die Frau Gräfin „die Wunderwaffe“ austeilt und die anwesenden Boten (die Zuschauer?, die Leser?) auffordert: „bitte, nehmen Sie doch, genieren Sie sich nicht, noch eine Waffe für Sie“, was aber nicht nur die Zeit aushebelt oder eine räumliche Erweiterung suggeriert (wie bei der Teichoskopie), sondern das gesamte (Bühnen-)Geschehen zeitlich, räumlich und personell transformiert. Diese dramatische Transformation in die modellhafte „Unmittelbarkeit“ der Mordnacht wird zugleich durch ein netzartiges Bezugssystem von Boten erzeugt, das die Trennung von Bühne und Zuschauerraum aufzuheben scheint, ohne im klassischen Sinne dialogisch zu sein; denn zwar reden die Boten einander an (oder den Zuschauer), aber es handelt sich in keinem Fall

¹⁹ Flusser, Vilém und Bec, Louis, *Vampyreuthis infernalis*, Göttingen 2002, S. 29.

um eine dialogische Wechselrede²⁰: Das „Sie“ der Anreden ist von jedem möglichen Boten-Adressanten an jeden möglichen Adressaten gerichtet. In den Botenberichten „verschmelzen“ also die berichtenden (und zuhörenden?) Personen, die Zeiten wie die Orte (ob es sich um die Schweiz handelt oder Russland mitsamt den schon verlegten oder noch zu verlegenden Gas-Pipelines), aber vielleicht sollte man eher davon sprechen, dass die Nullzeit der Gegenwart (erkennbar an den Ereignis-Indizien) wie auf einem Messgerät mal in die Vergangenheit ausschlägt oder in die Zukunft, aber immer so, dass Rechnitz zugleich überall und jederzeit zu sein, gewesen zu sein und erneut möglich zu sein scheint. Wenn Kreimeier in Bezug auf Buñuels *Würgeengel* von einer „Choreographie der Versuchsanordnung“ spricht, von einem „Laborversuch“, in den die Zuschauer mit einbezogen werden, so gilt das auch für *Rechnitz*: „Choreographie meint ja, im Kontext der Tanzkunst, das System der Beziehungen zwischen agierenden Körpern, und in eben dem Sinne erweist sich das Arrangement im *Würgeengel* als choreographisches Tableau“ (W, 9). In der Medientheorie Sybille Krämers, die das, „was ein Medium ‚ist‘, nach dem Modell des Botengangs verstehen“ will, eignet dem Medium eine „>transistorische Körperlichkeit<“, d.h. „Medien sind Körper, die sich >entkörpern< können“; und an anderer Stelle fragt sie: „Ist der Bote nicht zugleich auch die Extension des Körpers seines Auftraggebers, der im Boten nicht nur repräsentiert wird, sondern ein Stück weit auch anwesend und gegenwärtig gemacht wird?“ (MBÜ, 32/33 und 113) Kreimeier weitet den Begriff der Choreographie aber auch aus, indem er das „choreographische Beziehungsnetz“ auf die verbale Ebene überträgt. In den Bühnentexten Jelineks – man denke nur an das *Sportstück* – ist das Chorische konstitutives Element, und auch in *Rechnitz* finden sich Elemente des Chorischen. Man kann der Auffassung sein, Jelinek habe die Botenstimmen insgesamt chorisch angelegt, wenn es heißt: „Die Herren und Gebieter bitte hierher, zum Chor der Boten dort rüber, dort sind sie sicher“ (189) – aber wer spricht? Und wer sind die „Herren und Gebieter“? –, ja die Botenstimmen lassen sich auch gleichsam als collagierte oder textuell verknüpfte Kollektivstimme betrachten, als Kollektivkörper, bei dem Chorbildung und Drogeneinnahme zusammengehören: „Die gemeinsam geteilte Droge erinnert an den Gott, der gegessen wurde, oder das Opfer, das an seine Stelle tritt. Das Opfer bewirkt – wie eine bekannte These von René Girard lautet – eine kollektive Übertragung: Es

²⁰ Sybille Krämer charakterisiert den Boten so: „Boten sind vonnöten, wo eine unmittelbare Interaktion zwischen den Kommunizierenden gerade nicht gegeben ist, wo eine Kommunikation *der Reziprozität entbehrt*, sich gerade nicht als Wechselrede realisiert. Der Botengang ist – zuerst einmal – eine unidirektionale, asymmetrische Gegebenheit.“ In: Krämer, Sybille, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main 2008, S. 10. Im Folgenden unter dem Sigle MBÜ.

schützt die Gemeinschaft vor ihrer eigenen Gewalt.“²¹ Die gemeinsam geteilte Droge all dieser Botenstimmen – wäre sie in dem geschwätzig Verschwiegenen, lustvoll Verbildlichten, wohlfeil Vermuteten, grausam Verdinglichten, kalt Verleugneten, berechnet Vernachlässigten zu suchen und zu finden? Und bedeutete das zudem einen Hinweis auf den Einverleibungstypus als Lust- und Erlösungsphantasma, den Jelinek in dem Freischütz-Kannibalismus-Teil (II) aufnimmt? Wenn ich für die Botenberichte den Begriff des Choreographischen gewissermaßen verschränkt mit dem Chorischen einführe, so liegt darin zum einen die Betonung der Körperlichkeit, die zwar auch beim Chorischen eine Rolle spielt. Der Bote nämlich ist wie kaum eine andere Denkfigur in einem „Zwischenreich“ angesiedelt, er ist ein „medialer Archetypus“, indem er „die Mitte zwischen Empfangen und Senden“ hält (MBÜ, 36/379). Ich könnte daher geradezu von einer Choreographie der Übertragungsweisen sprechen; denn alle Boten, die bei Jelinek „auftreten“, die Opfer, die Täter, die Engel, die „Zeugen“, die Nachgeborenen, die nachgeborenen Zeugen, die Botin E.J. selbst (zugleich als Choreograph), die Boten also in all diesen vorläufigen Klassifizierungen – sie haben alle etwas von dem „Dazwischen“, auch dem zwischen Körperlichem und Immateriellem (besonders natürlich der Engel, der Mittler zwischen transzendenter und irdischer Sphäre). In diesem „Dazwischen“ ist der Bote zugleich ein Prototyp, eine Proto-Reflexionsfigur der Dekonstruktion, und das nicht nur als Aufschub des Sinns der „Botschaft“. Denn er ist gleichsam die Derrida'sche „Chora“. Wenn nämlich Derrida sagt: „Jede Erzählung ist [...] das Behältnis einer weiteren. Es gibt nichts als Behältnisse narrativer Behältnisse“ [...]. Doch wenn *chora* ein Behältnis ist, wenn sie allen Geschichten, ontologischen oder mythischen, die man erzählen kann [...], einen Ort gibt, so wird *chora* selbst, sofern man das so sagen kann, für keine Erzählung zum Gegenstand“²², so kommt das einer verbalen Choreographie der Botenberichte in Jelineks Stück sehr nahe. *Chora*, das „verzeichnet einen abseits gelegenen Platz, den Zwischenraum, der eine dissymmetrische Beziehung wahrhaft zu allem, was „in ihr“, ihr zur Seite oder ihr entgegen ein Paar mit ihr zu bilden scheint“ (C, 68).

Für einen ersten Zugang zur Struktur des ersten Teils möchte ich beim Doppelbegriff des Chorisch-Choreographischen bleiben, um die unbestimmte Stimmen-Verflechtung, Stimmenvernetzung und (klang-)körpergleiche Schichtung zu betonen. Wenn also gleich zu Beginn z. B. die Boten einander (oder den Zuschauer/Leser) anzusprechen scheinen, handelt es sich um eine gleichsam choreographische Verschränkungsfigur aus fiktivem Monolog und

²¹ Haß, Ulrike, „Sinn egal. Körper zwecklos.“ Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anlässlich Einar Schleefs Inszenierung von „Ein Sportstück“. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, VIII/99, 117, Elfriede Jelinek, 2. Auflage, S. 55.

²² Derrida, Jacques, *Chora*, Wien 1990, S. 55. Im Folgenden unter Sigle C.

Dialog: „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 glauben“ (2). Die verbale Choreographie weitet sich schon hier in den Eingangssätzen ins Surreale: Auf welche tatsächliche oder mutmaßliche Aussage antwortet der Bote, indem er sie interpretierend zusammenzufassen scheint? In welchen Kontext wäre sie zu stellen? Der Beginn des Textes ist die Sprache gewordene quantenlogische Beginnlosigkeit, die Frage ein semantischer Abgrund, der auf die paradoxe Geburt des Todes selbst („Knochen“) zu verweisen scheint, aber auch auf Nietzsches im *Zarathustra*²³ aus dem Blitz geborenen Übermenschen oder auf Hölderlins Geburt des Dichters aus des Blitzes Strahl²⁴ – oder auf den Blitzkrieg oder auf „die lodernde Fackel der Blitzglut, die die Frau Gräfin ins Haus, ins Schloß geschleudert hat, um es später prompt den Russen anzuhängen?“ (192) Der „Knochen“ kann aber auch den Grundakkord anschlagen und auf die umgedrehte, pervertierte Denkfigur des *Exodus* hinweisen, die dem Stück zugrunde liegt (*Der Würgeengel*), der Auszug der Nazi-Mörder aus dem Burgenland, nachdem sie die Juden umgebracht und das Schloss in Brand gesteckt haben (sogenannter Nero-Befehl: „Die haben das selber angesteckt, gemäß diesem Nero-Befehl“, 149): Bei der Pessach-Feier der Juden erinnert ein Knochen „an die ‚mächtige Hand [...] und den ausgestreckten Arm [...]‘ des Ewigen, der Pharao zwang, Israel aus der Knechtschaft zu entlassen. Gleichzeitig steht er symbolisch für das zur Zeit des Tempels geopfert Pessach-Lamm. In manchen Haushalten wird ein Fleischknochen geröstet und auf die *Seder*-Platte gelegt. An anderen Orten wird stattdessen der Hals eines Huhns oder eines anderen Geflügels verwendet.“²⁵ Oder sind im ersten Satz des Stücks eher jene Schädelknochen gemeint, die „Mista Kurtz“ aus Joseph Conrads Roman *Das Herz der Finsternis*, dem ja T.S. Eliot sein Gedicht *The Hollow Men* zueignet und das den Jelinek’schen Text leitmotivartig durchzieht, auf die Zaunpfähle seiner Urwaldhütte spießte, so wie die Gräfin den Schädel eines von ihr ermordeten Juden an die Wand nagelte, wie ein Bote im Stück wider seine Überzeugung

²³ Im *Zarathustra* heißt es an einer Stelle: „Ich will die Menschen den Sinn ihres Seins lehren: welcher ist der Übermensch, der Blitz aus der dunklen Wolke Mensch.“ In: Also sprach Zarathustra I-IV, Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Massimo Montinari, München 1993, S. 23. Im Folgenden unter Sigle Z. Auf Nietzsche wird Jelinek wiederholt in ihrem Text eingehen.

²⁴ „Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,/ Ihr Dichter! Mit entblößtem Haupte zu stehen [...] / Des Vaters Strahl, der reine versengt es nicht“, Hölderlin, Friedrich, *Wie wenn am Feiertage*, Stuttgart 1963, S. 128. Vgl. auch Hölderlin, Friedrich, *Der Rhein*: „Im eignen Zahne, lachend, zerreißt er die Schlangen und stürzt/ Mit der Beut’ und wenn in der Eil/ Ein Größerer ihn nicht zähmt,/ Ihn wachsen läßt, wie der Blitz/ muß er die Erde spalten, und wie Bezauberte fliehn/ Die Wälder ihm nach und zusammensinkend die Berge“, a.a.O., S. 148. Vgl. auch Lücke, Bärbel, *Der (deutsche) Geist und sein Gespenst*. Elfriede Jelineks *Wolken.Heim* und *Wolken.Heim. Und dann nach Hause*. In: dies., *Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*, Wien 2007, S. 11 – 73.

²⁵ Kolatch, Alfred J., *Jüdische Welt verstehen. Sechshundert Fragen und Antworten*, Wiesbaden 1996, S. 229. Im Folgenden als Sigle JWV.

kolportiert: „Auch daß die Frau Gräfin sich die Haare der von ihr Erschossenen in ein Kissen hat stopfen lassen, ist ein Gerücht [...], auch daß die Frau Gräfin eine Leiter sich bringen ließ, um den Kopf des einen Gefangenen dort anzunageln, den sie von der Jagd eigens hergebracht hat“ (182)? Zu Beginn des Stücks lässt die pseudo?-dialogische Choreographie des verbalen Totentanzes, die ebenso witzig-makaber Triviales (z.B. das bundesdeutsche Rauchverbot) mit dem Grauen, Historisches mit Mythologischem in gewohnter Jelinek'scher Manier vermischt, einen anderen Boten mit einer Gegenfrage antworten, auf die er eine gestisch verneinende Antwort erhält: „Haben Sie die Trümmer eines Schlosses rauchen sehen, schon bevor Sie kamen, und das trotz des Rauchverbots, das schwer an unseren Seelen hängt? Nein? Also das kommt erst noch! Angezündet, wie alles, was je seit Hephaistos und Prometheus oder meinetwegen den Russen angezündet wurde“ (56). Ins Schlingern gerät der Leser aber möglicherweise durch die Verschränkung von historischem „Damals“ (Schlossbrand) und „Jetzt“ (Rauchverbot), die eine surreale (oder mythische) Gleichzeitigkeit des Geschehens zu inaugurieren scheint. Zwischen Chorischem und Choreographischem changierend, verweist der Text auch auf „orale, vorschriftliche Kulturen“, die – nach Cassierer – zur „mythischen Weltanschauung“²⁶ gehören. Der Text changiert so auch zwischen Epos und Tragödie (auf die *Bakchen* des Euripides, aus deren Botenberichten Jelinek immer wieder Passagen in ihren Text einflucht, wurde schon hingewiesen): „Noch die ursprünglich von Rhapsoden mündlich vorgetragene großen Epen (Odysseus – Ilias) der vorschriftlichen Frühzeit Griechenlands (bis ca 700 v. Chr.) memorieren ein Geschehen, das *episodisch vergegenwärtigt* [Hervorhebung B.L.] wird und sich jeweils an bestimmten, eng umgrenzten Orten abspielt, ohne dass auf eine korrekte-chronologische Abfolge geachtet würde. Die Vorstellung eines Zeit-Kontinuums, die den einzelnen Episoden auch ihre chronologisch gesicherte Stelle im geschichtlichen Ablauf zuwies, fehlt somit“: Das mythische Erzählen der Oralität (Charakteristikum der Botenberichte) verweist also auf die „raumzeitliche Erfahrung einer archaischen Kultur“ (MSB, 32), so dass auch die neuzeitlich barbarischen Mordtaten und ihre lustvoll kolportierten Schreckensberichte, ihre fiktive Gegenwärtigkeit, gleichsam als phylogenetisches Erbe und als historisches „Epiphänomen“ zugleich zu fungieren haben. Es scheint so, als ob jene Ich-Figur, die sich als Meta-(Meta)-Botin immer wieder kommentierend einmischt²⁷, die surrealistische bzw. mythische Zeitverknüpfung und

²⁶ Grossklaus, Götz, *Der mediale Sinn der Botschaft. Vier Fallstudien zur Medialität von kulturellen Leitdiskursen der Heterochronie, des Gedächtnisses, der Bildung und der Zeit*, Schriftenreihe der HFG Karlsruhe, Neue Folge, Bd. 2, München 2008, S. 32. Im Folgenden als Sigle MSB.

²⁷ Die kommentierende Meta-Stimme (ebenso wie die Verknüpfung von Physik und Romantheorie, Erzähltheorie als Erkenntnistheorie in *Neid. Privatroman*) verbindet Jelinek allerdings auch mit Hermann Broch, dessen Begriff der *Setzung der Setzung* im dritten Teil der Trilogie *Die Schlafwandler, Huguenau oder die*

-verschiebung in die Nähe des Nietzsche'schen Modells der ewigen Wiederkehr des Gleichen rückt, wenn sie von ihrem ‚metaerzählerischen‘ Beobachterposten aus fragt: „[W]ie soll der Bote sich bei dem Lärm überhaupt was merken? [...] Er zögert. Sollte er nicht machen, sonst kommt noch eine Schlange und beißt sich in seiner Kehle fest, und er kann nichts mehr sagen“ (134). Das Beobachter-Ich, die Meta-Botin, schaut nun ihrerseits einem Boten zu, der „über die Mauer“ der Zeiten schaut (oder ist er doch innerhalb? Immer innerhalb? *Il n'y a pas dehors texte?*) und das Folgende in parodistischem Episodenstil – er parodiert die poetisch-heroische, manieristisch-deuschtümelnde Pose der Mörderin – von der Gräfin zu berichten weiß, was allerdings wie eine Fußballreportage endet: „[Die] läßt sich nicht vom Schlummer auflösen, auf Eichenlaub am Boden ruhend mit dem Haupt, so spannt sie den Hahn, beginnt zu jubeln, jubelt noch mehr, zielt und schießt. Und schießt“ (143). Über eine quasi noch höhere erzählerische Meta-Mauer schauend? (aber wir befinden uns *innerhalb* des Textes), kommentiert ein Quasi-Meta-Bote, der die beschönigenden Korrekturen der Geschichte zugunsten der Mächtigen, also die Geschichte als Geschichte der Macht, des Unrechts und ihrer Invisibilisierungen, zugleich herausstellt und ironisiert: „Das wird nachher schon nicht so gewesen sein, daß sie selber geschossen hat, nur keine Sorge! Wir Boten sorgen dafür, daß es nachher nicht so geschehen sein wird! Wir werden einander widersprechen“ (143): Die Boten, als die schnellen Kuriere der Ereignisse, machen die Ereignisse, über die sie laufend berichten (hier wird die Sprache selbst gleichsam zum Bachtin'schen *Chronotopos*²⁸, weil das ‚laufend‘ einmal die Bewegung der Läufer im Raum, zum anderen die zeitliche Komponente betont), gleichsam zu „läufigen“, die nach-träglich be-richtet werden, und zwar so, dass das Berichtete geläufig und gefällig wird, wie es dem Boten gefällt. Aber: Bei einer der vielen vergegenwärtigenden Re-Präsentierungen des Massakers (Parodie des Erzählens überhaupt?) rückt der Meta-Bote die Gräfin deutlich in die Nähe des (vermeintlichen) Nietzsche'schen Übermenschen, wenn er deklamiert: „Vom Augenlid den Schlummer schmiß sie hin, ohne zu zögern [...], setzte sich hinweg über Zwang, Not, Zweck, Wille, Gut und Böse, trank alles aus, tanzte über alles hinweg, denn um dieser Leichtesten willen mußte das Schwere auch

Sachlichkeit, „methodologisch betrachtet, [...] nichts anderes darstellt als die Introduzierung des ideellen Beobachters in das Beobachtungsfeld, wie es von den empirischen Wissenschaften, zum Beispiel von der physikalischen Relativitätstheorie, [...] längst durchgeführt worden ist...“; und an anderer Stelle: „die Welt ist nicht unmittelbare Setzung des Ichs, sondern dessen mittelbare Setzung, sie ist „Setzung von Setzungen“, „Setzung von Setzungen von Setzungen“ usf. in unendlicher Iteration“: Kreutzer, Leo, Erkenntnistheorie und Prophetie. Hermann Brochs Romantrilogie ‚Die Schlafwandler‘, Tübingen 1966, S. 29 und 35.

²⁸ Wenn ich den Bachtin'schen Begriff hier verwende, dann eher als assoziative „Umkehrfigur“, wie aus den Erläuterungen Hans-Ulrich Gumbrechts deutlich wird: „Der historische Chronotop („Chronotop“ ist ein auf den russischen Kulturtheoretiker Michail Bachtin zurückgehendes Synonym für „Konstruktion von Zeit“) suggerierte beständige Bewegung [...]: Wir glaubten uns permanent von Vergangenheiten wegzubewegen in Richtung auf offene Zukünfte, die aus Möglichkeiten bestanden“: Gumbrecht, H.-U., Die Gegenwart wird immer breiter. In: Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen, 05/09, S. 17.

getan werden [...], und so schoß sie also, die Frau Gräfin [...]. Schoß sie nur hervor aus dem Schloß?“ (143/144) Hier nämlich, wo der parodistisch verformte Hölderlin-Nietzsche'sche Übermensch-als-Mörder-Verschnitt („aus dem Schoß seiner Mutter vom Strahl eines Blitzes herausgelöst“, 56) das äußerste Verbrechen begeht, das vorstellbar ist, das nur noch überboten wird durch seinen Spaß- und Partycharakter, heißt es im Text – und Nietzsches *Zarathustra* wird dabei wörtlich zitiert: „Der Bote denkt bei sich: Muß nicht, was geschehen KANN von allen Dingen, schon einmal geschehen, getan, vorübergelaufen sein?“ (143)²⁹

Damit beginnt die sarkastische und zugleich bewegende Auseinandersetzung Jelineks mit der Nietzsche'schen Denkfigur der ewigen Wiederkehr, die sich über mehrere Seiten erstreckt. Zunächst, wieder: Wer spricht? Ein Bote? Das Beobachter-Ich, die Meta-Botin? Wer immer spricht, überschreitet die Grenze von Außen- und Innenraum, da er „weiß“, was der Bote denkt – ein auktorialer Sender, Absender als Arrangeur. Wenn Augustinus, Gott anredend, sagt: „So gab es denn keine Zeit, wo du noch nichts geschaffen hattest, da du die Zeit selbst geschaffen hast“³⁰, so ist für Nietzsche, den Darwin-Kenner, Zeit nicht kreationistische, sondern gleichsam evolutionistische Zeit, die kein Schöpfer geschaffen hat, der von Ewigkeit zu Ewigkeit „ist“ (wobei zu fragen ist, wie überhaupt das metaphysische ‚Ewig‘ in die ewige Wiederkehr des Gleichen kommt?)³¹ Der Bote jedenfalls, der Nietzsches ewige Wiederkehr denkt, würgt an der Zarathustra'schen Schlange, die ihm im Halse steckt und die auch er durchbeißen müsste, um die ewige Wiederkehr *allen* Geschehens lachend und tanzend zu bejahen³², es sei denn, er wäre einer von jener abgehärteten, immunisierten Spezies, die keine ewig sich wiederholenden Morde und keine Mörder sehen, keine Menschenschlächter und -verächter, kein Leid, sondern nur von Tätern losgelöst erscheinende „Wunderwaffen“, so übermenschlich wie der „Übermensch“ selbst, falls es ihn denn „gibt“ (und nicht nur als das Gespenst des Nietzsche'schen Postulats, sich immer selbst zu erfinden und zu überwinden, also den Übergangsmenschen als Übermensch), wie jener Bote, der sagt: „nein, den Blitz sehen Sie nicht [...], aber was auch immer aus dem rasenden Lauf kommt [...], der Bote bleibt derweil ganz cool, er wartet, bis das Fleisch der Wehrlosen zerbrochen ist, das Fleisch der Hilflosen, der Müden, der Leeren zerfetzt“ (121). Die Meta-Botin, die den Gedanken-

²⁹ Nietzsche, Friedrich, Also sprach Zarathustra I-IV, a.a.O., S. 200: „Muss nicht, was laufen k a n n von allen Dingen, schon einmal diese Gasse gelaufen sein? Muss nicht, was geschehn k a n n von allen Dingen, schon einmal geschehn, gethan, vorübergelaufen sein?“

³⁰ Augustinus, Bekenntnisse, Zürich 1950, S. 312.

³¹ Wiebrecht Ries schreibt dazu: „In Nietzsches Versuch, Zeit und Ewigkeit zusammenzudenken, ist die *Zeit* die Totalitätsform all dessen, was ist und wird, [...] die Bewegungsweise der Welt selbst“: Ries, Wiebrecht, Nietzsche zur Einführung, Hamburg 1990, S. 66.

³² Man kann den „Hirten“ als Zarathustra selbst deuten, der die „Schlange“, den Gedanken der ewigen Wiederkehr des Gleichen, durchbeißen muss (Umkehrfigur des biblischen Bildes, der Schlange, der Verkörperung des Bösen, das Haupt zu zertreten), um zum *amor fati* zu gelangen, d.h. dazu, diese Wiederkehr des Gleichen (ohne Apokalypse, ohne Gericht und göttlicher Gerechtigkeit, ohne Erlösung) zu ertragen.

Boten *Zarathustras* durchleuchtet, sieht diese Gemordeten, sieht die Opfer und sieht die Schlange in ihren Hälsen, die gar keine „Schlange“ „ist“, sondern im Jelinek'schen Verfahren des Wortwörtlichmachens der Metaphern zur Zunge wird: „Da hängt ihnen, jedem einzelnen von ihnen, nackt wie sie sind, die schwarze Zunge wie eine Schlange heraus, sie reißen an der Schlange, sie reißen sich gegenseitig die Zungen heraus“ (160). Und weiter heißt es von dem umgekehrt-visionären Boten, der das Bild der ewigen Wiederkehr auf die Opfer des Massakers gleichsam projiziert : „Da schreit es aus dem Boten heraus: Beiß zu! Beiß zu! Aber die Zungenschlange lebt nicht mehr, der Kopf hat sich festgebissen und ist im Schlund erstarrt [...]. Beiß zu! Beiß zu! Den Kopf ab, beiß zu! Schreit der Schrei aus dem Boten heraus, aus tiefstem Herzen, das können Sie mir glauben“ (160). Und dann wird der „Bote“ seines Meta-Status' noch entkleidet und zum reinen Sprachspiel: „Wer sowas gesehen hat, der botet niemanden mehr aus, der schmeißt niemandem mehr aus einem zu vollen Boot, aber niemand hat es gesehen. Niemand. Niemand. Niemand“ (160). Aus der Perspektive des Opfers kann die Meta-Botin die ewige Wiederkehr des Gleichen nicht wollen, niemals, vielleicht selbst dann nicht, wenn sie eingesteht, dass sich niemals „Identisches“ wiederholt und dass die Nietzsche'sche Wiederkehr weniger die Wiederholung (des Selben) als die „Kraft“ bedeutet, „die auswählt, ausstößt und erschafft, zerstört und erzeugt.“³³ Die Dreierformel, die der Bote (eine Patchwork-, eine Verschränkungsfigur aus Zarathustra und Autorin?) hier benutzt („Niemand. Niemand. Niemand.“) ist ebenso eine Parodie der Dreieinigkeit, wie Nietzsches *Zarathustra* eine Parodie des Evangeliums ist (auf die Bezüge bei Jelinek zu Celans *Niemandrose* und anderen Celan-Texten einzugehen, ist hier leider nicht möglich). Das „Niemand. Niemand. Niemand.“ wird andererseits auch wieder ad absurdum geführt: „Und wer es gesehen hat, der ist heute woanders und stolz darauf, obwohl sündig und irgendwie, ich weiß nicht wie, schuldig“ (160): Dieses Sündenstolz-Motiv durchzieht den Text gleichsam als sekundäres Leitmotiv (wie es eine Vielzahl von religiösen Motiven gibt, die sich aber allesamt nicht zur Vereinnahmung der Autorin als religiös eignen) und knüpft in sarkastischer Weise an die ewige Auschwitz-Verleugnung an: „Betrachten Sie diesen Vorfall bitte als ungesehen. Was Sie in Wirklichkeit gesehen haben, ist nicht wahr. Man hat den Menschen gesagt, daß es zum Duschen geht, aber dann war es doch umgekehrt“ (160). Und der Bote malt die Gaskammer-Szene aus und verdreht sie: „[...] warten vor der Kammer, die in Wirklichkeit eine Duschkabine ist. Da es das nicht gibt, ist es nicht passiert, daher gebe ich mir sowenig Mühe mit dem Bericht“ (161); denn in Rechnitz gibt es ja auch keine Gräber, also ist auch das alles nicht passiert? Aber dass „wir uns schämen sollten“ (131) wegen dieser

³³ Deleuze, Gilles, *Differenz und Wiederholung*, München 1997, S. 27.

verleugnenden Verkehrungen, das ist vielleicht die Aufforderung der Geschichte an uns, die wir nicht hören, weil wir Auschwitz immer wieder verleugnen, indem wir es ungeschehen machen wollen, „geladen von Sündenstolz“ (160), wie wir sind; und da wir die Aufforderung nicht hören, heißt es: [D]enn die Geschichte schweigt sowieso, wieviel man auch gräbt, wie tief, wie seicht, sie schweigt“ (131). Jelinek vermengt und verkehrt christliche Denkfiguren, verschränkt sie mit Nietzsche'schem Nihilismus, mit der „Wahrheit des Nihilismus“ (Karl Löwith), ein literarisches *Mash-up*, das sie seit vierzig Jahren praktiziert und das heute im Internet gleichsam neu entdeckt zu werden scheint.³⁴ Das Spiel mit dem Sehen als sinnlicher Wahrnehmung, dessen Wahrheitsgehalt immer wieder auf dem Prüfstand steht (in Bezug auf ästhetische Fragen, das sogenannte „realistische Erzählen“ z.B., verhandelt Jelinek das in *Neid.Privatroman*³⁵) –, wird nun fortgeführt, gleitet gleichsam von Auschwitz nach Rechnitz: „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 auch gehört, wie diese Männer ergriffen wurden, während keiner der Gäste und keiner der Diener aus dem Dorf [Buñuels *Würgeengel*-Szenerie?, B.L.] und keiner der Forstwarte aus dem 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?“ (161). Die Sprache relativiert sarkastisch in der Berufung der Boten auf die Sinneswahrnehmungen („selbst gesehen und auch gehört“) und klagt zugleich an im semantischen Doppelspiel des Wortes ‚ergreifen‘, dem aktivischen ‚ergriffen sein‘ und dem passivischen ‚ergriffen werden‘. Bei Jelinek ist die Replik auf Nietzsches Lehre von der ewigen Wiederkehr ein Anti-Anti-Evangelium, wenn sie ihren Boten Nietzsches *amor fati* nicht teilen lässt: Es ist die Parodie der Parodie, das Jelinek'sche Potenzierungsverfahren, die Jelinek'sche Sprachmathematik. Wo es im *Zarathustra* heißt: „Einen jungen Hirten sah ich, sich windend, würgend, zuckend, dem eine schwarze Schlange aus dem Munde hing“ (Z, 201), fragt der Bote (die Botin E.J.?) schließlich: „Also wer der Herr, mein Hirte ist, das weiß ich. Aber wer ist der Hirt, dem die Zungenschlange [...] aus dem Mund hängt?“ (161) Die ewige Wiederkehr des Gleichen zu bejahen (auch wenn das Gleiche nicht Dasselbe bzw. das Identische ist), bedeutet vielleicht zu bejahen, dass die Opfer gleichsam noch einmal und immer wieder geopfert werden³⁶. Wenn ich noch einmal insistiere, dass der Bote (die Botin E. J.?) zwar das Zerbeißen der

³⁴ Kortmann, Christian, Barack Obama spricht Schwäbisch. In: DIE ZEIT Nr. 18, 23. April 2009, S. 41.

³⁵ Vgl. dazu: Lücke, Bärbel, www.todsuede.com. Lesarten zu Elfriede Jelineks Internetroman *Neid.Privatroman*, Wien 2009.

³⁶ Werner Stegmüller sagt dazu: „Denn wenn *alles* ewig wiederkehrt, kann man nicht *wissen*, daß es ewig wiederkehrt, denn mit diesem Wissen hätte sich ja schon etwas verändert“: ders., *Anti-Lehren. Szene und Lehre in Nietzsches Also sprach Zarathustra*. In: Volker Gerhardt (Hg.), *Klassiker Auslegen. Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra*, Berlin 2000, S. 218.

Zungenschlange „mit eigenen Augen“ sieht, sich aber nicht sicher ist, ob es ihre eigenen Augen sind, dann deshalb, weil es gleichsam die Lévinas'sche ‚Urszene‘ ist: Sie sieht mit Augen, die „den Anderen“, um es mit Lévinas zu sagen, ganz in die „Nähe“ rücken, sie sieht mit den Augen der Opfer, wenn sie fragt: „Was hätten sie tun können? Die mit den schwarzen Zungen im Maul, den Schlangen im Mund, wer ist der Hirt, der noch kommen muß?“ (161) Ich zitiere Lévinas: „Der Andere, an den sich die Bitte der Frage richtet, gehört nicht zur intelligiblen Sphäre, die zu erforschen ist. Er befindet sich in der Nähe.“³⁷ Mit den Augen der Opfer durch die eigenen zu sehen, gibt dem Opfer und dem, der sich in seine „Nähe“ begibt, allerdings nicht ganz im Sinne Lévinas, nämlich ohne die Fremdheit aufheben zu können (das Eliot-Motiv: „Let me be no nearer“ aus den *Hollow Men* bezieht sich wohl auf die Täter, das Reich des Todes überhaupt, dem die Opfer nicht näher kommen wollen), vielleicht etwas von seiner „Ich-Einzigkeit“ zurück, die „unvergleichlich, weil außerhalb der Gemeinschaft, der Gattung und der Form, Ruhe in sich nicht mehr findend, un-ruhig, mit sich selbst nicht in Übereinstimmung ist“ (JS, 35). Wenn der Andere so radikal der Nächste ist wie bei Lévinas, für den man radikal verantwortlich ist, weil man ihm Antwort schuldet, dann wird das Nietzsche'sche „Schwere“, d.h. den Ekel vor der ewigen Wiederkehr zu überwinden, zur Unmöglichkeit, selbst wenn das Lachen Nietzsches, sein *amor fati*, ein Lachen über dem Abgrund ist. Die Frage, die die Botin E.J. an uns richtet („wer ist der Hirt“), impliziert aber möglicherweise eine andere, nämlich die, ob es nicht besser sei, den Ekel zu ertragen und aus ihm gleichsam ein Instrument zu machen, eine Waffe, mit der man gegen die politischen und sozialen Zustände kämpft, die die Zerstörung, das Leid, die Gräueltaten erst herbeiführen, statt sie im ‚dionysischen‘ Ja-Sagen zur Welt zu feiern³⁸? Das wäre die aufklärerische Position einer Aufklärung als *philosophia perennis* (d.h. einer solchen, die ihr dialektisches Umschlagen in den Mythos³⁹ immer wieder überwindet), die ich Elfriede Jelinek in anderen Zusammenhängen auch schon zugesprochen habe. Hier aber liegt ein merkwürdiger performativer Widerspruch zwischen der Form des Stückes als Wiederholung ständiger Botenauftritte (sich wiederholender „Medienberichte“?) vor, die die ewige Wiederkehr, wie schon gesagt, persiflieren bzw. geradezu eine „Entsubstantialisierung“ des „Faktischen“ der Geschichte durch Reden bewirken – als ewige Wiederkehr der Worte?⁴⁰ Ewige Wiederkehr,

³⁷ Lévinas, Emmanuel, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg/München 1998, S. 69. Im Folgenden unter Sigle JS.

³⁸ Ries, Wiebrecht, *Nietzsche zur Einführung*, a.a.O., S. 69.

³⁹ Horkheimer, Max, Adorno, Theodor, W., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1973, S. 42-73.

⁴⁰ Auch Sybille Krämer geht auf Lévinas in Zusammenhang mit dem Boten als Grundlage einer Medientheorie ein: „Und es wundert nicht, dass dieser Verzicht auf die Nivellierung der Fremdheit und Entzogenheit des Anderen bei Lévinas in einem Begriff kulminiert, nämlich dem der Spur, der eine subtile Verwandtschaft aufweist zur Idee des Boten“: „Zwischen Heterogenem zu vermitteln bildet seine operative Aufgabe. [...] Wie

die nicht Wiederkehr Desselben ist (sondern eben des Gleichen), bedeutet Wiederkehr alles dessen, was geschieht (und seit Austin kennen wir auch ein *Sprachhandeln*), und zwar in seinen Verschiebungen: Das schließt auch Veränderungen ein, samt den sie modifizierenden Veränderungen, in denen sie sich wiederholen. Was also wäre denn überhaupt Wiederholung? Man kann aber auch fragen, ob die Botin E.J. als Geschichtsphilosophin oder als Botin politischer Philosophie, die die Verschränkung von Personen, Orten und Zeiten zu neuen (d.h. sich in anderen Zusammenstellungen wiederholenden) Konstellationen zusammenfügt, aus dem Nietzsche'schen Bild vom Hirten eher ein Benjamin'sches „Bild“ der „Dialektik im Stillstand“ macht und sich gerade dadurch wieder auf paradox-dialektische Weise Nietzsche annähert. Denn wie bestimmt Benjamin die „Dialektik im Stillstand“? Benjamin sagt: „Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.“⁴¹ Bei Benjamin gibt es zwischen Vergangenheit und Gegenwart (und vice versa) keinen „Verlauf“ (und die Jelinek'schen Boten laufen zwar viel, aber paradoxerweise auch nicht), keine Kontinuität, sondern eben nur das Bild, das „sprunghaft“ ist – wie Elfriede Jelinek zwischen den Zeiten, den Orten, den Berichten springt, sie in eins, also zum Bild, montiert; man denke z.B. an *Bambiland*, wo im Irak-Krieg die Perserkriege der Antike „aufblitzen“. Für Benjamin gilt: „Nur dialektische Bilder sind echte (d.h.: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache“ (PW, 577). Mit ihrer Sprache vollzieht Jelinek die Umwertung aller Werte, indem sie Nietzsche in gewisser Weise mit Lévinas umdreht: „Die schwarzen Hirten in ihrer Kammer also beißen, sie beißen mit gutem Bisse, was die Schwarze Köchin gekocht hat, und weit weg spuckt die Schlange ihre Köpfe, nicht umgekehrt, das hat der Denker falsch gesehen, die meisten Denker sehen die Dinge ja 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 überhaupt nichts sehen wollen, sondern nur darüber nachdenken, der Bote jedoch berichtigt sie und berichtet es richtig“ (161/162). Die Sendbotin E.J., der weibliche Engelgesandte der Geschichte und des verdrehten „Evangeliums“, wird so zum Würgeengel, in dessen Figur Auftraggeber, Bote und Botschaft in eins montiert sind: Wenn sie auch nicht der Benjamin'sche Engel der Geschichte ist, der auf die messianische Erlösung hofft (vgl. das

aber vollzieht sich seine Vermittlung? Zuerst einmal dadurch, dass der Bote spricht – das allerdings tut er mit *fremder Stimme*“, a.a.O., S. 111.

⁴¹ Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, Erster Band, Frankfurt am Main 1983, S. 576/77. Im Folgenden unter Sigle PW.

Kapitel 5 über die Engelboten), so ist sie doch der frühe Benjamin'sche Wahrheitsengel, der den „historischen Index der Bilder“ nicht aus dem Blick verliert. Für diesen Engel gilt: „Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen. (Dies Zerspringen, nichts anderes, ist der Tod der Intentio, der also mit der Geburt der echten historischen Zeit, der Zeit der Wahrheit, zusammenfällt“ (PW, 578). Und die „Zeit der Wahrheit“, an der Jelinek in einem nicht-wesenhaften Sinne festhält, ist zugleich die Lévinas'sche Zeit der Vernunft in einem umgewerteten Sinn: „Die Nicht-Indifferenz der Verantwortung *bis hin zur Stellvertretung für den Nächsten* – Quelle allen Mitleids! – Verantwortung selbst für die Schmach noch, die der Andere – der als Anderer mich ausschließt – mir zufügt, für die Verfolgung, in der er mich vor aller Intention verfolgt. Die Nähe bedeutet also eine Vernunft vor der Thematisierung der Bedeutung durch ein denkendes Subjekt, vor der Sammlung der Begriffe in eine Gegenwart, eine vor-ursprüngliche Vernunft, die aus keinerlei Initiative eines Subjekts hervorgeht, eine an-archische Vernunft“ (JS, 361). Noch einmal: Wenn die Botin E.J. das Grauen vor dem Leid des Anderen „[a]us den Umwegen der Illeität, aus der anarchischen Provokation, die mich zum Anderen verurteilt“ (JS, 53), heraus sieht und davon berichtet, so berichtet sie „richtig“, so berichtet sie „wahr“: Denn sie sieht das alles im „Bild“, sie sieht die Gräfin und ihre „Freischützen“, sie sieht die tödlichen Schüsse und sie sieht ihr Lachen und ihre Leichtigkeit, die aber nicht die des Zarathustra ist, der erst durch den Ekel „hindurchgehen“ muss, um zu seinem *amor fati* zu gelangen und der „sah“ (dachte), was die Botin E.J. „sieht“ (denkt): „keiner wird durch den Tod ein Verwandelter“ (162). In einem denkerischen Akt äußerster Selbstreflexivität resümiert die Botin E.J. schließlich ihre Funktion als Botin bzw. die Haltung des dichterischen-denkerischen (das Zugleich!) Sendboten: „und dann schaut er sich das an, ob es gut sei, und dann versucht er, seine Dichtung, denn was anderes 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“ (162). Und weil die Tatsachen niemals die ganze Wahrheit sind, sondern Wahrheit allenfalls das ist, was die Tatsachen übersteigt und sie entgrenzt, ist der wahre Wahrheitsengel – der Dichter. Nein, er ist nicht nur der Wahrheitsengel, sondern er ist auch noch der wahrhaft parodierte, der Nietzsche'sche Übermensch, der auf den Boten verweist als den manipulierenden Prototyp der Medien (also aller Botschaften): „wir Boten können das Vergangene nämlich auch genausogut, nein, besser!, erlösen und alles, was war, umschaffen, nein, umschiffen?, nein, 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, wir Boten, die alles wissen, alles sagen [...]. Wir Boten haben alle Sehnsucht nach dem Lachen, das kommt, nachdem die Menschen in vollkommener Schwärze ihre eigenen Zungen verschluckt haben werden“ (163). Und diese Verzweiflung, die auch nicht durch die Lévinas'sche Philosophie der Illeität, der Nähe zum Anderen, überwunden wird, lässt kein noch so verzweifelt *amor fati* zu: „Und dann kommt das Lachen erst recht nicht. Sie können sie nicht wieder ausspucken, die Zungen. Sie lachen nicht, sie schreien nicht einmal, oder doch?, und daß sie nicht lachen, das frißt an uns Boten“ (163).

Die surrealistische Zeit, die sich im *Würgeengel*-Film Buñuels durch die szenische Wiederholung manifestiert, bekommt bei Jelinek eine neue Wendung insofern, als sie in dem verkehrten *Chronotopos* ihrer eigenen szenischen Wiederholungen Nietzsche und Benjamin eingeführt, denn auch für Benjamin kristallisiert sich im „Jetzt der Erkenntnis“ die Wahrheit, in der „die Dinge ihre wahre – surrealistische – Miene aufsetzen“ (PW, 579). So wie die Verschmelzung der Orte und Zeiten bei Jelinek immer den historischen wie den moralischen Ort meint, an dem die Verantwortung für den „Anderen“ auf immer beschädigt und verletzt ist, so lässt sich dieser ortlose Ort vielleicht doch noch einmal mit Lévinas verorten, in der Paradoxie, die diesem Ort innewohnt: „Die Verantwortung für den Anderen ist der Ort, an dem der Nicht-Ort der Subjektivität seinen Platz findet und an dem das Vorrecht der Frage: wo? verlorengeht“ (JS, 40). Und die Zeit? Sie ist bei Lévinas immer an die „Ambiguität von Sein und Anders-als-Sein“ gebunden; ihre „Zeitigung“ ist das „Sagen“: „[D]as Sagen selbst [das Dichten? B.L.] entzieht sich durch seine Zweideutigkeit, das heißt durch das Rätsel, dessen Geheimnis es wahr“ (JS, 38).

Damit aber bei aller Ambiguität der sprachlichen Verfahren Elfriede Jelineks nicht allein der Rätselcharakter betont wird, sondern eben auch die Anklage und die Klage, dass Menschen anderen Menschen ihr Sein absprechen, möchte ich zum Schluss des Kapitels den Aspekt des Chorisch-Choreographischen noch einmal aufnehmen und ihn mit der griechischen Tragödie verbinden, um Motive und Verfahren noch einmal zu bündeln. Insofern nämlich Jelinek mit der Gesamtstruktur des Textes ein gebündeltes Gewebe aus Botenberichten vorlegt, nimmt sie mit dem Botenbericht zugleich ein struktureles Mittel der antiken Tragödie auf, hier, wie schon gesagt, der *Bakchen* des Euripides, auf die sie sich schon im Monolog *Peter sagt (Babel)* und im *Parsifal*⁴²-Text für Schlingensiefs *Area 7. Matthäusexpedition* bezieht. Für die aischyleische griechische Tragödie stellt Franz Stoessl heraus, dass die Preisrichter, die über

⁴² Vgl. dazu: Lücke, Bärbel, Parsifals Irrfahrt nach Afrika. In: Stefan Tigges (Hg.), *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld 2008, S. 323-333.

die Auswahl der Tragödien an den Festen des Gottes Dionysos (denn nur dann, einmal im Jahr, wurden ja bekanntlich Tragödien aufgeführt) entschieden und die „unparteiisch aus der Gesamtheit der Bürger ausgesondert wurden“, auch deren „politische Meinung und Stimmung“ repräsentierten.⁴³ So war die aischyleische Tragödie noch ganz „dem politischen Kräftespiel des Tages unterworfen und bildete einen Teil davon“, und das heißt, dass „auch der Dichter unmittelbar Exponent politischer Kräfte werden mußte“ (A, 12). Nun lässt sich genau das auch für *Rechnitz* (und seine Dichterin) reklamieren, spiegelt der Text doch sowohl „politische Tagesgeschäfte“ (russische Gas-Pipelines, Rauchverbot) wie „politische Meinung und Stimmung“. Zugleich lässt sich behaupten, dass die Moral’verkündigungen’ der amalgamierten Boten(-engel) in ihrem Sarkasmus eher die Umkehrung der Funktion des griechischen Choregen bedeuten (und das gilt besonders für Euripides), wenn z.B. ein Bote in *Rechnitz* sagt: „die Verantwortung, sie ergreift uns, wenn wir sie nicht sofort übernehmen [...], und dann fällt sie ab, wir sind und bleiben ihr alles schuldig. Wir können immer das nächste Mal zahlen“ (61). In der Anknüpfung an die aischyleische Tragödie wird das Element des Chorischen bei Jelinek ja durchaus gestärkt; denn so sehr der euripideische Botenbericht formal im Vordergrund zu stehen scheint, geht die Tragödiendition des Aischylos hinter die Entwicklung der Einzelsprecher und ihrer Rolle zurück auf die „Tragödie als eines Spiels und Gesangs des Chors – mit allen Möglichkeiten seiner Teilung und Verdoppelung – und eines ihr allein gegenüberstehenden Einzelsprechers“ (A, 27), der in *Rechnitz* die Autorin-Botin sein könnte? Ich möchte auf diesen Aspekt hier nur hinweisen und abschließend zusammenfassend feststellen, dass der Bühnentext Jelineks formal zwischem Chorischen und sprachlich Choreographischem ebenso changiert wie zwischen Epos (in seiner vorschriftlichen Oralität) und Tragödie.

3. Vom Umgang mit der Geschichte: Die Boten der Geschichte I

Die Boten, die in *Rechnitz* „auftreten“, in Einzelaspekten zu untersuchen, wenn man sie doch nicht einmal voneinander unterscheiden kann, mag eine wenig lohnende Sache sein. Und das gilt auch dann, wenn man sie insgesamt als „Redeteppich“, als das Sprache gewordene geschwätzige Schweigen über das historische Massaker betrachtet, als den dichterischen Versuch, zu zeigen, wie man die Geschichte durch kolportierte Geschichten, durch permanentes Reden oder durch Schweigen, was dasselbe ist, ungeschehen zu machen versucht. Ich versuche es trotzdem. Es gibt, was das bereits Gesagte unterstreicht, einen Text

⁴³ Stoessl, Franz, Aischylos, Sämtliche Tragödien und Fragmente. Einführung, Zürich, Wien, Stuttgart 1952, S. 12. Im Folgenden unter Sigle A.

von Kafka, der, wie Jochen Hörisch herausstellt, zeigt, dass das Reden über etwas („als stattfindende Kommunikation“) „mehr Aufmerksamkeit bekommt als das, was da an Inhalten, Botschaften und Informationen transportiert wird“, kurz, dass „das Transportieren wichtiger wird als das, was da transportiert wird“, und dieser Text lautet so:

„Es wurde ihnen die Wahl gestellt, Könige oder der Könige Kuriere zu werden. Nach Art der Kinder wollten alle Kuriere sein. Deshalb gibt es lauter Kuriere, sie jagen durch die Welt und rufen, da es keine Könige mehr gibt, einander selbst die sinnlos gewordenen Meldungen zu. Gerne würden sie ihrem elenden Leben ein Ende machen, aber sie wagen es nicht wegen dieses Diensteides.“⁴⁴

Die Boten als Diener der Könige (die es nicht mehr gibt)? Die Kafka'sche Parabel als Modell moderner Kommunikation, die es auch oder nur noch als verselbständigte gibt? In den „Blättern des Deutschen Theaters“ findet sich im Band *Antike Tragödie Heute* ein Aufsatz von Oliver Taplin, in dem er, von antiken Vasenmalereien ausgehend, die Rolle stummer Diener in der griechischen Tragödie untersucht, wobei Taplin aber betont, dass es in jeder Tragödie „darüber hinaus eine sprechende Sklaven-Figur“ gegeben habe (Jelinek vervielfältigt sie). Es handelt sich dabei um Sklaven, „gefangen in großen tragischen Geschehnissen, die sie bezeugen und in die sie sich verwickeln [...], die sie jedoch stets überleben“, mit anderen Worten: Diese Figuren „ähneln“ bereits dem „Chor“, aber „in gewisser Weise auch dem Publikum“: „Zum Zweiten möchte ich an die Wichtigkeit [...] der Boten-Reden [erinnern], die oft von anonymen Dienern dieses Typs, den ich gerade beschrieben habe, gehalten wurden.“⁴⁵ Die Auftraggeber dieser Sklaven-Boten waren dann die Helden, die Götter, Göttinnen und Könige, und entsprechend kommen die Botschaften aus mythischen Sphären. Mit der chorisch-choreographischen Struktur des Textes im ersten Teil scheint Jelinek diese „Urformen“ der griechischen Tragödie aufzugreifen, auch wenn ihre Boten nicht nur Sklaven sind („Sogar wir Boten klagen öfter, wenn auch nur Sklavenschar, doch wir klagen“, heißt es einmal⁴⁶), sondern ebenso der (Geld-)Aristokratie angehören, die aus anderer Perspektive Sklaven sind; auch wenn ihre Boten nicht alle „stets überleben“. Es gibt im Stück einen quasi immanenten (lyrischen) Chor im Chor, gewissermaßen ein Chor der Opfer (oder seiner Einzelstimmen), den sie immer wieder zu Wort kommen lässt, und zwar

⁴⁴ Hörisch, Jochen, Symbolischer Tauschhandel. Vom Sinn des Transportierens beim Schreiben und Senden. Mitschrift des freien Vortrags von Prof. Dr. Jochen Hörisch: <http://www.grimme-institut.de/html/index.php?id=322>

⁴⁵ Taplin, Oliver, Bild und Bühne. Die visuelle Übersetzung der antiken griechischen Tragödie. In: Fischer-Lichte, Erika; Dreyer, Matthias (Hg.), *Antike Tragödie heute*. Vorträge und Materialien zum Antiken-Projekt des Deutschen Theaters, Deutsches Theater Berlin 2007, S. 38. Im Folgenden unter Sigle AT.

⁴⁶ So heißt es in dem Manuskript, das Elfriede Jelinek mir zur Verfügung gestellt hatte, bevor der Text in den Druck ging und offenbar gekürzt und z.T. verändert wurde. Laut E-mail der Autorin an mich, vom 09. Juli 2009, erlaubt sie mir aber, auch aus dieser alten Fassung zu zitieren.

mit den Worten des Gedichts von T.S. Eliot *The Hollow Men*: Es sind die Opfer des Massakers. In dem zweiten Teil des Stückes führt Jelinek aber auch mythische Motive ein (aus der Oper *Der Freischütz*), und man ist versucht, auch darin – wie bei den Botenreden – eine (dekonstruktivistisch verschobene) Anbindung an die griechische Tragödie zu sehen. Zusammenfassend lässt sich also sagen: Das Jelinek'sche Bühnenstück oszilliert zwischen diesen beiden Polen – der modernen Kommunikation (Kafka) in allen ihren medialen Aspekten (als Choreographie) und der antiken Tragödie (dem „Chor der Boten“, 189). Wenn Taplin sagt, aus der Vasenmalerei, der gemalten Tragödie, gehe hervor, „wie eindringlich sich die berichteten Ereignisse in das Bewusstsein der Zuschauer einschreiben – so eindringlich, dass sie ein gewichtiger Teil davon sind, wie sie sich die Geschichte als Ganze vorstellen“ (AT, 40), so könnte man sagen, dass Jelinek „dramaturgisch“ auf diese Eindringlichkeit setzt und ein Panorama dessen gibt, was „Geschichte als Ganze“ (auch als Kommunikation im Kafka'schen „Sinn“) heute ist, aufgezeigt an einem ebenso extremen wie exemplarischen Fall, am Massaker von Rechnitz, der „unglückselige[n] Botenbürde“ (180).

Die ersten Boten schon geben sich als Quasi-Zeugen der Vergangenheit aus („Haben Sie die Trümmer des Schlosses rauchen sehen, schon bevor Sie kamen“), die aber in Benjamin'scher Manier nur das Bild ist, „worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt“ (PW, 576), denn es heißt dann: „und das trotz Rauchverbot, das schwer an unseren Seelen hängt“ (56). Die Boten erscheinen wie herausgelöst aus einem „Chor“ von Sklaven, allerdings der Volksmeinung, und wenden sich direkt an das Publikum, das so als erweiterter Chor fungiert: „sagt Ihnen ein Bote wie Sie auch einer sind“ (56) – die Choreographie lässt freilich offen, ob der Bote, der spricht, andere Boten auf der Bühne oder das Publikum anredet. Vom Schlossbrand ist die Rede, den die Russen, „die Götter des Feuers“ (56), verursacht haben sollen; es hätten ebensogut Hephaistos oder Prometheus selbst – der Mythos enthistorisiert das geschichtlich Gemachte und schreibt es „höherer Gewalt“ und ewigen Mächten zu – sein können („Angezündet, wie alles, was je seit Hephaistos und Prometheus oder meinetwegen den Russen angezündet wurde“, 56): Die Quasi-Zeugen entpuppen sich, wie oft genug an jedem beliebigen Stammtisch, als Kolporteurs von Gerüchten und Mythen, und Kolportage bedeutet schließlich, etwas als Ware feilzubieten wie die Hausierer der *doxa*. Ironisch gebrochene Bilder werden evoziert von neureichen Russen, die die Ferienorte der Altreichen überfluten („Der Russe kommt nach Kitzbühel, St. Anton, St. Moritz, St. Nimmerlein [...] – wir gehen“, 57), in denen sich wiederum die Bilder der Vergangenheit vom Einmarsch der Russen prismatisch brechen: „welcher rasende Schwarm, gehüllt in die Felle von Uniform und fremden Uhren und fremdem Leben und eigenem Blut“

(56). In schockhaft-assoziativer Methode führt Jelinek aber auch die Gasvorkommen Russlands und den Profit der Reichen und Superreichen oszillierend-assoziativ mit der Vergasung der Juden durch die Nazis, nicht etwa durch die Russen, zusammen – ein Bild Benjamin'scher *Dialektik im Stillstand*⁴⁷? Von dem Ansturm der Russen heißt es: „Das wäre nicht bemerkenswert, daß sie so viele sind, let me be no nearer! [das Todesmotiv, B.L.], ja, er ist der Ort für Massenflucht, aber am andren Ende, wo alles herkommt, außer dem Gas. Das Gas wird erst später kommen, nachdem es sorgfältig dressiert und in eine Leitung namens Nabucco [...] gestopft worden sein wird“ (60). Der Schlossbrand, darauf kommt es „dem“ Boten an, ist „hausgemacht“, und zwar von der Gräfin und ihren Nazi-Liebhabern zwecks Verwischung der Spuren. Der *Pseudo-oral-history*-Zeuge berichtet in simulierter Mauerschau: „So, der Wagen der Herrschaften fährt jetzt vor. Er hat Benzin gebunkert“ (60) – dass es das vom Brandlegen übrig gebliebene ist, wird insinuiert. Der Botenbericht aus der Vergangenheit in medialer Echtzeit ist im Kontext des Textes die lustvoll-schamlose Ver-Gegenwärtigung der Flucht und Spurenvernichtung nach dem Massaker, bei dem die Juden vernichtet wurden, und diese Vernichtung gerät in der semantischen Konnotation von Gas und Geld zur obszön-symbolisch-transformierten „Opfergabe“, damit die Erschießung von zweihundert Juden, das „Opfer“ des Schlosses (das symbolische Brandopfer) eine „gnädige“ Flucht vor den Russen gewähre, in die Freiheit, die hier Schweiz, Argentinien und Südafrika heißt („In der Schweiz schläft das Geld“, 147). Die Botenrede „transsubstantiiert“ die vergangenen Ereignisse ins Jetzt, eine „Transsubstantiation“, wie sie ebenso das Geld bewirkt: „Geld transsubstantiiert; Geld schafft Schuldner und Gläubiger; Geld wird emittiert und es missioniert; Geld organisiert (qua Zinsgeld) intersubjektiv verbindliche Zeiterfahrung [...]“⁴⁸ Von hier aus lässt sich aber auch ein Bogen zu den Medien spannen, denn schließlich ist Geld nach Hörisch auch nichts anderes als ein „ontosemiologisches [...] Massenmedium [...]. Es ähnelt eben nicht nur äußerlich in seiner klassischen Münzgestalt der Hostie“ (EV, 237). Von dem „eucharistischen Massenmedium“ (EV, 237) ist es also nur ein kleiner Schritt zu den telematischen Technologien von Informationsübertragungen oder zu dem, was man unter „Information“ versteht: Im Selbstkommentar des Boten, der vom Schlossbrand berichtet (in

⁴⁷ In der Einleitung des Herausgebers zum „Passagen-Werk“ heißt es: „Benjamins Absicht war, Material und Theorie, Zitat und Interpretation in eine gegenüber jeder gängigen Darstellungsform neue Konstellation zu bringen [...], das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. [...] Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken.“ Und in der Fußnote zum letzten Satz heißt es: „Nach Adorno war es Benjamins Absicht, „auf alle offene Auslegung zu verzichten und die Bedeutung schockartig einzig durch schockhafte Montage des Materials hervortreten zu lassen. [...] Zur Krönung seines Antisubjektivismus sollte das Hauptwerk nur aus Zitaten bestehen“: Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, Erster Bd., hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1983, S. 13. Man kann vieles davon, wenn nicht die Methode überhaupt, bei Elfriede Jelinek wiederfinden.

⁴⁸ Hörisch, Jochen, *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*, Frankfurt am Main 1999, S. 237. Im Folgenden als Sigle EV.

immer neuen Wiederholungen werden die Berichte ja aufgenommen und variiert – ewige Wiederkehr des Gleichen), wird die versuchte Ersatzbefriedigung (schließlich kann nicht jeder „Zeuge“ von Gladiatorenkämpfen, öffentlichen Hinrichtungen, Vergasungen in Konzentrationslagern sein wie von der Antike bis zum Zweiten Weltkrieg und noch danach) eines medial ungeheuer angeheizten Bedürfnisses nach Sensationslust und Event-Authentizität deutlich, wenn er sagt: „das ganze Schloss ist vorhin verbrannt, hat lange gebrannt und ist nun weg“ (148) und später kommentiert: „Die letzten Vorräte müssen schließlich aufgebraucht werden, bevor dieses Haus [...], dieses Schloß mit Kellerei und Höhlenmännern, hohlen Männern [...], bis das alles in Flammen aufgeht. Das Stroh brennt so leicht, es brennt so licht. Leider!“ (151) – als hätte dieses schöne Spektakel auch länger dauern können. Wenn Benjamins Geschichtsbegriff im *Passagen-Werk* ein „mythischer“ ist, dann wird er deshalb so genannt, weil Benjamin fordert: „Jede Gegenwart sollte so mit bestimmten Momenten der Geschichte synchronistisch sein, wie alles einzelne Gewesene jeweils nur in einer bestimmten Epoche >lesbar< werde –, der nämlich, in der die Menschheit, die Augen sich reibend, gerade dieses Traumbild als solches erkennt [...]. Dazu hilft aber kein Fernrücken des Vergangenen ins Mythologische, sondern, im Gegenteil, „Auflösung“ der ‚Mythologie‘ in den Geschichtsraum“ (PW, 20). Jelinek nun verschränkt den nazistischen Judenhass mit heutiger Fremdenfeindlichkeit in der sprachlich grotesk zugespitzten Montage zweier solcher geschichtlicher Momente, in denen sie wechselseitig „lesbar“ werden, wenn sie einen Boten sagen lässt: „Daß die diese letzten nackten Menschen hier auch noch aufnehmen!, hätte ich nicht gedacht [...] – ausgezogen waren sie ja schon, aus Ungarn ausgezogen und dann selber ausgezogen, man hatte es Ihnen ausdrücklich empfohlen – bitte, legen Sie ab!“ (65/66). Und sie beschwört jenes paradoxe „Pathos der Nähe“ in jeder Visualisierung des Massakergrauens, das die „wegflüchtende ‚Einführung‘ abzulösen“ hat (PW, 20), wenn ein anderer Bote kommentiert: „man hätte sich die Mühe mit Feuerwaffen gar nicht zu machen brauchen – daß diese letzten Hilflosen also abgeknallt werden, anstatt daß man zuerst an die Rettung der eigenen Haut denken würde, die ja viel mehr wert ist in death’s twilight kingdom“ (66). Der Bote, der allerdings so spricht, weist sich selbst als ein Bewohner jenes (Eliot’schen) Zwielflicht-Königreiches des Todes aus, in dem die Nazi-Mörder zu Hause waren, egal, wann und wo der Bote spricht. Denn darin bestimmt die Vergangenheit nicht nur unmittelbar das Leben des Historikers, sondern auch das des Dichters (und das der Zuschauer oder Leser nicht minder), dass sie, wie Tiedemann erläutert und so den Lévinas’schen *Anderen*, seine *Illeität*, mit Benjamin noch einmal anders beleuchtet, „in sein Leben“ tritt: „So forderte Benjamin >konkrete, materialistische Besinnung auf das Nächste< [...]. Der

Historiker in diesem Sinne sollte nicht länger sich in die Geschichte versetzen, er sollte das Gewesene in sein Leben treten lassen“ (PW, 20) – jeder Mensch sollte das, im Gegensatz zur ironischen Empfehlung des Boten: „Die Geschichte soll man also besser nachträglich in Ruhe betrachten, und während sie stattfindet, sollte man sie auch besser in Ruhe lassen“ (64). Im Text selbst aber findet sich immer wieder jene Vermischung von Vergangenheit und Gegenwart, die in den Jelinek’schen Verschränkungsfiguren eine immer neue paradoxe wie groteske Plastizität bekommt⁴⁹, wie auch im folgenden Bericht des Boten von den Mördern in jenem Königreich des Todes – der Gräfin, ihren Liebhabern und Schergen –, ihrem ruhigen Schlaf vor der Flucht, nach dem Massaker, der das Bild des allerersten Satzes des Stückes leitmotivartig wieder aufnimmt und in dem vom Exodus bis Hölderlin und Nietzsche die zwielichtige Todes- (und Geburts-)Thematik anklingt: „also während andre vom Schlummer ganz aufgelöst ruhen, die Knochen ganz ausgelöst ruhen⁵⁰, haben wir noch einiges zu tun. [...] Herrschsucht, ja, haben wir, [...] ist vorrätig. Aber wer könnte es Sucht nennen, wenn das Hohe hinab nach Macht gelüftet?“ (66/67) Jelinek verquickt in den Botenberichten perfide Fremdbbericht und getürkten Fremdbbericht („Wir stimmen die Geschichte mit uns ab“, 64) mit scheinbarem Selbstbericht der Mörder als Boten, sie lässt die Boten und 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“: Die Worte vermodern nicht wie Pilze im Munde, sie werden noch einmal getötet und verwesen wie Tote im Mund. Stellt Saul Friedländer in *Kitsch und Tod* die These auf, dass der neue Diskurs über die Nazizeit ab der siebziger Jahre weg vom Grauen und hin zu Neutralisierung und Ästhetisierung führe, so holt Jelinek das Grauen, den Schmerz und die Fühllosigkeit zurück, jenseits aller Ästhetisierungen im Friedländer’schen Sinne.⁵¹ Wenn Jelinek die Mörder, die am Massaker Beteiligten, als Boten sprechen lässt, die so zu den Stellvertretern der Mörder werden, zu ihrer supplementären Ersetzung oder Ergänzung⁵²

⁴⁹ Zu Vermischungs- bzw. Verschränkungsfiguren möchte ich hier noch einmal Benjamin zitieren: „Die Theorie der Geschichte zu kontrastieren mit der Grillparzerschen Bemerkung, die Edmond Jaloux in „Journaux intimes“ [...] übersetzt: „Lire dans l’avenir est difficile, mais voir *purement* dans le passé est plus difficile encore: je dis *purement*, c’est-à-dire sans mêler à ce regard retrospectif tout ce qui a eu lieu dans l’intervalle.“ Die „Reinheit“ des Blicks ist nicht sowohl schwer als unmöglich zu erreichen“: Benjamin, W., Passagen-Werk, a.a.O., S. 587.

⁵⁰ Vgl. Fußnote 20 und den Hinweis auf Kolatsch, Alfred, J., Jüdische Welt verstehen, a.a.O., S. 229.

⁵¹ Friedländer, Saul, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, Frankfurt am Main 2007, S. 29: „Dies genau ist das ganze Problem: Die Aufmerksamkeit verlagert sich schrittweise von der Evokation des Nazismus selbst, von Grauen und Schmerz [...] zu wollüstiger Beklemmung und hinreißenden Bildern [...]. Das Ergebnis mag ein Meisterwerk sein, aber ein Meisterwerk, bei dem das Gefühl entstehen kann, daß es in der falschen Tonart steht.“

⁵² Litchfield zitiert Heini Thyssen, den Kunstsammler: „Not only did we have nothing to do with it, but we were persecuted by the Nazis as well“: Litchfield, David R.L., *The Thyssen Art Macabre*, a.a.O., S. 182.

(„Wir haben auch gelitten, und das nicht zu knapp! Wir waren die Knappen des Wütenden Reichs! Wir haben alles verloren, am Schluss auch noch Das Reich selbst. Wir mußten die Division Das Reich abschreiben, wußten aber nicht, von wem, von welcher und auf welche Rechnung“, 67), so werden wir Leser und Zuschauer Zeuge eines universellen Tausches, des universellen Potlatsch, wie ja Jelinek den Mord als orgiastisches Partyvergnügen der Reichen und „Schönen“, der Mächtigen und Selbstermächtigten trotz des orgiastischen Moments immer wieder im Vokabular des ökonomischen („abschreiben“, „Rechnung“) und symbolischen Tausches („gelitten“) beschreibt, in der Sprache des Kalküls und des Kapitals, des Geldes, das, der Münzenform nach, der Hostie gleicht, die für den symbolischen Tausch Sünde/Leiden gegen Erlösung steht. Die Nazi-Mörder huldigten so dem Gott des Geldes des kriegsgestützten Kapitalismus, dem Tausch Judenmord gegen Freiheit, Schloss gegen Flucht: „Nicht nur die Ware wird im Kapitalismus sakralisiert [...], sondern natürlich auch und in erster Linie das Geld als dasjenige Zaubermittel, das in jede beliebige Ware umgewandelt werden kann und das damit zu einem quasi-göttlichen Medium aufrückt.“⁵³ Geld und Besitz im weitesten Sinne als Medium des Tausches, des Potlatsch als Gesetz der „totalen“ Ökonomie, als Gesetz des Welthaushalts (nomos/oikos), dem die Reichen und Mächtigen vorstehen, ist als „göttliches“ universalistisch. Das totale Grauen, das von dieser totalen Herrschaft ausgeht, stellt aber das Epitheton „göttlich“ auch wieder auf den Kopf, wenn Hörisch formuliert: Meine Theorie wäre eine denkbar schlichte: Der Kapitalismus ist satanisch. Das macht ihn so attraktiv und unwiderstehlich“ (Gk, S. 33). In die Fänge des (gar nicht so neuen) Neokapitalismus geraten die Leser/Zuschauer auch, wenn in der doppel-dialogischen Choreographie des Textes ein auf den opportunen Nationalitäten’wechsel’ Bezug nehmender Bote fragt: „Wo haben denn Sie Ihren Fang gelassen? [...] Hat die Krone, äh, ich meine die Zahnkrone aus Ungarn gehalten [...]? Darauf haben die Ungarn sich inzwischen spezialisiert, warum auch nicht, die Grenze ist endlich umgekippt [...]. Da sehen Sie außerdem längst, schon seit Ihrem zweiten geplatzen Geschichts-Wechsel, keinen Unterschied mehr zu Ihrem eigenen, ganz persönlichen Zahn mit seiner ganz persönlichen Geschichte des Verplombens von Gesichtszügen!“ (68/69) Die Botenreden verschmelzen in dem kristallinen Erkenntnis-Moment von Gegenwart und Vergangenheit, die KuK-Monarchie mit dem Ungarn der Wende von 1989; die Geschichtswenden werden aber zugleich in ökonomischer Terminologie zu „Geschichts-Wechseln“ und werfen nicht nur ein Licht auf die Profitgier da, wo offene Grenzen sie verstärkt ermöglichen (wo sie „umgekippt“ sind wie

⁵³ Jongen, Marc (Hg.), Der göttliche Kapitalismus. Ein Gespräch über Kunst und Zerstörung mit Boris Groys, Jochen Hörisch, Thomas Macho, Peter Sloterdijk und Peter Weibel. Schriftenreihe der HFG Karlsruhe, Neue Folge Bd. 1, München 2007, S. 32. Im Folgenden unter Sigle GK.

verdorbene Nahrungsmittel), sondern auch auf den opportunen Nationalitäten“wechsel“: Eine Kippfigur ist die gesamte Rede dieses Boten, denn sie spielt mit der „Krone“ sowohl auf die Hochzeit Heinrich Thyssens mit der ungarischen Gräfin Bornemisza als auch auf die von Margit Thyssen in der nächsten Generation mit dem ungarischen Grafen Batthyány an, auf die wohlfeilen „Adelskronen“, die sich die Industrie-Barone nun endlich auch aufsetzen konnten – Jelinek bleibt aber in der Zahn- und Vampirmetaphorik, die vom „Fangzahn“ (68) über die vergiftete Physiognomie (des „Verplombens von Gesichtszügen“) bis zu den „Knochen“, die „knochentrocken“ (70) sind, reicht, und so werden die Knochen der ermordeten Juden („wie ein Knochen aus einem Huhn“, 56) in den ambigen, vielschichtigen Sprachfiguren mit den Knochen der Täter zusammengeführt. Immer aber bleibt Jelinek auch in der ökonomischen Terminologie bzw. Bildhaftigkeit, nicht nur, was den „Geschichts-Wechsel“ angeht, sondern auch, wenn der Bote sagt: „Mal sehn, ob diese goldene Grafenkrone noch leitfähig ist oder ob sie auch Plastikgeld genommen haben“ (69): In der sprachlichen Montage ökonomischer, medizinischer, historischer und anderer Diskurs‘teile’ (wie „Ersatzteile“) werden die ökonomisch-historisch-politischen Macht-,Verzahnungen’ (samt der ‚Fangzähne’) erst deutlich, und im Gleiten einzelner Buchstaben, im Gleiten der Signifikanten wird das unmenschliche Geschehen in Geschichte und Gegenwart immer wieder zum sprachlichen Bild Benjamin’scher „Dialektik im Stillstand“ verdichtet: „An Zusatzleistungen werden angeboten: Brustimplantate, Geschichtsplantate, Zahnimplantationen und Menschenplantagen, von denen man die Ersatzteile beziehen kann“ (69). Die montierten choreographisch-chorischen Botenberichte sind ein Zeugnis nicht nur des Umgangs mit der Geschichte – ob Kolonialismus oder Holocaust–, sondern zeigen auch (und das hat nichts mit „Gleichsetzung“ zu tun) die Geschichte in der Gegenwart und umgekehrt als „Geschichtsplantate“: „Wir garantieren dafür, daß diese Plantagen immer wieder frisch aufgeforstet und neu bestückt werden, ja, genau wie Ihr Oberkiefer, den man aus dem Hüftknochen geschnitzt oder überhaupt künstlich aus ein paar Zellen gezüchtet hat“ (69). In der Boten-Choreographie befragen die Boten einander (oder eben die Zuschauer, Leser, die ja auch nur Boten, also Berichterstatter, Ausdeuter und Bewerter von Geschichte sind, aber immer auch Geschichtsmacher in ambivalentem Sinn, Ausdeuter und Ausführer, Handelnde oder Unterlassende, Mitwirkende oder eben – Zuschauer): „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?“ (69/70) Diese Frage bezieht sich konkret auf das „Faktum“ (Faktum ist die Ermordung zweier Menschen), dass

auch Zeugen des Massakers von Rechnitz 1946 erschossen wurden.⁵⁴ „Damals“, und vielleicht sagt das der Benjamin'sche Engel der Geschichte als Bote (und die „Engel“ werden wir uns noch genauer anschauen müssen, vom Würgeengel bis zum Wahrheitsengel), der sein Gesicht immer der Vergangenheit zugewendet, aber vielleicht nun auch das Paradies vor lauter Leichenbergen nicht mehr im Rücken hat⁵⁵, „war [es] 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“ (70). Und wenn er sagt (zu wem? Den Thyssens, Podezins und anderen Fangzahn-Besitzern?): „Aber endlos geht das nicht so weiter, irgendwann ist die ganze Geschichte von Ihrem giftigen Speichel ruiniert“ (71), dann wendet er vielleicht nicht nur an die eigentlichen Täter, sondern auch die Täter der zweiten Art, gegen alle Vertuscher, Verdränger, Leugner und Geschichts'plantierer'. Der Bote, der tatsächlich ein Wahrheitsengel zu sein scheint (vielleicht sind er und der Würgeengel sogar identisch?), verkündet – und das sind Engel doch in erster Linie: Verkünder froher Botschaften? – den Leugnern des Massakers, weil ja nie ein Massengrab für den schließlich nicht kleinen „Fang“ gefunden wurde: „Im Grund liegen die, wenn sie keiner ausgegraben hat und ganz woanders eingegraben“ (71). Ja, aber in welchem Grund, lieber Engelbote? Es gibt doch so viele Gründe, diesen „Grund“ nicht zu finden, den die Philosophie so dringend gesucht und gefunden hat im Satz vom Grunde, der aber hier, in Rechnitz, „der Satz vom aufgegrabenen Grund ist“ (178). Und: „Der ehemalige Herr Gauleiter der Steiermark [...] kennt ja auch heute noch die ganzen Bauführer, der hat sogar den Führer selbst gekannt [...]. Man sollte glauben, irgendwann wäre das Land leer, aber keine Spur! [...] Das wird nicht leer, denn die sind jetzt woanders eingegraben. Leere vertragen der Herr Landeshauptmann und der Herr Gauleiter und der Herr Blutordensträger⁵⁶ und der Herr Hosenträger, alle in einer Person und eine Person, nicht“ (71). Und nun wird dieser Bote der Geschichte noch deutlicher: „Sein Fang hält nicht. Oder ist sein Fang woandershin gebracht worden, von den Baggern der Firma Mengele, haben die woanders gegraben? Haben die was woanders eingegraben? [...]

⁵⁴ Die schon zitierte österreichische Historikerin Eva Holpfer schreibt dazu: „Zur Bekanntheit von Rechnitz trugen nicht zuletzt die noch immer andauernde Suche nach dem Massengrab sowie ein Theaterstück und ein Film, welche sich mit dem Massaker auseinandersetzen, bei. Das „Phänomen Rechnitz“ ist wohl im Zusammenhang mit der Ermordung zweier vermeintlicher Tatzeugen im Jahre 1946 zu sehen“: www.nachkriegsjustiz.at/ns_verbrechen/juden/rechnitz_eh.php#top (22. Mai 2003). Bei Sandra Kegel heißt es: „Die Rechnitzer wollen vergessen, zweifellos. Während der Prozesse vor sechzig Jahren wurden hier zwei Hauptzeugen ermordet.“ In: Kegel, Sandra, Das Dorf der alten Dame, www.faz.net.

⁵⁵ Benjamin, Walter, Sprache und Geschichte. Philosophische Essays, Stuttgart 1982, S. 146.

⁵⁶ „Daneben war Portschy SS-Mitglied (Mitglieds-Nr. 365.175) im Rang eines Oberführers, ihm wurde der Blutorden verliehen. [...] Nach dem Krieg war Portschy von 1945-47 in Lagern und wurde 1949 wegen seiner Tätigkeit während der NS-Zeit zu 15 Jahren schweren Kerkers verurteilt, jedoch bereits 1951 von Bundespräsident Körner wieder begnadigt. [...] 1958 wurde ihm auch die Doktorwürde, die ihm im Zuge der Entnazifizierung aberkannt wurde, von der Universität Wien wieder verliehen: http://wapedia.mobi/de/Tobias_Portschy.

Kiesgruben haben wir genügend. [...] Nur vermißt er jetzt seinen Fang, der Herr Ex-Landeshauptmann, seinen Fangzahn, den vermißt er. Er kann alles ausgraben, er kann alles wieder eingraben, aber seinen Fangzahn, den vermißt er schmerzlich [...]. Dabei verwenden wir nur beste Keramik und bestes Gold, in Austria von der Ögussa, die früher Degussa geheißen und Gas für Menschen geliefert hat“ (72).

Gas, „Russengas“ (die Pipelines „zum Teil durch ehemaliges Feindesland, zum Teil durch künftiges Feindesland, das durch die Leitung erst geschaffen werden wird“, 73), Geld und schließlich auch Kunst (*The Thyssen Art Macabre*) bilden zirkuläre Tauschsysteme (und Motive im Stück), ein Potlatsch-Motiv, das die Kunstsammlung der Thyssens mit einbezieht, die, wie der Bote sarkastisch verbessert, nicht „ein Magnet für die hungrigen Massen ist“, sondern „ein Magnet für die satten Massen“ (74), von einem Satten, einem mit Reichtum und hohler, tödlicher Macht „Vollgestopftem“ (T.S. Eliot: „We are the hollow men/We are the stuffed men“) zusammengesammelt: Geld/Gas gegen Kunst, Kunst gegen Geld/Geld, der universale Tausch, der „archaische“, zerstörerische Potlatsch der Kriege finanzierenden und Kunst sammelnden Superreichen. Mit dem Geld-Gas-Kunst-Potlatsch-Motiv vernetzt ist das Augenmotiv aus T.S. Eliots *The Hollow Men*: „The eyes are not here/There are no eyes here/In this valley of dying stars/In this hollow valley/This broken jaw of our lost kingdoms.“⁵⁷ Von den Menschen, die Kunst schauen (*The Thyssen Art Macabre*), heißt es im Stück – ein variiertes (computerübersetztes) Eliot-Zitat, das mit Gottfried Keller und August von Platen-Anspielungen („Wer die Schönheit angeschaut mit Augen/ist dem Tode schon anheimgegeben“) versetzt ist: „die Augen sind nicht hier, die Augen wandern umher, aber sie schauen die Kunst nicht an, nein, hier gibts keine Augen, wir leugnen alles, die Augen sind nicht mitgekommen mit all dem Schönen [...], die Augen sind überhaupt nicht mitgekommen [...], weil sie getrunken haben, was die Wimper hält, da kommt ja keiner mehr mit, nein, Augen haben wir hier überhaupt keine“ (74): Die blind für Schönheit, als reine Kapitalanlage gekaufte Kunst wird aber auch von denen, die sie betrachten, nur gierig-konsumistisch betrachtet, mit Augen, die weder die Kunst sehen noch die Verbrechen, durch die sie erworben werden konnte („hier gibt’s keine Augen, wir leugnen alles“) bzw. die die Kunst nicht „sehen“ können, weil sie die Verbrechen nicht sehen wollen. Von der Villa Favorita in Lugano, dem Haus, das die Thyssen-Sammlung (neben der in Madrid) enthält, heißt es: „Dem Haus seine Kunst [...], und bis dahin nehmen wir dieses, das ist auch schön, sie muß nur noch da rein, die Kunst, dieses Haus wird ihr Favorit werden, es ist eine Sparkasse, dort stecken wir das Geld und die Kunst hinein, zuerst das Geld, dann kommt die Kunst“ (172). Und dann

⁵⁷ Rillie, John A. M., T.S. Eliot, *The Hollow Men*. In: *Insight III. Analyses of English and American Poetry*, Frankfurt am Main 1980, S. 101-114. Im Folgenden unter dem Sigle HM.

führt der (untote) Bote aus dem Totenreich (Schattenreich? Dem versunkenen Kafka'schen Königreich? Dem Eliot'schen „death dream's kindom“?) der Geschichte die hohlen-gestopften Täter mit der Kunst und den geschundenen Toten (den auf andere Weise hohlen, leeren Männern), mit deren Blutgeld sie erkaufte wurde, und dem Augenmotiv bei Eliot im Zitat zusammen: „useless the eyes reappear as the perpetual star multifoliate rose of death's twilight kingdom the hope only of empty men. Die Leeren. Ja, die Leeren, die sind irgendwo eingegraben worden, alles klar, aber eigentlich wäre das nicht nötig gewesen. Was leer ist, ist leer und muß nicht begraben werden“ (74/75). Die sarkastische Allusion des Boten an die von niemandem „gesehenen“, von niemandem gefundenen Massengräber und die Kiesgräben, wohin man die „hohlen Männer“ verbracht hat, wo aber niemand sucht („useless the eyes reappear“), weil bestimmt Leute damit offenbar genug „Kies gemacht“ haben, wird im Kapitel über das *Hollow Men*-Motiv genauer untersucht werden. Der Bote der Geschichte, der auch schon mal gerne in die Rolle von Jesus schlüpft, der damit auch als Bote der (nicht nur biblischen) Geschichte markiert wird („Sogar ich habe mir [...] eine eigene Zentralheizung angeschafft, nur ist der Bote leider nicht oft dort, wo seine Heizung ist. Immer muß er rennen [...]. Gehen Sie hin und tun Sie desgleichen!“; 91), fokussiert nun wieder mehr die Gräfin bzw. die Rolle der Gräfin im historischen Geschehen – auch sie ist ein „Bote“ der Geschichte, von dem es etwas (deutend, interpretierend, die Fakten „lesend“ und um der Wahrheit willen überschreitend) zu „berichten“ gibt. Es gehört ja zur Strategie des Chorisch-Choreographischen, dass bei Jelinek die „Ereignisse“ der „Geschichte“ („Ereignis“ wird hier im Sinne Derridas gebraucht, bei dem ein „Ereignis“ – oder mehrere, im Datum gebündelt oder konzentriert, – immer durch „das gespensterhafte Wiedergängertum“⁵⁸ charakterisiert ist) nicht in einen narrativen Darstellungszusammenhang gebracht werden, sondern mit dem jeweiligen Botenbericht, der die Form des Berichtes – sachlich, objektiv – aber ständig unterläuft, immer anders fokussiert werden, nietzscheanisch gesprochen: anders perspektiviert, aber natürlich subvertieren die Botenberichte selbst diese formal-strategische „Kategorisierung“ zu Analysezwecken. Jelinek verwirbelt gleichsam drei verschiedene temporale Erfahrungsmodi und Zeitstrukturen, wie sie z.B. der Historiker Reinhart Kosellek beschreibt: „Es läßt sich zeigen, daß die Herausbildung des Kollektivsingulars ‚Geschichte‘ ein semantischer Vorgang ist, der unsere neuzeitliche Erfahrung erschließt. Mit dem Begriff ‚Geschichte schlechthin‘ wird Geschichtsphilosophie freigesetzt, innerhalb derer die transzendente Bedeutung von Geschichte als Bewußtseinsraum und von Geschichte als

⁵⁸ Derrida, Jacques, Schibboleth. Für Paul Celan, Wien 1996, S. 26 und 42.

Handlungsraum kontaminiert werden.“⁵⁹ Und schließlich führt er seine *drei temporalen Erfahrungsmodi* an, die ich hier zitieren möchte, weil etwas von der Benjamin’schen *Dialektik im Stillstand* darin modifiziert wiederzukehren scheint: „1. Die Irreversibilität von Ereignissen in ihren diversen Ablaufzusammenhängen. 2. Die Wiederholbarkeit von Ereignissen, – sei es in unterstellter Identität der Ereignisse; sei es, daß die Wiederkehr von Konstellationen gemeint ist; sei es eine typologische oder figurale Zuordnung von Ereignissen. 3. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. In dieser zeitlichen Brechung sind einmal verschiedene Zeitschichten enthalten [...]. Ebenso sind in dem Begriff der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen verschiedene Zeiterstreckungen enthalten. Sie verweisen auf die prognostische Struktur geschichtlicher Zeit [...]“ (GEE, S. 213). Sowohl die Wiederholbarkeit von Ereignissen als auch die prismatische Brechung der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen spielen im Jelinek’schen Geschichtsbild, das ihr Stück *ist*, eine bedeutende Rolle. Und wenn der Bote nun bei den historischen Ereignissen den Fokus wieder auf die Gräfin legt, kommt er dabei auch auf das Bildkonglomerat von Zahn-Fangzahn-Zahnkrone-Adelskrone zurück, das die Metaphorik zum prismatischen Geschichtsbild erweitert, das wiederum mit dem monetären Code überdeterminiert wird. Denn der Bote sagt nun, die Gräfin adressierend wie danach die anderen „Boten“ (die Sprachchoreographie!): „Diesen Zahn hätten Sie mehr schonen sollen, Frau Gräfin“ (92), und das Wortspiel persifliert die gekaufte „Krone“ samt opportuner Staatsangehörigkeit samt Macht samt Geld: „Die Ungarn sind und waren eben an sich schon billiger, warum mehr bezahlen?, wenn man schon eine ungarische Krone bekommen kann“ (92). Im universellen Tausch von Geld gegen Ware kann grundsätzlich alles zu Ware werden (die Macht, die Krone, der Spaß, die eigene Überlegenheit, die Triebbefriedigung, die Sünde), bis der Tausch endgültig zum zerstörerischen Potlatsch Geld-gegen-„Untermensch“-als-Ware wird, wie der nächste (?) Bote, der das „Fest“ des Tötens und Vernichtens im „Bild“ fokussiert, deutlich macht: „Ich soll berichten, daß die Gewehre auf die Zimmer gebracht wurden, dort können Sie sie ab sofort abholen. Die Waffen werden ausgegeben und werden sich ausgeben, sie werden sich verausgaben bis die Läufe glühen [...]. [N]ur eine sehr kleine Grafenkrone können wir uns aufsetzen [...]. Zuviel wollen wir allerdings für so etwas auch wieder nicht ausgeben, da geben wir lieber die Gewehre und Pistolen aus“ (92/93). Dieser Bote (oder doch ein anderer, ein Meta-Bote? Meta-Meta-Bote?) der „Geschichte“ scheint die Zeitstruktur seines Berichts auch einmal mit Heidegger reflektieren zu wollen, denn er kommentiert: „also, was wollte ich

⁵⁹ Kosellek, Reinhart, *Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen*. In: Kosellek, Reinhart und Stempel, Wolf-Dieter (Hg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973, S. 211. Im Folgenden unter Sigle GEE.

sagen, was soll ich Ihnen als Bote von den Deutschen jetzt ausrichten, den Hauptverbrechern der alten Zeit? Doch in unserer neuen Zeit haben wir bessere Verbrecher. [...] Der Deutsche sendet, der Österreicher wird von den Deutschen gern nachgesendet [...], der Gesandte ist der Gebenedeite, der sich gern schicken läßt in sein Geschick, bis er geschickter ist als der, der ihm das Geschick gebracht hat und das Genick gebrochen ist“ (87/88). Ist hier eine Parodierung am Werk, so wird mit den Zitateinbettungen von Eliot die Vergangenheit des Massakers in ihrer sie vergegenwärtigenden Visualisierung zugleich in die transzendente Sphäre des Totenreiches („death’s dream kingdom“; „For Thine is the Kingdom“) ausgeweitet, die im Kontext des Textes die Umkehrung (Umwertung) der metaphysischen Denkfigur des ewigen Lebens in die Hölle des Diesseits ist: Die Bild-, Zeit- und Zitatverfahren zeigen aber letztlich, dass das ‚Ereignis‘ des Massakers nicht vergangen ist und nicht vergangen sein kann, nicht nur, weil die Zeugen fehlen und weil die Toten fehlen: Es ist gegenwärtig im Sinne jener supplementären Gegenwärtigkeit, in der wir es im Sprechen „unendlich“ wiederholen. Und so fährt der Bote fort: „wir teilen sie aus, die Waffen, 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? [...] Es ist keine Zeit mehr“ (93/94), nur diese supplementäre Gegenwart, in der die Frage – choreographische Zuordnung an die Zuschauer – fällt: „Und selbst? Auch bewaffnet?“ (93) Die choreographische Regie scheint dem zu entsprechen, was Kosellek zum „Unterschied zwischen naturalen und geschichtlichen Zeitkategorien“ hervorhebt: „Es gibt Zeitspannen, die so lange anhalten, bis etwa eine Schlacht entschieden ist, – ‚während derer die Sonne stillstand‘, d.h. Zeitspannen intersubjektiver Handlungsabläufe, während derer die naturale Zeit sozusagen ausgeschaltet blieb“ (GEE, 213). Kosellek betont, dass „Ereignisse und Zustände auf die naturale Chronologie beziehbar seien, auch wenn sie nie darin aufgingen. Der Bote, der „beobachtet“, berichtet gleichsam aus genau der Zeitspanne heraus, „während derer die Sonne stillstand“ (T.S. Eliot: „Not that final meeting/in the twilight kingdom“): „Erst als sich die Frau Gräfin selber auch ein Gewehr nahm, wußte ich, daß sie es war. Es stand ihr zu. Die Waffe stand ihr und stand ihr zu“ (94). Die Sprache der Botenberichte entwickelt ihre eigene Dialektik im Spiel von Wahrheit/Vermutung und Sicherheit/Verunsicherung, als betreibe Jelinek eine Art psychologischer Archäologie in der Geschichts-Versuchsanordnung, die heißt: „Rekonstruktion“ des Massakers durch Reden, wo geschwiegen und gemordet wird. In den über die Dialektik hinausweisenden semantischen oder figuralen Verschiebungen aber wird das Spiel mit Projektion und Verunsicherung zur subversiven „Wahrheitssicherung“, so wie die kriminalistische Spurensicherung puzzleartig

die Wahrheit aus Fakten und Motiven zusammensetzt: „Wollte natürlich auch schießen [die Gräfin, B.L.]. Es gibt da beim Schießen eine Reihenfolge, der Ranghöchste schießt zuerst, auf das höchstrangige Wild, und das ist der Mensch nicht, das ist der Zwölfender, der Mensch kann ja nur einmal enden“ (94). Wenn Alexander Kluge sagt: „Ich glaube, dass die Komik eine Zweigstelle der Philosophie ist. Man kann manchen unangenehmen Gedanken überhaupt nur im Gedächtnis behalten, wenn er mit Komik verknüpft ist“⁶⁰, so trifft er damit die Methode Elfriede Jelineks sehr genau. Im Botenbericht „fingiert“ nun der Bote in seinem „vermeintlichen“ *oral history*-Bericht einen Zeitsprung (gibt Jelinek den beharrlich schweigenden Zeitzeugen von damals, die der Gräfin auch nach der Flucht durchaus begegnen konnten, weil sie sich immer wieder zur Jagd in Rechnitz aufhielt, eine Stimme?⁶¹): „Ich sah erst viel später, als ich sie nach Jahren wiedersah, daß sie damals eine scheue, zurückhaltende Frau gewesen sein mußte. War das endlich die Banalität des Bösen, von der ich schon so viel gehört hatte, allerdings erst viel zu spät, sonst hätte ich sie doch an ihrer Banalität erkannt, diese Frau, oder? [...]“ (94) Durch die suggestiv in der Choreographie gebrochenen Fragen („oder?“) wird auch für den Leser/Zuschauer Hannah Arendts vielzitiertes Begriff im Lichte Jelineks neu beleuchtet, denn in der fast verzweifelt ironischen Brechung des Botenberichts nähert sich Jelinek vielleicht eher an die Äußerung Arendts an: „Ich bin in der Tat heute der Meinung, daß das Böse immer nur extrem ist, aber niemals radikal, es hat keine Tiefe, auch keine Dämonie. Es kann die ganze Welt verwüsten, gerade weil es wie ein Pilz an der Oberfläche weiterwuchert. Tief aber und radikal ist immer nur das Gute.“⁶² Der Bote, der eben noch alles Ungeschehenmachen von Geschichte durch Visibilisierung des Grauens seinerseits ungeschehen machen will („Ich sehe sie, ich sehe sie, die hohlen Männer! [...] Weg mit ihnen. Weg weg weg“, 98), der das Massaker collagiert aus Zeugenberichten zweiter Hand („Da konnte man Türen und Fenster schließen [...]: Geschrei Geschrei Geschrei“, 98) und Eliot-Zitaten („Die, die mit direkten Augen gekreuzt haben, zu anderem Königreich des Todes erinnern sich jetzt noch an uns“, 98), dieser Bote sagt schließlich: „Sie hörten soeben unsere tägliche Sendung von der Banalität des Bösen“ (37). Es mischen sich ja auch in den Botenberichten „die Leitbegriffe der medialen Sphäre (E-Mission, Botschaft, Sendung, Schickung, Kommunion, Kommunikation“, EV, 217) mit Medienkritik (der Bote: das Medium, im Medium: „denn alle reden längst schlecht über uns,

⁶⁰ Kluge, Alexander (im Gespräch mit Christoph Amend): „Und plötzlich hatte Bush den Blick eines Kindes“. In: Zeit-Magazin Nr. 51, 11. 12. 2008, S. 23.

⁶¹ Vgl. auch zur Quelle des folgenden Zitats:

<http://debatte.welt.de/kolumnen/17/welt+intern/44719/mit+moerdern+an+einem+tisch>

⁶² Arendt, Hannah, 1. Brief an Gershom Scholem. In: dies., Ich will verstehn. Selbstauskünfte zu Leben und Werk, München 2006, S. 38. Im Folgenden unter Sigle HA.

sogar Radio und Fernsehen“, 134), immer wiederkehrender Nietzsche-Kritik in einem philosophischen Diskurs – reloaded: „Doch auch morgen wieder werden Sie eine sehr banale Sendung hören und sehen können, die nicht einmal mehr vom Bösen handelt, aber trotzdem unglaublich banal sein wird. Man faßt es nicht! “ (99). Ein anderer Bote holt die Zuschauer aus der medialen Welt (des Hörens) wieder auf die Bühne zurück („ich fürchte, ich bin jetzt im falschen Stück“): „bitte um Entschuldigung [...], das Wild hat sich in unseren Wald geflüchtet, es ist jetzt in unserem Lager [...], aber diese Tiere gehen auch noch rein [...], und so viele Hände fassen jetzt die Waffen [...]. Es wird jetzt geschossen [...], der Schoß ist fruchtbar noch [...], die Gebärmutter verwest zuletzt“ (109): Von Schillers *Räubern* bis zu Sloterdijks *Sphären*⁶³ berichten die Boten, die keine „Zeugen“ sind, aber Archäologen der geschichteten (Zeit-)Geschichte, von der Nacht des Massakers in Jetztzeit, in Echtzeit – als Umkehrfigur⁶⁴: „Doch die dazugehörige Frau [...], der steht auch eine Art Schaum vor dem Mund, sehe ich gerade [...]. Mit ihren Armen packt sie, die Frau Gräfin [...], die linke Hand von dem Mann da [...], sie reißt ihm die Schulter aus dem Arm [...], ich hätte Ihnen gerne von einem an- oder abwesenden Gott berichtet, doch ich habe keinen gesehen“ (110). Was der Bote berichtet, ist eine gleichsam nachgetragene Zeugenschaft, aber er fungiert deshalb doch als Beauftragter, nämlich als Beauftragter des „Wahrheitsengels“ oder des psychologischen Geschichtsarchäologen: Denn seine Wahrheit ist das, was die Fakten entgrenzt, d.h. die geistige Urheberchaft der Taten wird hier wortwörtlich gemacht, sie wird, zusammen mit der Tat selbst, ins Bild gesetzt, wie es ja ein beliebtes Verfahren Jelineks ist, die geistigen Strukturen des Faktischen mit zu verbildlichen, auch sie sinnlich umzusetzen.

Die Zeit – und das wird deutlicher, je weiter man im Text voranschreitet – ist die Zeit der Wiederholung (der ewigen Wiederkehr), das war schon Gegenstand des zweiten Kapitels, und sie ist tatsächlich und aus diesem Grund aus den Fugen, weil z.B. die Botenberichte der „(inneren)Mauerschau-Boten“, die die Präsenz der Ereignisse simulieren (man denke an Baudrillards *Präzession der Simulakra*), zeitlich hin- und herspringen, also keiner Chronologie gehorchen (wie auch?). Hat soeben ein Bote berichtet, dass die Gräfin schießt, so berichtet er (ein anderer) von dem Ereignis als einem vergangenen oder in einer Mischung aus Gegenwart und Vergangenheit, dem Benjamin'schen „Bild“, der blitzhaften Konstellation des „Gewesenen mit dem Jetzt“: „Die knallen wir jetzt alle ab, keift der Mann [...]. Die trug ganz

⁶³ Vgl. das Kapitel 5: „Der Urbegleiter. *Requiem für ein verworfenes Organ*“. In: Sloterdijk, Peter, *Sphären I*, Blasen, Frankfurt am Main 1998, S. 347-401.

⁶⁴ Bedeutet die „Echtzeit“ in den Medien „Enteignung des Zeitbewußtseins“, so macht Jelinek mit der fingierten Jetztzeit als Beobachterzeit die Selbst-Enteignung des Zeit- und Geschichtsbewusstseins in Bezug auf die Naziverbrechen wieder rückgängig. Zu „Echtzeit“ vgl. List, Elisabeth, *Planetarische Fremdheit. Das Ende von Gegenwart und Dauer durch „Echtzeit“*. In: Michaela Schweighart (Hg.), *Zeitsprünge. Sieben Essays über mögliche Welten*, Wien 1999. S. 90.

gewiß kein Weib je im Schoß, so wie die jetzt ausschauen.[...] Ich seh sie doch, anders könnte auch ein professioneller Bote sie nicht beschreiben [...], und näher will ich keinesfalls heran“ (123). T.S. Eliots „Let me be no nearer“ fungiert gleichsam als Mauer für die Bild gewordene (Psycho-)Mauerschau. Wenn es wenig später heißt (wie es bereits viel früher hieß): „die Gräfin teilt ja schon die Waffen aus“ (123), so dreht sich hier kein „Rad der Geschichte“, sondern sie geht im Zickzack vor und zurück, oder eher wie Benjamin sagt: „Im dialektischen Bild ist das Gewesene einer bestimmte[n] Epoche doch immer zugleich das „Von-jeher-Gewesene“. Als solches aber tritt es jeweil[s] nur in einer ganz bestimmten Epoche vor Augen“ (PW, 580). Wenn es ein Zickzack ist, so wird das als Bild wieder aufgenommen in den Zickzackgräben, in denen die Leichen verscharrt und wieder ausgegraben und deportiert wurden: „etliche von denen leben noch, wenn sie in die Grube fahren, um die Gruben der Gesellschaft zu besichtigen, die Thyssen-gruben der Thyssen-Gesellschaft [...], wir graben ein Grab, das keiner findet, das alle übersehen“, und, mit Anspielung auf Paul Celans *Todesfuge*: „in den Wolken wird es nicht sein, in den Lüften auch nicht, das Grab“ (124). Ein anderer (?) Bote: „Da man sie nicht wiederfinden soll, muß man nicht viel Mühe auf sie verwenden, auf diese Grube, diese Zickzackgräben, diese Zickezacke hoi hoi hoi-Gräben [...], und sowas soll einen Ostwall bauen!“ (130). Mit den Boten der Geschichte lässt Jelinek „Vergangenheits(nicht)‘bewältigung’“, also die übliche „Vergangenheits‘vergewaltigung’“, „Bericht“ werden, etwa wenn ein Bote von „einer Anhöhe“ „dieses schändliche, jedoch fröhliche Treiben besser überschaun“ zu können glaubte (die *Bakchen* des Euripides), der Wortwitz Jelineks aber seinen „Bericht“ nicht als Folge des Schwindels entlarvt, der ein Schwindelerregendes meint, sondern ihn entlarvt: „ich werde immer schwindeln, wenn ich später davon rede, das ist doch ganz natürlich“ (124). Und weil die Täter verdrängen und als Boten lügen, weil alle Boten der Geschichte gerne „schwindeln“, weil das so ist, wird sich die Geschichte wiederholen, und deswegen gilt auch – Choreographie des Textes – : „die Turmuhr im Dorf [...] hat nur die Zeit getroffen und die nicht richtig, möchte wissen, und als Bote sollte ich das auch, wo das alles enden wird“ (132). Die Boten der Geschichte sind bei Jelinek immer Teil der Geschichte selbst, sie stehen nie außerhalb (ganz im Sinne von Derridas berühmtem Satz „Ein Textäußeres gibt es nicht“⁶⁵), sie machen und manipulieren sie, werten und deuten sie, und die Dichterin verdeutlicht genau das anhand der „Berichte“. Weil die Boten aber Teil der Geschichte *sind*, unterliegen sie auch ihrem „Trägheitsgesetz“, denn ein Bote stellt das Paradoxon heraus, dass die Frau Gräfin Margit und die Herren P. und O. zwar längst tot seien, dass aber die Geschichte über sie

⁶⁵ Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1992, S. 274; vgl. auch: „Es gibt kein „Außerhalb“ dieser Medien.“ In: Grossklaus, Götz, *Der mediale Sinn der Botschaft*, a.a.O., S. 57.

„noch so lang schweigen muß, bis sie tot sind“: „vielleicht sind sie ja tot, und nur die Geschichte ist davon noch nicht informiert worden, wir Boten dürfen uns ja keinesfalls überarbeiten“ (130). Wenn es den (Todes-)Engel der Geschichte hier gibt, der rückwärts fliegend in die Vergangenheit sieht (also seine Umkehrfigur – kein Paradies im Rücken), dann heißt die Katastrophe Schweigen: „und wie lang man auch graben läßt, sie schweigt, die Geschichte“ (131). Wenn sie aber spricht, dann so, „daß wir uns schämen sollten, egal, wer wir sind“ (131) – immer wieder das Jelinek'sche Motiv des Sündenstolzes, der prahlerischen Reue, das den Text durchzieht: „ich sage: Die sind es gewesen und ich bin so stolz darauf, als wäre ich selbst von ihnen erschossen worden, das ist sehr wichtig, dieser Stolz auf Buß und Reu“ – religiöses und ökonomisches Paradigma (als ihre Antriebe) kodieren die Geschichte; ihrer Verzahnung (samt „Fangzahn“), um auf das alte Bild zurückzukommen, wurde schon nachgegangen.

Zum Schluss dieser Betrachtung geht es wieder zurück zu Nietzsche, diesem Boten der Geschichte, dem wir schon begegnet sind. Denn wenn Jelinek von den Dichter-Boten sagt: „dann heulen wir, dann schreien wir, dann schreiben wir [...], also ich zumindest schreibe schon wieder“, dann fragt sie auch gleich: „hört denn das nie auf?“ (133) Und wenn es vom Boten heißt: „Er zögert“, dann folgt auch gleich: „Sollte er nicht machen, sonst kommt noch eine Schlange und beißt sich in seiner Kehle fest, und er kann gar nichts mehr sagen“ (133/134). Dazu muss er eben die Schlange ewige Wiederkehr durchbeißen, damit er reden oder schreien oder schreiben kann (was alles auf eins hinausläuft). Denn der Dichter-Bote weiß ja, wogegen er anschreiben muß: „wenn die [Boten] schon mal anfangen zu rennen, müssen sie sich gleich die Fersen und Zehen verpflastern, weil sie so empfindlich sind, die Nachgeborenen, manche verpflastern sich schon vorher [...], damit sie sich nicht aufreiben im historischen Lauf, der dem Gedächtnis des Vergangenen dient“ (134/135). Und prompt hat sich einer zu gut verpflastert, und darum geht es weiter mit der Wiederkehr des Gleichen, der ewigen Wiederholung: „uns wurde gesagt, hier wird heute ein Fest gefeiert, Leute werden abgeknallt und dann aber nichts wie weg!, das Schloß auch weg, die Bank steht zum Glück eh woanders“ (135): Die Geschichte wiederholt sich, nicht in konzentrischen Kreisen, sondern im Zickzack der Leichengräber, ob Juden erschossen werden oder Dissidenten in aller Herren Länder – und die Banken stehen trotz Krise. Zur Selbstreferentialität der Botenberichte gehört auch immer ihr Verweisen auf die geschichtliche Referentialität, die vergangen-gegenwärtige Mentalität: Insofern sich der Bote als Zeuge der Geschichte versteht (all der schweigenden Boten), ist er auch um Rechtfertigung bemüht, die wir alle gut kennen (und Jelinek kennt ihre Bibel so gut wie Brecht): „Ich werfe gewiß nicht den ersten Stein, denn auf mich könnte er

zurückfallen, weil ich zwar ziemlich schnell rennen kann, aber im entscheidenden Moment eben noch nicht wirklich weg wäre [...], und die bringen jeden um, der was weiß, und den Rest haben sie davor bereits umgebracht“ (72). In quasi-biblischem Stil heißt es dann: „ich bin nur der Bote des Vergangenen, das Künftige sehe ich zwar, aber ich sage nichts, schon das Vergangene werden Sie ja später ganz anders hören wollen“ (73). Der „Bote des Vergangenen“ ist immer zugleich der Bote der Gegenwart und der Zukunft. Jelinek fasst das in das Bild des Telefonats, das hier zum gespensterhaften Zeichen zukünftiger (vergangener und gegenwärtiger) Dehumanisierung wird: „bitte stellen Sie Ihr Telefon auf Voicemail, falls Sie nicht dasein wollen, wenn Ihnen der Bote die Zukunft voraussagt, was er im Prinzip ja nicht muß, denn sie wird sein wie die Gegenwart und die Vergangenheit auch. Wenn Sie allerdings Zeit haben [...], dann drücken Sie jetzt die Rautentaste und dann die Eins“ (138/139). Die Dehumanisierung ist das automatisierte Gewissen, denn das automatisierte Gewissen ist der Sündenstolz – bei der Wahl der passenden Vergangenheit so perfekt mechanisiert wie beim Töten: „Bitte warten Sie, bis wir soweit sind [mit der Grube, B.L.], und dann drücken Sie für Ja bitte die Eins, für Nein bitte die Zwei“ (139). Was die Psychoanalyse Abspaltung nennt, was Theweleit in modifiziertem Zusammenhang „Abwehrformen“, „Panzer“⁶⁶ nennt – Jelinek fasst es in technisches Alltagsgerät, um „die mit ihren sehenden Augen und blinden Waffen, nein, die mit den blinden Augen und sehenden Waffen“ und die Nachgeborenen auf den „Abraumhalden aus Fetzen“, den Geschichtslügen und Bruchstücken, Geschichtstrümmern und Leichengräben in ihren „offshore“ entsandten, toten Gefühlen zu charakterisieren. Und hier lässt sie den Boten aus dem *Zarathustra* zitieren (vgl. Kapitel 2): „Muß nicht, was geschehen KANN von allen Dingen, schon einmal geschehen, getan, vorübergelaufen sein?“ (143) Sind wir also doch in der Zeitschleife, die Geschichte heißt oder in einem pervertierten Geschichtsfilm mit dem Titel *Und täglich grüßt das Murmeltier*⁶⁷, wenn die Frau Gräfin (oder wer auch immer) täglich neu die Gewehre verteilt, so dass wie immer gilt, im poetischen Rilke-Verschnitt: „die Männer fallen, sie fallen wie von weit“ (144) (aber die Frauen und die Kinder auch)? Die schönen Reichen, die die Gazetten bevölkern, und nicht wenige andere Mächtige haben es jedenfalls gelernt: „Das ist ihre Lehre aus der Geschichte: rechtzeitig unsichtbar sein!“ (148) Und ein Bote, der diesmal kein „Echtzeit“-Berichterstatter ist, verkündet, als seien wir wieder am Anfang des Stückes und das Schloss brennt: „ich habe es nicht selbst gesehen, und als korrekter Bote, der sich weigert, sich selbst je zu korrigieren [...] kann ich es daher auch nicht beglaubigen [...]. Wenn Sie mich anders fragen, sage ich Ihnen: Die haben das selber angesteckt, gemäß diesem

⁶⁶ Theweleit, Klaus, *Männerphantasien 1+2*, Frankfurt am Main, Basel 2000.

⁶⁷ Filmkomödie von 1992 von Harold Ramis.

Nero-Befehl, der von Hunden für Hunde ausgedacht war“ (149). Der Jelinek'sche scharfe Ernst legt mit Elias Canetti die archaischen Strukturen des Menschen bloß; denn im Kampf der Jagdmeute (die Fang- und Wildschützen-Metaphorik) kommt es „nicht auf Kampf, sondern auf absolute Vernichtung an“: „Alles geht im Feuer ganz zugrunde“ (MM, 113). Auch der Brand wird in den Termini der Jagd geschildert: „Das Haus kennt keine Schonzeit“ (149), für die Menschen gab es auch keine – alles ist Jagd, alles ist symbolischer Tausch, alles ist Potlatsch.

4. Vom Umgang mit der Geschichte: Die Boten der Geschichte II (Experten-, „Ausnahme“- und andere Boten)

Dass von den Boten ganz allgemein zu gelten hat, dass die „unautorisierte“ Botschaft, die sie auf dem Markt der Möglichkeiten verkünden (Kafkas Parabel vom toten König und seinen vielen Kurieren), „nicht die Wahrheit sein kann“ (153), macht Jelinek gegen Ende des Stückes immer perfider an modernen Medien-Metaphern deutlich: „Bitte warten Sie, Ihr Bote wird Ihnen in Kürze zugewiesen“ (153). Die Wahrheit der Geschichte als Meinung, als platonische *doxa*, ist abrufbar als vorgeformte psychische Bedarfskonstruktion jenseits allen erkenntnistheoretischen Konstruktivismus' und noch mehr jenseits allen gesunden Menschenverstandes. An wen wendet sich z.B. dieser Bote, ausgesandt von einem Experten, einem „Vorzeigehistoriker“, der nicht nur die Akten-Fakten-Lage kennt – an alle Abwiegler und Leugner?: „Der Herr Professor wieder läßt Ihnen ausrichten, daß Menschen, die sich in schwärmenden Lauf [...] retten müssen, keine Zeit haben für Orgien“⁶⁸ (3), aber wie immer spukt im Botenbericht die Dichterin-Meta-Botin, die in den Wörtern haust, und kommentiert: „In einem Haus, in dem alle Lüste und Laster zu Hause sind, da bleibt man [...] bis zum letzten Moment“ (58). Und dann wird die kommentierende Stimme deutlicher: „Ein Historienprofessor, der jeden Tag sein vegetarisches Jausenpaket auspackt [...], kann sich das natürlich nicht vorstellen. Er muß ja dauernd überlegen, wo da noch Fleisch sein könnte und wie er es mit Antikalk aus seiner Frischhaldedose wieder rauskriegt. Der Ätzkalk gehört dann wiederum darüber [...]. 27 mal fährt der LKW hin und her, dann sind sie alle geliefert. Das Fleisch muß weg“ (59). Jelinek umreißt in einem prägnanten Bild das pathologisch-phobische Verdrängungsprofil eines Historikers, der, ohne „selbst zu diesem Massaker geforscht zu haben“, „offenbar Bescheid“ weiß, so ziemlich über alles, was sein kann oder nicht, aber

⁶⁸ „Der Antisemitismusforscher Wolfgang Benz wandte im Deutschlandradio ein, gegen die schockierende Story vom Judenmord als Partyspaß spreche der Zeitpunkt. Am 24. März 1945 hätten selbst Fanatiker nur noch daran gedacht, ihre Haut zu retten“: <http://www.hagalil.com/archiv/2007/12/rechnitz.htm>.

offenbar nichts weiß über seine eigenen Verdrängungen. Die sarkastische Suada des Boten gipfelt in einem Werbespruch: „Doch auch ich war einmal eine Dose, auch mich kann man wiederverwerten. [...] Und das, bevor der Herr Professor eine Flasche war, die man aber auch wiederverwerten sollte!“ (59) Mit der Einschreibung ihrer Wertungen, Korrekturen und Kommentare in die Berichte der Boten dreht die Meta-Botin deren sprachliche Manipulationen wieder um und macht sie dadurch kenntlich. Blanchot sagt das so: „Die Kunst ist die ‚verkehrte Welt‘: der Ungehorsam, das Unmaß, die Frivolität [...]. Es ist schon auffallend, daß er [der Künstler, B.L.] die Kunst nur ausgehend von der Welt definieren kann. Es ist die ‚verkehrte Welt‘.“⁶⁹ Die Botin Jelinek (Wahrheitsengel? Würgeengel? Umgedrehter Benjamin'scher Engel der Geschichte?) macht die Wahrheit dieser Verkehrung sichtbar. Für Blanchot gilt: „[D]er Künstler gehört nicht der Wahrheit an, weil das Werk selbst das ist, was der Bewegung des Wahren entgeht, weil es immer von irgendeiner Seite her widerruft, sich der Bedeutung entzieht, wo nichts bleibt, wo das, was stattgefunden hat, dennoch nicht stattgefunden hat, wo das, was wiederbeginnt, noch niemals begonnen hat, Ort der gefährlichsten Unentschiedenheit“ (U, 65). Aber die Rede des Boten aus Deutschland wird von der immanent kommentierenden Stimme der Botin Jelinek in drastischer Metaphorik zurechtgerückt, so dass die „Unentschiedenheit“, was das Massaker von Rechnitz betrifft, eine entschiedene Ausrichtung bekommt: „Daher kann diese Geschichte gar nicht stimmen, sagt der Geschichtsforscher, der eine Darmspiegelung bei der Geschichte vorgenommen hat [...], er hat quasi von ihrem anderen Ende in die Geschichte hinein geschaut, aber es blieb finster, in Halle und Münster, nein, im Burgenland“ (63).

Die Choreographie der Botenchoreen lässt im Folgenden die Boten einander Frage- und Antwortbälle zuwerfen, die über thematische „Umwege“ das „deutsche Wesen“ von „Reisen“ und „Reden“ nicht nur in solchen Experten-Botenreden enthüllen: „Warum sollte es dort [in Ungarn, B.L.] besser sein? Es ist nirgendwo besser. Nur bei uns [im Burgenland, B.L.] ist es überhaupt nie gut [...] und wird nie wieder gut sein. Das sage ich!“ (75) Ein „Bote aus Ungarn“: „Wenn es nicht anders ist bei uns als woanders anders, äh [...], warum ist dann dieser Mann, ein echter Deutscher, ausgerechnet Ungar geworden, was hat er sich da ausgerechnet“ (75)? Der choreographisch-strategisch naive Tonfall, der die immer gleichen Themen umkreist, ist bei Jelinek im implatierten und zugleich gleitenden Subtext pamphletisch-polemisch, das Immergleiche deutscher Rede entlarvend; denn es geht nicht nur um Heini Thyssens berechnende Wahl von Staatsbürgerschaften oder um die anderer Nazi-Profiteure; es geht nicht nur um den Staaten-Potlatsch der Schergen und Schurken, den

⁶⁹ Blanchot, Maurice, *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*, München 1991, S. 38/39. Im Folgenden unter Sigle U.

wohlfeilen Tausch von Staatszugehörigkeits- und Geld-Ökonomie in ihrer sich durchdringenden Opportunität, ein Täter-Potpourri, das in der Strategie des Textes die Strategie der Macht offenlegt: Das Bäumchen-verwechsel-dich-Spiel von Täter und Kapital. Genau da freilich befindet sich bei Jelinek das Grauen, das ‚Herz der Finsternis‘, das Eliot’sche Reich des Todes und der Toten, das sich durch die Rede schon offenbart: „Aber wenn es in Deutschland auch nur flüstert, kracht es schon überall. Wenn aber gleich zwei Deutschländer mit einem leisen Wimpern, einem Wimmern von Millionen Stimmen, ineinanderstürzen, dann gibt es keinen bang, dann gibt es genau dieses gewhisper, und dann traut sich keiner mehr zu flüstern“ (76). Das Perfide all dieser Botenreden ist, dass diese Boten der Geschichte, diese *heralds or harbingers*, immer die *contemporary messengers* sind, die die Verknüpfungen von Vergangenheit und Gegenwart im Benjamin’schen Schockmoment vollziehen, ob die Rede auf den deutschen Geschichtsforscher, den Experten, zielt („Dem deutschen Wortsturmführer, abgekürzt Wortan, denn alles Deutsche steht im Sturm und stellt sich nicht in Frage, nie“, 77) oder auf die Rede- und Reiselust der Deutschen heute: „Ich höre die Deutschen überall laut reden, sie posaunen sich lautstark heraus. [...] Der Deutsche ist der eifrigste Reisende und Redende, den ich kenne“ (76/77). Das „deutsche Wesen“, das deutsche Reden und Reisen heute wird nun mit dem mörderischen Reden, Tun und untertauchenden „Reisen“ von damals so zeitverkürzt direkt verknüpft, dass es den „Ausnahmeboten“ geradezu auf den Plan rufen muss: „Alle Deutschen sind ein Ziel und haben ein Ziel. Ihre Stimme, ihre Vordenkerstimme stimmt, sie erschallt immer, bevor der Deutsche, der seine Macht mit Gewalt gleichsetzt und dann noch etwas Moral hineinrührt, bevor er Millionen in die Öfen schiebt, überhaupt denkt“ (78). Da ergreift der „Ausnahmebote“ das chorisch-choreographische Kommando und weist den Essentialisierungs-Boten („alle Deutschen“, „der Deutsche“) zurecht (indem er ihn bestätigt?): „Halt halt halt! Wir haben heute doch eine kognitive Distanz zu dieser Zeit der Extreme gewonnen, und diese Distanz sollten Sie nicht einfach so im Casino des Denkens aufs Spiel setzen. Jetzt, da Sie endlich das selbständige Denken und Handeln gelernt haben“ (78). Der „Ausnahmebote“ ist niemand anderer als Hans Magnus Enzensberger, dessen Interview-Äußerungen zu seinem Roman über den General Hammerstein Jelinek wortwörtlich zitiert.⁷⁰ Es muss nicht erwähnt werden, dass der „Ausnahmebote“ für die allgemeine

⁷⁰ Auf die Frage nämlich, wie er sich den Erfolg des Buches erkläre, antwortet Enzensberger: „Keine Ahnung. Diese Woche komme ich in die Bestsellerliste. Ich bin das wahrhaftig nicht gewohnt. Bücher haben ihre Zeit. Diese Arbeit wäre früher nicht möglich gewesen, schon weil die Quellen im Osten nicht zugänglich waren. Aber es kommt noch etwas anderes hinzu: Wir haben heute eine kognitive Distanz zu der Zeit der Extreme gewonnen“: Enzensberger, Hans Magnus, Jammern ist nie eine gute Idee. In: Die Weltwoche, Ausgabe 06/08 oder: <http://weltwoche.ch>.

deutsche *doxa* steht, deren „kognitive Distanz“ Geschichtsvergessenheit oder restaurative Wende nach der revolutionären heißt. Der Bote verdoppelt und spaltet sich, indem er seine Auftraggeberin nennt: „Eine total von sich eingenommene Frau hat es mir eingetrichtert. Ein Glück, daß sie Ihnen so unsympathisch ist!“ (78), lässt aber auch den „Ausnahmeboten“ wieder, ihn wortwörtlich zitierend, sagen: „Mir geht es hier nicht in erster Linie um eine ideologische Linie, wie sie mir und dieser Frau, die wiederum mir meinen Text eingesagt hat, immer unterstellen, sondern um die Menschen und ihr Verhalten [...]“ (79).⁷¹ Bei Jelinek werden die Worte des „Ausnahmeboten“ durch die dekonstruktive Verschiebung in einen anderen Kontext⁷² als „Geschichts“-Relativismus und -Opportunismus erkennbar (sie rückt ihn in die Nähe der Gräfin!), wobei sie ihr Verfahren ironisch als „Kalibrierung“ (nicht „Justierung“ z.B.) ausstellt: „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 diese Einstellung also für Sie bereits kalibriert, nach dem Willen einer Frau, der aber zum Glück nicht zählt“ (79). In der „verbalen Choreographie“ des Textes wird der Dialog zwischen der Botin und dem „Ausnahmeboten“ zu einem solch grotesken Quasi-Dokument von „Kommunikationsschwierigkeiten“, dass allein die Frage der Botin E.J.: „Sie unterstellen mir Deutschenhaß? Im Ernst? Deutschenhaß?“ (80) als rückkoppelnde Erhellung der Äußerungen Enzensbergers fungiert, dessen psychologisierende Geschichte-als-Mentalitäts-Analyse als verspätete Krypto-Rechtfertigung genau jene Ungebrochenheit manifestiert, die den Nazidiskurs und vor allem die Verbrechen verschleiern. Die Botin E.J. aus Wien/Hütteldorf (154) de- und rekontextualisiert die Enzensberger-Sätze und wird so zur Verkünderin ihrer intrinsischen Wahrheit: „das sage ich hier und jetzt, nicht nur weil man es mir aufgetragen hat, sondern weil [...] die Opfer, die Toten, die Hinterbliebenen der Toten [...], die Opfer also mehr als andere Menschen mit üblen Tricks arbeiten werden, um das zu erreichen, was sie wollen. [...] *Wir wissen jedoch, daß gerade in extremen Lagen einzelne Personen eine riesige Rolle spielen können, jeder einzelne und seine Rolle zählt und ist wichtig*⁷³, und hier spielen sie auch schon, die Personen spielen hier große Oper, nein, Opfer [...] . Die Deutschen kennen keine Angst vor sich, das ist ihre Größe. Sie sind Menschen *mit einem inneren Kompass*, und dem sind sie gefolgt, die Deutschen, *auch wenn das riskant war*⁷⁴ [...]. Wenn wir das gewußt

⁷¹ Im Interview-Text der Weltwoche heißt es: „Mir geht es aber nicht in erster Linie um eine ideologische Linie, sondern um die Menschen und ihr Verhalten, schon weil die meisten Leute widersprüchlich handeln und weil sich ihre Einstellungen mit den Jahren situationsbedingt ändern.“

⁷² Vgl. Derrida, Jacques, *Signatur Ereignis Kontext*. In: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 291-314.

⁷³ Das von mir kursiv Gesetzte entspricht dem wortwörtlichen Text Hans Magnus Enzensbergers.

⁷⁴ Im Interview der Weltwoche beziehen sich diese Sätze nur auf die Figur des Hammerstein bei Enzensberger.

hätten, was wir heute wissen! Wir hätten es nicht geglaubt. Wir mußten es qualvoll lernen. Wir hätten nicht geglaubt, daß man uns typische Nachgeborenenfragen stellen würde“⁷⁵ (80/81). Das Konditional nimmt mit jeder schneidenden Wendung, die in das Normalfleisch unserer Alltagssprache schneidet und ihre Tumore bloßlegt, die Möglichkeit einer Wiederkehr des Gleichen vorweg. Aber die Paradoxien des rechtfertigenden Logos schreiben sich nicht nur in die grammatischen Zeiten und ihrer Modi ein, wenn die Botin fortfährt: „Sie verlangen sie, die Zuwendung, wenn wir uns nur einen Augenblick abwenden, ich glaubs nicht! Was soll man denn im Nachhinein abwenden können? Sie verlangen, daß wir sagen, so oder so war es, aber wenn das, was war, heute wäre, würden wir von uns sagen können, wir hätten, wir würden ganz bestimmt verfolgte Minderheiten oder ähnliches Gesindel verstecken“ (81). Die Botin E.J. schlüpft in die Rolle, Worthülsen und –hüllen von H.M. Enzensberger und sagt mit „seinen“: „*Die Rolle des Richters* steht uns nicht zu und Ihnen auch nicht“ (80). Es ist eine Abrechnung, die fast an einen ihrer fiktiven Untoten erinnert, der als ermordeter Jude in die Pension Alpenrode drängt – in der Schlussapokalypse der *Kinder der Toten*: „Es hat uns immer schon, Moment, ich stelle nur mal mein *schweres historisches Gepäck* hier ab“⁷⁶, wo es nicht im Wege steht [...]. Ich weiß ja, daß Sie *von der Geschichte* dieser schrecklichen Zeit *geradezu hypnotisiert* sind [...], und indem Sie auf das Entsetzliche starren, das dieses Land verbrochen hat, machen Sie *Deutschland wieder zum Nabel der Welt*“ (82). Alle zitierten Passus sind „sinngemäße“ Wiedergabe der Äußerungen des „Ausnahmeboten“, dem sie zum Schluss empfiehlt, „in Zukunft“ nach Südafrika oder Argentinien zu gehen, um seine *Fixierung auf die Vergangenheit*⁷⁷ zu überwinden. Wie kaum ein deutschsprachiger Autor unserer Zeit bindet Jelinek ihre unabschließbaren Meisterwerke⁷⁸ an die Geschichte, und wenn auch gilt: „Die Kunst handelt schlecht und handelt wenig“ (U, 33), so gilt ebenso, dass die Kunst „Real: wirkungsvoll“ ist: „Kein Augenblick eines Traumes [...], sondern eine verwirklichte Tätigkeit, die selbst tätig ist, die die anderen informiert oder deformiert, sich an sie wendet, sie bewegt, sie zu anderen Taten anregt, die meistens nicht zur Kunst zurückkehren, sondern dem Lauf der Welt angehören, die die Geschichte fordern und sich so vielleicht in der Geschichte verlieren“ (U, 32). Die Botin E.J. tut genau das: Sie informiert, indem sie deformiert, und sie bewegt uns Zeitgenossen zum genaueren Hinhören und

⁷⁵ Enzensberger wörtlich: „[...] es handelt sich um eine typische Nachgeborenenfrage.“

⁷⁶ Im Interview heißt es: „In meiner Generation schleppt man ein ziemlich schweres historisches Gepäck mit sich herum. Viele waren von der Geschichte der Nazi-Zeit geradezu hypnotisiert. Auf diese Weise wurde Deutschland wieder zum Nabel der Welt, nur jetzt in einem negativen Sinn.“

⁷⁷ Der Wortlaut des Interviews: „Um diese Fixierung zu vermeiden, bin ich dann zehn, zwölf Jahre weggegangen. Das hat mir sehr gut getan.“

⁷⁸ „Valéry sagt sehr treffend, daß die Meisterschaft das ist, was es erlaubt, das, was man macht, niemals zu Ende zu bringen. Lediglich die Meisterschaft des Handwerkers vollendet sich im Objekt“: Blanchot, Maurice, *Das Unzerstörbare*, a.a.O., S. 44. Im Folgenden unter Sigle U.

schärferen Nachdenken, nicht ohne sich immer selbst in Frage zu stellen, indem sie ihren „Auftraggeber“ zugleich erhöht und seine Autorität untergräbt: „eine Stimme von oben, die wahrscheinlich gar nicht von einem lizenzierten Boten stammt“; und sie gibt diese posttheologisch-psychoanalytische Gewissens-Choreographie an die Zuschauer weiter: „Sie sollten sich auch nie als Gesetzgeber der anderen aufspielen“ (83). Sie selbst spricht von dem Boten, der sie ist und von der Geschichte, die sie verkünden muss – die Umkehrung der guten Nachricht aller Heils- und Verkündigungengel: „Der bereut das jetzt seit Jahrzehnten, daß alles, was er sagt, zum Gesetz wird. Er hat zwar vieles zu bereuen, auch, daß er eine Frau ist [...], aber am meisten bereut er, daß er sich so lange zum Gesetzgeber gemacht hat, was andere denken sollen“ (83). Aber dies kann sie dem „Ausnahmeboten“ eben doch nicht „durchgehen“ lassen, dass er von „Ermüdungserscheinungen“ in Bezug auf die Naziverbrechen spricht⁷⁹: Die deutschen Intellektuellen (Enzensberger, Walser, Botho Strauß) als die Vorreiter, Interpreten oder eben Verkündiger der Volksstimmung-des-Genug-ist-Genug – das ist wahrlich ein Gegen-„Verkündigungsgrund“. Jelinek bedient sich dabei allerdings der Werbemetaphorik – Verdrehungsfigur der Verkündigungsfigur –, um die geistige Ausrichtung der Enzensberger-Ausführungen zu verdeutlichen: „Diese schrecklichen Jahre, von denen der Bote berichtet, wenn er überhaupt dazu kommt, weil er vor lauter Papier [...] den Schlitz nicht mehr sieht, wo er seine Botschaften hineinwerfen soll [...]. Es gibt so viele *moralische Grauwerte*, aber auf diesen Prospekten ist alles schön bunt [...], da sieht man gar nicht mehr, wer *Henker und Opfer* war, aber das braucht man nicht zu sehen, das ist bloße Einteilung, die kann man jederzeit auch ändern“ (84/85). Und Jelinek, die ihrem ersten Roman *wir sind lockvögel baby!* eine *gebrauchsanweisung* voranstellt, die sagt: „sie sollen dieses buch sofort eigenmächtig verändern“⁸⁰, fordert nun die Leser zur fröhlichen Geschichtsklitterung auf: „nehmen Sie Ihren Kuli oder Ihren Filzstift und ändern Sie es!“ – das bisher gültige Schema der Henker- und Opfereinteilung: „Es ist egal, es ist heute egal, wer Henker und wer Opfer war“ (85). Das Jelinek'sche *egal* ist die Implosion der Moral in jeder Hinsicht: „Wahr und Falsch gibt es auch nicht mehr, es gibt auch hier nur noch ein Dazwischen. [...] Arm und Reich gibt es auch nicht mehr“ (24). Jelinek exemplifiziert, wie es geht, das „Malum zu bonifizieren“, wie Hörisch sagt (GK, 35), das „Schlechte gut zu reden“

⁷⁹ Der Wortlaut des Interviews: „Aber es gibt auch Ermüdungserscheinungen. Wenn Sie hier z.B. mit einem Abiturienten sprechen, wird sich zeigen, dass er in der Schule eher geplagt worden ist mit dem Dritten Reich. Diese zwölf Jahre nehmen einen vollkommen überproportionalen Platz im Geschichtsunterricht ein. Dabei wird zwischen den Guten und den Bösen streng unterschieden. Wenig hört man dagegen von denen, die sich nicht so hundertprozentig verhalten haben. [...] So gibt es unzählig viele moralische Grauwerte und Nuancen [...]. Wenn Sie das Verhalten der Schweizer im Zweiten Weltkrieg genauer anschauen, sehen Sie eine Menge von solchen Abstufungen. Das ist auf jeden Fall für einen Schriftsteller interessanter, und vermutlich ist es auch repräsentativer als die blosse Einteilung in Henker und Opfer.“

⁸⁰ Jelinek, Elfriede, *wir sind lockvögel baby!*, reinbek bei hamburg 1988.

oder, da es sich bei Hörisch um die „Einsatzgeste des Kapitalismus“ handelt (bei den zitierten deutschen Intellektuellen um das Mitschwimmen im Bad des nun toxisch gewordenen Neoliberalismus), kann man es auch so sagen: Es geht darum, „das Schlechte in Gutes zu konvertieren. Genau das macht der Kapitalismus, das macht ihn so erfolgreich“ (GK, 35). Der Botin E.J. bleibt nicht viel mehr übrig, als die „satanische Welt“ des „göttlichen Kapitalismus“ in ihrer realexistierenden Ubiquität qua mephistophelischer Ironie zu „negier[en]“: „Die Stimme, die Sie jetzt hören“ – die Botin benutzt eine choreographische Falle, denn diese Stimme haben wir die ganze Zeit gehört, die allerdings am Jelinek’schen Mischpult nun überlagert und gemixt wird mit der Heidegger’schen, „des Vorverdichters“ (85) –, diese Stimme „beschallt“ also „die Lifte und und Gasthäuser und Kaufhäuser und Kyffhäuser“ (85), so dass der Bote, besorgt über den neuen *soundmix* aus alten Mythen und neuem Kapitalismus fragt: „was soll ich Ihnen als Bote von den Deutschen jetzt ausrichten, den Hauptverbrechern der alten Zeit?, doch in unserer neuen Zeit haben wir andere, bessere Verbrecher. Die Deutschen lassen ausrichten, daß sie heute nicht mehr kommen können, weil sie sich gerade am höchsten Gipfel befinden“ (85/86). Eines der vielen Motive im Jelinek’schen Sound durch Mischtechnik ist die Kunst der Fuge, die musikalisch-sarkastisch immer mitgesampelt wird: „so, die Fugen sind schön glattgestrichen, verfüge ich hier mal, so lang, bis [...] die Fugen sich total eingefügt haben, es soll ja eine schöne glatte Fläche entstehen, aber man soll nicht sehen, wie sie entstanden ist“ (86). Später wird ein anderer Bote vom Exekutionsraum des Schlosses der Batthyánys sagen: „Deswegen haben wir sie ja dorthin gesperrt [die jüdischen Zwangsarbeiter, B.L.], in unsere Keller. Das war aber ein schöner Keller, sogar geweißelt, eigentlich der Aufenthalts- und Erholungsraum für die Pferde [...], whitewashed, und verfugt“ (34) – die Fuge noch einmal. Der Bote bezieht das alles aber auch auf seine Sprache, die grausige Musik der Worte: „Als Bote sollte ich stets über mehrere Worte verfügen, die ich bereithalten müßte, aber die Worte sind ineinandergefügt und danach so verfugt worden, wie ich ja bereits berichtet habe, daß ich sie dort jetzt nicht mehr rauskriege. [...] Damals mußte ja alles schnell gehen, schnell, schnell! Zwei, drei Leute umbringen, das ist keine Kunst, aber an die 200!“ (96) Der Bote aus Österreich, der sich lang und breit über die Fähigkeit des Vergessens ausbreitet („Der Ösi hingegen vergißt immer alles“, 87), ist sehr interessiert am ökonomischen Diskurs – das durchzieht den Text, wie schon gesagt, als Leitmotiv, gleichsam als Leitwährung – oder, besser gesagt, an der Ökonomie als Teil des universellen Tausches als Potlatsch, der ja letztlich die Zerstörung des Reichtums⁸¹, die Vernichtung aller Güter ist: „diesmal kommt China, das Reich der Mitte,

⁸¹ Hartmut Böhme schreibt dazu: „Paradox sind bereits die archaischen Akte der Zerstörung von Reichtum im

und löst unser Reich der Mittelmäßigkeit ab [...]. China treibt den Handel derzeit vor sich her“ (88) – auch das „fügt“ sich in den Soundmix von Hegel (88) über Heidegger bis Enzensberger; denn wie Boris Groys bemerkt: „Das Heideggersche Buch heißt „Sein und Zeit“, aber wir wissen, dass Zeit eigentlich Geld ist und das Buch genauso gut „Sein und Geld“ heißen könnte. [...] Die Reichen sind eigentlich diejenigen, denen das Geld am meisten fehlt [...] – so wie die Heiligen ihre Gottverlassenheit noch spürbarer erfahren als alle anderen“ (GK, 21). Die Reichen und Skrupellosen, wie die Thyssen-Batthyánys, wissen aber auch, dass man mit Geld alles kaufen kann; und wenn sie es nicht wissen, dann haben sie ein Bewusstsein davon, dass ihnen alles gehört. Und jener Bote, der sagt: „Die Frau Gräfin opfert sich ja auch auf, aber ich weiß nicht, für wen. Ich glaube, sie opfert sich für ihre Pferde auf“ (100), karikiert die Opfer-Logik, weil weder der universelle Potlatsch für sie „zwingend“ ist noch die Erlösung, die als archaisches Phylo-Gen aus den Jagd- und Hetzmeutenzeiten in uns als Entsühnungssehnsucht weiterwirkt: „Als Verfolger haben die Menschen gelebt, und als Verfolger leben sie auf ihre Weise immer weiter. Sie suchen nach fremdem Fleische, und sie schneiden hinein [...]. In ihrem Auge spiegelt sich das brechende Auge des Opfers [...]. Aber Schuld und Angst in ihnen nehmen unaufhaltsam zu, und so sehnen sie sich ahnungslos nach Erlösung. So schließen sie sich einem an, der für sie stirbt, und in der Klage um ihn fühlen sie sich selber als Verfolgte“ (MM, 161) – die Geburt des Christentums aus der „angesammelten Schuld des Tötens“; die Geburt der Stellvertreter-Opfer aus dem Geist der Jagd- und Kriegerreligion (MM, 145 ff). Aber der Bote verkündet auch, wie das alles „in der Praxis“ (des Tötens) aussieht: „Also was die Frau Gräfin macht, ist für mich kein Opfer [...], sie tut es ja gern! Und was man gern tut, das ist wohlgetan, äh, nicht getan [...]. Es ist gern geschehen. Aber es wird später ungerne geschehen sein“ (102). Es ist, als entblöße der Bote hier nicht nur die Mentalität der Täter, sondern auch die der schweigenden Mittäter, der schweigenden Mitwisser, der schweigenden Einverständenen, der billigenden Masse, der abwiegelnden Menge, denn um die alle geht es ja, um diese Boten der „Geschichte“, um „uns“ Boten der Geschichte. Das Wegrationieren, das Wegargumentieren sind Strategien des bagatellisierenden Verschweigens, des geschwätzigten Beschwörens: „Ja, die Frau Gräfin. Es war die ganze Zeit nichts, was sie sagte, aber viel, was sie tat. Dafür redet ihre Familie umso mehr und lauter, die hatte noch Jahrzehnte vor sich, die sie alle mit Gejuble und Umrubeln,

Potlatsch: Zerstörung ist das Medium der Produktion der sozialen Ordnung, der Hierarchien, der Macht, aber auch der symbolischen Ordnung. Zerstört wird jedoch hier nicht fremder Reichtum, sondern eigener: bis hin zu „wahren Verwüstungen“ (Marcel Mauss). [...] Verausgabung und Zerstörung sind die machtvollen Gesten, durch welche die alle und alles in die Zirkulation ziehende Ordnung der Ökonomie konstituiert wird.“ In: Böhme, Hartmut, Hilft das Lesen in der Not? Warum unsere Wirtschaftskrise eine Krise der Moderne ist, Zeit-Literatur Nr. 12 – März 2009, S. 28-39.

jedenfalls nicht mit Grübeln, anfüllen mußten, nachdem die Gräber gefüllt waren“ (102). Von diesen Nachkommen der Täter hat der Bote auch etwas zu verkünden – womit sie ihn kaum beauftragt haben dürften. So heißt es wortspielerisch von Francesca Thyssen-Bornemisza (*1958), verheiratet mit dem ehemaligen Adeligen Erzherzog Karl von Habsburg Lothringen (*1961): „Sie ist eine von den Nichten, die nichts sind“; „die wird sich alles sein [...], ein unaufhörlicher Stern, ein Star, der Stern Multifoliolate vom Dämmerungskönigsreich, diesmal nicht des Todes“ (103).⁸² T.S. Eliot wird „umgedreht“. Immer sind es diese Umkehrungen, die das Jelinek'sche Wahrheitsprogramm der Entmythologisierung als Dekonstruktion in Gang setzen. Denn auch hier, wo es heißt: „Ja, ihre Nichte, Jahrzehnte später, Nichte der Frau Gräfin, [...] die Hoffnung nur der leeren Männer steigt sofort um zwanzig Zentimeter“ (103) – Penislänge –, dann ist das Eliot „verkehrt“: „As a perpetual star [...]/The only hope/Of empty men.“ Aus der Nichte wird nun die heideggerianisch „genichtete Nichte, die noch nicht gesichtete Nichte“ im überbordenden Spiel: In der Heidegger'schen „Tautologie“ (figura etymologica) wie z.B. „die Welt weltet“ („das Nichts nichtet“) sieht Hörisch die Philosophie und das Denken auf die Höhe der AV-Medien gebracht, die „(frohe und unfrohe) Botschaften“ (238) verkünden⁸³ – und die Boten sind die (Ver)Mittler der Meinungen der Auftraggeberin „Geschichte“: „Der Grundsatz aller Metaphysik, der Satz vom Grunde, ist mit den neuen Medien zugrunde gegangen“ (EV, 240): Die Verkuppelung von Heidegger-Nichts und Habsburg-Nichts ist die sprachezwingende Jelinek'sche Erhellungs-Ironie, eine shakespearehafte Wortverdrehungsironie: „eine Erzherzogin, wenn es sowas überhaupt gäbe. [...] Haben wir nicht. Eine Nerzherzogin? Nein, eine Herzerzogin? Eine Herzenserzogene? Eine ungezogene Ausgezogene? Einer, der das Herz herausgezogen wurde?“ (104) – und da muss auch noch der Argonauten-Mythos, entmythologisiert, hinein in diese Wort-Erhellungs-Maschine: „Seit es die Herzenserziehung nicht mehr gibt, gibt es doch auch die Erzherzöge in ihren goldenen Vliesen nicht mehr“ (105); und immer wieder T.S. Eliot und Nietzsche: „alles erklären können die Deutschen besser als andere, die können sogar Kriege erklären, nein, dieser Sprung geht nicht, der geht vielleicht durch die Erde, im Zickzack, solche Gräben können leicht in einer Nacht geräumt werden, mit schweren Baumaschinen [...], dieser Sprung von Mensch zu Tier ist ja so nichtssagend!, und so lange her!, und der vom Tier zum

⁸² Bei T.S. Eliot lautet der Vers in „The Hollow Men“: „As a perpetual star/Multifoliolate rose/ of death's twilight kingdom”.

⁸³ In ihrer medientheoretischen Untersuchung aus philosophischer Sicht schreibt Sybille Krämer: „Der Bote gibt für uns eine ‚Urszene‘ ab, wir können auch sagen: Er steht unseren Reflexionen über Medien Pate. [...] Der Bote scheint Relikt einer Epoche zu sein, in der es noch keine technische Unterstützung der Fernkommunikation gab, und er wird obsolet mit der Entwicklung der Post [...]“. Ihre gesamte Untersuchung aber gilt genau dieser Frage: „Wie sollte die archaische Institution des Boten einer modernen Medientheorie auf die Sprünge helfen [...]“. In: Krämer, Sybille, *Medium, Bote, Übertragung*, a.a.O., S. 10.

Menschen sagt auch nicht viel“ (107), außer, es ist von selbsternannten (verkannten) „Übermenschen“ die Rede, von den Nazi-Mördern und Freikugel-Spaß-Schützen. Wenn Gerhard Stadelmaier nach der Uraufführung des Stückes an den Münchner Kammerspielen schreibt: „Die Boten sind jetzt überflüssig. Sie haben ihre Botschaften längst in Dokumentarfilmen, wissenschaftlichen Abhandlungen [...] verkündet. Die Akten- und Faktenlage ist schaurig klar“, und weiter: „Das Drama besteht im Rechnitz-Fall ja schon aus den Aktenfakten. Sie benötigen die Verdichtungs- und Umdichtungsphantasiemaschine Theater nicht,“⁸⁴, so hat Jelinek eine solch perfide Geschichts-Abräum-Argumentation gleich eingebaut und lässt einen Boten sagen: „Haben Sie das alles, was ich Ihnen da berichte, denn nicht längst von einem anderen Boten gehört? Also ich würde das der Geschichte nicht glauben, wenn ein anderer sie mir berichtete, und es sagt ja auch nie einer die Wahrheit“ (153). Die Boten sind, wie Krämer sagt, immer „heteronom, also ‚fremdbestimmt‘“; und: „>Es gibt immer ein Außerhalb von Medien<“ (MBÜ, 10) – außer der Sprache?, falls man sie als Medium überhaupt bezeichnen möchte?⁸⁵ Von dem, was in Rechnitz geschah, aber sagt ein Bote, der auch „fremdbestimmt“ ist, es aber weiß: „Ob man Leute wie mich kennt, hängt sicher auch vom eigenen Wertesystem und der Sensibilität bezüglich solcher Dinge ab. Ich kann mir sehr viele Leute vorstellen, die sich im Leben nicht über sowas überhaupt Gedanken machen würden. Also ich mach mir auch keine. Jeder Bote weiß, wann er zu schweigen hat. Das hat er gelernt. Das hat er in diesem Land gelernt“ (152). Oder: „meine Meinung zählt hier nicht, die eigene Meinung hat in einem Botenbericht nichts zu suchen“ ((187)Und „in diesem Land“ gilt bis heute: „Nur das Grab ist dauerhaft still, so still, daß es nie gefunden werden wird. Das ganze Dorf schweigt“ (189), und deshalb erfolgt jetzt eine Österreichschelte, die keine Stammtischmaulerei ist – obgleich das „Dorf“ überall ist. Die Botin E.J., der Wahrheitsengel-der-Kunst sieht die Wahrheit mit den Augen des Mit-Betroffenseins (nicht der allgemeinen Betroffenheit): „mein Österreich, mein Vaterland, was hast du mit meinem Papi gemacht, du Arschloch?“ (190)

5. Die Boten aus dem Totenreich – T.S. Eliot, *The Hollow Men* und der Potlatsch als religiöser und ökonomischer Tausch: Das Geld als Bote

⁸⁴ Stadelmaier, Gerhard, Fünfzehn treffen, fünf öffnen, Frankfurter Allgemeine Zeitung, FAZ.Net, 30. November 2008.

⁸⁵ Krämer verweist auf Austin, Ryle und Wittgenstein und stellt heraus: „Die Entdeckung der Sprache als Konstitutionsbedingung von Erfahrung und Erkennen setzte allerdings voraus, dass Sprache gerade *nicht* (mehr) als ein Medium gedeutet wurde.“ In: Krämer, Sybille, Medium, Bote, Übertragung, a.a.O., S. 22.

Indem sie das Gedicht von T.S. Eliot in die Botenberichte des ersten Teils integriert (oder einzelnen Zeilen daraus zuweilen auch eine ganz eigene Stimme zu geben scheint), gibt Jelinek auch den bestialisch ermordeten jüdischen Zwangsarbeitern eine Stimme, überhaupt den Toten, wie ja auch im Gedicht die Toten sprechen. Und wenn es die Stimmen der Ermordeten sind, scheinen sie aus jenem Eliot'schen „Traumland des Todes“ zu kommen, das nicht der Hölle gleicht, wie wir sie z.B. aus den Gemälden des Hieronymus Bosch kennen. Es gibt ein „Königreich des Todes“, das eines der äußersten Verlassenheit ist, ja, es scheint bei Eliot gleichsam verschiedene Kreise der Hölle zu geben, wie es sie in Dantes *Göttlicher Komödie* gibt. Aber wo Eliot sich auf Dante beziehen mag, wo Jelinek als Bote des Dichters⁸⁶ – Eliot – gleich beider Dichter Botschaften übermittelt: Die Botschaft wird zur Umkehrfigur. Denn die *Komödie* findet nicht statt, sofern darunter das Durchschreiten der Höllenkreise mit dem Aufstieg zu Gott gemeint ist oder die Gerechtigkeit Gottes, die sich im Zustand der toten Seelen spiegelt. Jelineks Totenreich kennt keine Dimension der Ewigkeit, sondern ‚ist‘ die irdische Hölle von Rechnitz, ist die irdische Hölle der mangelnden Gerechtigkeit, des Rechts, das den Toten nicht ward, die Täter nicht erteilt. Dass das „Königreich des Todes“ auf Erden ist, ein ganz und gar irdischer Ort, zeigt sich daran, dass die Boten, die hier sprechen, *mit* Eliots Gedicht sprechen und es mit dem grausigen Geschehen jener Nacht zusammenführen, so dass die polyphone Form des Textes dadurch gleichsam zur Fuge wird, bei der die Totenstimmen nun kontrapunktisch zu den anderen, auch lyrisch klagend zuweilen, geführt werden – *dux* die Lebenden und *comes* die Toten? Dies noch: Am Ende des Stücks bedankt sich Jelinek zwar bei dem „netten Computer“, der das Gedicht übersetzt hat⁸⁷; sie lässt aber auch große Teile unübersetzt und fügt sogar anderes hinzu – auf die Genauigkeit der Übersetzung kann es ihr nicht ankommen, wenn sie die Toten und die Herren des Todes aus dem Eliot'schen und dem Rechnitzer Totenreich sprechen lässt, sondern eben gerade auf die Verzerrungen des medialen Sprechens: Denn der Bote, wir wissen es und Jelinek weiß und

⁸⁶ Sybille Krämer bringt auch den Dichter mit der Reflexionsfigur des Boten zusammen: „Zu den vertikalen Vermittlern zählen auch die Dichter und Rhapsoden, die als „Dolmetscher der Götter“ oder, wie im Falle der Rhapsoden, als „Dolmetscher der Dichter“ ihre Kunde übermitteln. Genau dies, von einem Wissen zu künden, das ihnen in göttlicher Eingebung zwar aufgegeben, aber nicht selbst erarbeitet oder auch nur zu verantworten ist, lässt die Dichter dann in der Perspektive des sokratischen Dialogs bei Platon absinken zu „unwissenden Vermittlern“, die zu kritisieren zur genuinen Aufgabe der Philosophie wird: Die Überwindung der *angalia* durch den *logos* wird zur Geburtsstunde der am Wahrheitsdiskurs orientierten Philosophie. Und in ihrem Horizont wird der Bote zum uneigentlich Redenden“: dies., *Medium, Bote, Übertragung*, a.a.O., S. 112/113.

⁸⁷ Auch den Übersetzer bringt Krämer mit der Botenfigur zusammen: „Sein Standpunkt gegenüber der Sprache – auch hierin wieder anders als der Dichter – ist ein äußerlicher. Der Ort des Übersetzers ist nicht *in* der Sprache, sondern *zwischen* den Sprachen. Dies macht den Übersetzer zu einer Art von Botenfigur“. In: Krämer, S., *Medium, Bote, Übertragung*, a.a.O., S. 190. Welche Rolle dem Computer als Maschinen-Übersetzer, als technisches Medium zukommt, soll hier nicht untersucht werden. Es zeigt einmal mehr die Affinität von Bote und (technischem) Medium als Meinungsmacher (Auftraggeber des Boten), wie sie schon herausgestellt worden ist.

beklagt es, spricht immer (notwendig? Kann er nicht, modifiziert, Bote sui generis sein?) „mit fremder Stimme“: „Der Bote ist heteronom, hier verstanden im Unterschied zu autonom. Er ist nicht selbsttätig, er untersteht einem >fremden Gesetz<“ (MBÜ, 111) – was an den technischen Medien ja besonders sinnfällig wird.

Wenden wir uns nun zuerst den *hollow men* in der ersten Strophe bei Eliot zu: „We are the hollow men/ We are the stuffed men/ Leaning together/ Headpiece filled with straw. Alas!“ Hier werden die hohlen Männer, die Toten, evoziert im Bild der Vogelscheuchen auf den Feldern, wie sie aneinander gelehnt stehen mit ihren strohgefüllten Köpfen. In der zweiten Strophe heißt es – und welche Toten sind es, die hier sprechen?: „Those who have crossed/ With direct eyes, to death’s other kingdom/ Remember us – if at all – not as lost/ Violent souls, but only/ As the hollow men/ The stuffed men“ (HM, 101/02), und ein Bote aus dem Totenreich des Stücks, einer von den ermordeten Juden, einer dieser hohlen Männer sagt: „Mit direkten Augen durchkreuzen sie das Königreich des Todes, diese Gründonnerstagsfeierlinge, ich meine, sie durchstreifen es, oder doch durchkreuzen? Gedenket unser, wenn überhaupt, nicht als verlorene gewalttätige Seelen, sondern denket an uns nur als die hollow men the stuffed men“ (61). Dieser Bote „sieht“ aus der Perspektive der Opfer und beschreibt, nach fremden Worten tastend, die Mörder, die mit „direkten Augen“ ins *Herz der Finsternis* sehen, ist doch dem Gedicht jenes Motto vorangestellt, das sich auf Joseph Conrads Roman bezieht: „Mistah Kurtz – he dead“. Es gibt noch ein zweites Motto, das sich an Guy Fawkes richtet, einen der Konspiratoren des „gunpowder plot“ von 1609, einen katholischen „Bombenattentäter“, der die Houses of Parliament in die Luft sprengen wollte – die Motti gelten also zwei ‚Täterfiguren‘. Die Bezeichnung der Täter als *Gründonnerstagsfeierlinge* legt einmal mehr nahe, dass Jelinek das Massaker im Rahmen eines religiösen Rituals sieht, auch wenn die Nazis keine Christen waren, sondern eine „neuheidnische, pagane Religion“ propagierten, die „völkisch“ und germanophil „artgetreu“ sein sollte: Schaul Baumann, der sich in seinem Buch *Die Deutsche Glaubensbewegung und ihr Gründer Jakob Wilhelm Hauer* genau damit auseinandersetzt, schreibt über Hauer: „Als Religionswissenschaftler wusste Hauer um die zentrale Bedeutung des Opfers in der Religion. Das Opfer als eine Gabe des Menschen an Gott hob er auf, sowohl wie es in der Antike im Tempel dargebracht worden war, als auch den Opfertod des Gottessohnes für die Erbsünde des Menschengeschlechts. [...] Dagegen sei eine Umwertung des Opfers geboten, um es in den Dienst der ‚arischen Rasse‘ zu stellen. Das Opfer müsse zur völligen Hingabe des Einzelnen an die Forderungen des Schicksals für Führer, Volk und Vaterland werden. So werde die Rasse von der Unreinheit geläutert, die ihr durch die Beimengung ‚fremden

Menschenmaterials' und Gedankenguts anhafte.“⁸⁸ Was hier beschrieben wird, ist die autokratisch-mythisierte Säkularisierung der Sündenbock-Theorie⁸⁹ (wie wir sie seit der Antike kennen⁹⁰ und wie sie u.a. René Girard aufgearbeitet hat), die hier in den Dienst der Nazi-Ideologie gestellt ist und damit quasi auch zu einer Form des archaischen Potlatsch (ewige Wiederkehr des Gleichen?), der in den archaisch-primitiven Gesellschaften ja als „totales“ soziales Phänomen sowohl „religiöse, rechtliche und moralische“ Institutionen ebenso wie ökonomische und ästhetische umfasste. Marcel Mauss, der der Frage nachgeht, warum in den archaischen Gesellschaften „das empfangene Geschenk obligatorisch erwidert wird“, stellt seine Untersuchung sogar ausdrücklich in den Dienst der Gegenwartsanalyse, denn „diese Moral und diese Ökonomie“ (des Potlatsch) sind „unterschwellig auch noch in unseren eigenen Gesellschaften“ wirksam; ja, sie sind der „Felsen“, auf dem unsere Gesellschaften ruhen.“⁹¹ Mauss sieht die Entwicklung des Potlatsch (wobei hier die untersuchten Ethnien unberücksichtigt bleiben sollen) darin begründet, dass die ersten Wesen, mit denen Menschen Verträge schlossen, die Geister der Toten und die Götter waren als die „wahren Eigentümer der Dinge und Güter der Welt. Mit ihnen war der Austausch am notwendigsten und der Nichtaustausch am gefährlichsten“ (G, 33). Wenn man das Massaker von Rechnitz, die Täter, die Opfer und die Umstände der Tat betrachtet, so scheint man, mit den brutal-hedonistischen und zugleich ideologischen Morden an den jüdischen Zwangsarbeitern, der Brandstiftung (Schloss) und der Flucht und Fluchthilfe der Täter, einem genuinen Potlatsch vor Augen zu haben: „Die Zerstörung der Opfertgaben zielt gerade darauf ab, eine Schenkung zu sein, die notwendig vergolten wird. [...] Nicht nur um Macht, Reichtum und Uneigennützigkeit zu bekunden, werden Sklaven getötet [...], Häuser angezündet. Es geschieht auch, um den Geistern und Göttern zu opfern, die mit ihren lebenden Verkörperungen, den Trägern ihrer Titel und ihren rituellen Verbündeten in eins gesetzt werden“ (G, 33). Mauss betont, dass bei der Zerstörung im Potlatsch noch ein weiteres Motiv im Spiel ist: „das Motiv des Krieges; der Potlatsch ist ein Krieg und heißt ‚Kriegstanz‘

⁸⁸ Baumann, Schaul, Die deutsche Glaubensbewegung und ihr Gründer Jakob Wilhelm Hauer (1881-1962), Diagonal Verlag 2005. Vgl. auch: www.hagalil.com/archiv/200712/rechnitz.htm, S. 3 und 4.

⁸⁹ Der Bote, sagt Sybille Krämer, kann als „Dritttheit als Keimzelle der Sozietät“ gelten, und sie zählt andere „Dritttheiten“ auf: „Es ist ein so breites wie buntes Spektrum der Trinität, das sich hier ausbreitet: Zuschauer, Übersetzer, Mediatoren, (Schieds-)Richter, Sündenböcke, Parasiten, Intriganten, Verräter... Doch vor allem taucht in der Reihe diese Akteure der Bote auf“: Krämer, S., Medium, Bote, Übertragung, a.a.O., S. 114 und 115.

⁹⁰ Derrida, Jacques, Dissemination, Wien 1995, S. 147: „Man hat die Gestalt des *pharmakos* mit einem Sündenbock (*bouc émissaire*) verglichen. Das *Übel* und das *Draußen*, eine Austreibung des Übels, sein Ausschluß aus dem Körper (und aus) der Stadt sind die beiden Hauptbedeutungen der Gestalt und der rituellen Praxis.“

⁹¹ Mauss, Marcel, Gabentausch. In: Soziologie und Anthropologie Band II, hg. v. Wolf Lepenies und Henning Ritter, München 1978, S. 12-14. Im Folgenden als Sigle G.

bei den Tlingit [...]. So wie man sich in einem Krieg die Masken, Namen und Privilegien der getöteten Eigentümer aneignen darf, so tötet man bei einem Eigentumskrieg das Eigentum – entweder das eigene, damit die anderen es nicht bekommen, oder das der anderen“ (G, 66). Das Fest der Gräfin – ein Kriegstanz? Ein „Eigentumskrieg“? Die Erschießung der Juden, der Schlossbrand – ein rituelles Fest, „Tötung des Eigentums“, Opfergaben an den Führer und an das Schicksal, Rituale, damit die Flucht gelinge, damit das Schicksal günstig sei? Der Bote spricht, er spricht aus archaisiertem-animistischem (Un-)Geist: „also lebendig sollte ein Opfer schon sein, bevor es gebracht wird und umgebracht wird, wenig Fleisch, mehr Blut, also wir sehen uns den Gewählten, ich meine den Ausgesuchten auseinanderzerren mit unsrer Arme Kraft, den Armen auseinanderreißen, mit der Gewehre Kraft [...], wir sehen sie zerfleischt, Rippen, Füße, ungeschützt durch zwiespältige Hufe, leider“ (135/136) – der „Gewählte“ (Thomas Manns „Erwählter“?), Jesu Sühneopfer und Girards Sündenbock sind gleichermaßen hineingewoben. Jelineks Diskurs-Assoziationen umgreifen, wenn sie die *hollow men* sprechen lässt, zugleich auch die „Höhlenmenschen“ mit den „Hohlmenschen“ (61). Sind da nun die steinzeitlichen oder/ und etwa die platonischen Höhlenbewohner gemeint? Oder ist das Totenreich gar der Hades, die Höhle, aus der der untote Bote kommt? Seine Geisteraugen sehen das geisterhaft-reale Geschehen vor sich: „Und die Herren P. und O. müssen wir auch noch mitnehmen, geht ja alles in einem Blutaufwasch, denn das sind die echten hohlen Menschen, in die geht alles rein. Oder sind es die anderen, die hohl sind, weil schon fast verhungert? Hohl gegen hohl“ (61): Hier wird die Ambivalenz der Adaption des Gedichtes (und zugleich des Gedichtes selbst) deutlich, die dennoch nicht die Grenze zwischen Täter und Opfer verwischt, sondern zwischen hohl vor Hunger und hohl aus Geistes-(und Gefühls)armut unterscheidet. Mit dem religiösen Potlatsch der Mörder wird dann der Potlatsch des Geldes eingeführt, wie ja der ökonomische Code den mythisch-religiösen von Anfang an überlagert, wie das Geld selbst ein Medium, ein „Mittler zwischen Personen, nicht Sachen“ ist („Das, was Geld überträgt, ist nicht einfach ein Ding, sondern der Besitz an einem Ding“ (MBÜ, 162/163) und sich so in die Botenfunktion einreicht: „The stuffed men. Die Gestopften. [...] Ihr Geld ruht sanft, in einem anderen Hort [...], man holt es sich einfach, wenn man es braucht und wann man Zeit hat. Geld stinkt nicht, Geld schreit nicht. [...] Die Bank gehört einem ja [...]. Die Bank ist mit einem Schloß gesichert, nein, nicht mit diesem, von dem der Feuerschein blutrot über den Himmel fährt, nachdem die Frau Gräfin und die Komplizen ihrer Windgesänge jetzt ebenfalls abgefahren sind“ (62): Hier wird das Motiv des Anfangs wieder aufgenommen (der Nero-Befehl), nur dass der Bote auch hier Eliots Gedicht seinem Bericht einschreibt: „Eyes I dare not meet in dreams/ In death`s other kingdom/ These

do not appear: / There the eyes are/ Sunlight on a broken column/ There is a tree swinging/ And voices are/ In the wind's singing“ (HM, 102). Was immer das Traum-Königreich des Todes bei Eliot ist, auch bei Jelinek entsteht eine Geisterwelt, die noch die Spuren der Schrecken und Gräuel in den Bildern des Gedichtes übernimmt: „Dort schwingt ihr Baum, aber aber sie hängen nicht drauf“ (62). Todes-, Mord- und Geldrede fließen ineinander: „Die Reichen müssen sich gar nicht retten, die sind schon gerettet [...]. Wie sie auf dem Trockenen zucken und die Kiemen weit aufsperrn!, weil das Kapital, das Grundkapital und das Kapital an Grund und Boden, ihr natürliches Element, ihnen jetzt schon fehlt, bevor sie es noch zurückverlangen können!“ (62) War schon im Zitat weiter oben eine Anspielung an den Bankier Heini Thyssen erkennbar, so führt der Bote der Untoten (?) hier den Gelddiskurs, der in seiner sprachlichen Wucht aber eher einer Sprengung aller Diskursregeln gleichkommt, weiter: „die stehen ja immer wieder von alleine auf, die Banken, zum Glück gehören sie jemandem, der geduldig ist und warten kann und menschlich ist und Ungar ist und vorübergehend Schwede und Holländer ist“⁹² [...]. Nein, das Geld bleibt natürlich hier. Und die Seelen der Toten? Und die toten Seelen der Lebenden?“ (63) Das Geld bleibt bei den Reichen, während die Hungrigen, die *hollow men*, die Opfergabe im heiligen ökonomischen Potlatsch sind. Auf die hier immer wieder betonte Wahlverwandtschaft zwischen Religion und Ökonomie besteht ja auch Jochen Hörisch, indem er sich auf Benjamins „Skizze“ über *Kapitalismus als Religion* bezieht.⁹³ Schaut man sich die Benjamin'sche These genauer an, so kann man in der „kapitalistischen Religion“ gleichsam die Fortsetzung des archaischen Potlatsch ausmachen, und zwar in ihren drei wesentlichen Eigenschaften: „Erstens ist sie eine reine Kultreligion [...]. Zweitens: dieser Kult ist permanent [...]. Und drittens: dieser Kult wirkt nicht erlösend oder versöhnend, sondern verschuldend und letztlich auch zerstörend“ (GK, S. 10). Auch Sybille Krämer weist auf den sakralen Ursprung des Geldes hin: Zum einen erinnert sie an Ernst Curtius, der, ausgehend von den Gottheiten-Bildern auf griechischen Münzen, nachwies, dass „die griechischen Tempel die ältesten Geldinstitute waren und ihre Priester die frühesten Kapitalisten“, und sie weiß auch: „Die Kraft des Geldes, denjenigen, der hat, was ein anderer nicht hat, zur friedlichen Übergabe seines Gutes zu bewegen, liegt im Opfercharakter des Bezahlers. [...] Genau das aber ist die Funktionslogik, die schon das sakrale Opfer motivierte. [...] Georg Simmel hat in seiner Philosophie des

⁹² Bei David R. Litchfield, *The Thyssen Art Macabre*, a.a.O., S. 165, heißt es: „While Heinrich had been hiding in Switzerland, cloaked in a Hungarian nationality and a Dutch residency, it was all too easy to forget that he was a German and that for ten years his factories, mines and banks had been working for Hitler and the Third Reich.“

⁹³ Hörisch, Jochen, *Gott, Geld, Medien. Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten*, Frankfurt am Main 2004, S. 131 und 130.

Geldes das Opfer als den Bodensatz jedweder Austauschbeziehung freigelegt“ (MBÜ, 164). Auf die Opferlogik der Mörder wurde schon schon eingegangen, ihren „Freikauf“ auch. Für die ermordeten Untoten ist das Massaker von Rechnitz das Ende ihres Lebens, das Ende ihrer jeweiligen Geschichte (während die Mörder, die Freischützen, sich gleichsam auch frei schossen), aber es ist nicht das Ende der Geschichte: „Die Geschichte findet doch noch gar nicht statt! Zumindest ist sie noch nicht am Ende [...]. Kommen Sie morgen wieder, dann vielleicht! Dann hören Sie vielleicht: This is the way the world ends This is the way the world ends This is the way the world ends Not with a bang but a whisper“ (64). Dies sind die Schlussverse von Eliots Gedicht, und Jelinek übernimmt sie als Markierung des Massakers als Apokalypse der „Geschichte“, die jedesmal dann wimmernd zu Ende geht, wenn Menschen gewaltsam sterben. Die *hollow men* sind aber Kippfiguren, ähnlich wie es die Engel sind, die in ihrer Hybridität für Sloterdijk ein „Zwillingspaar aus Mensch und Engel“ sind, also „aus zwei Singularitäten“ bestehen, „die zusammen ein zwei-einiges Allgemeines bilden“ (SB, 440). Jelinek dagegen betont ironisch die Supplementarität: „In jeder ordentlichen Geschichte hat der Besizende, the stuffed man, der Gestopfte, mindestens einen Stellvertreter, der an seiner Stelle badet, ich meine, der alles an Stelle des Herrn ausbaden muß“ (64): Nicht nur das Hegel'sche Herr-Knecht-Schema wird persifliert, sondern auch die Besitzverhältnisse werden noch einmal von der sakralen Opferlogik des Geldes her aufgegriffen, die schon etymologisch auf der einen Seite das Geld (*pecunia*) verortet, auf der anderen Seite das „Opfervieh“ (*pecus*) – ihre gemeinsame Wurzel zeigt im Kontext des Textes, dass Geld freikaufen kann, es immer schon konnte, vom Anfang unserer abendländischen Geschichte an.. Ein Thema aus Jelineks *Babel*⁹⁴-Monologen aufnehmend, sagt der Bote: „Sie stimmt immer nur ihre Instrumente, die Geschichte, zum Spielen kommt sie aber nur noch selten. Life is very long“ (64). Hier ist es die ‚Geschichte im Stillstand‘ – im Stillstand deswegen, weil man unter ihrem „Basiliskenblick“ vor Entsetzen da erstarrt, wo gemetzelt und gemordet wird –, die hinleitet zum Gedicht: Dort ist vom Schatten die Rede, der gleichsam als kosmischer Bruch dimensioniert ist, als Riss, der durch die Schöpfung geht. Jelinek übernimmt das, leicht verändert, als Zitat: „Between the conception and the creation between the emotion and the response falls the shadow“ (65). Die Umkehrfigur der ‚Geschichte im Stillstand‘ ist vielleicht die Erstarrung der menschlichen Gefühle, und so wirkt der Apell des Boten hilflos: „Wir sollten endlich selber auftauen“ (65); aber zwischen dem Vorstellen und dem Handeln, zwischen Gefühl und Reaktion fällt der Schatten des Abgespaltenseins vom Gefühl, fällt der Schatten des Geldwahns, der Schatten des Machtwahns, der Schatten des Mordwahns. Für die

⁹⁴ Jelinek, Elfriede, *Bambiland*, Reinbek bei Hamburg 2004.

Mächtigen, die Thyssens und Batthyánys, die die Leben der anderen wie Schlösser „verbrennen“ (wie heute die Milliarden von den Bankern „verbrannt“ werden), gilt – so setzt Jelinek die Gedichtzeilen ein –, dass ihnen jedes Königreich gehört, das des Geldes, also das der Erden, und das ihrer „Himmel“: „for Their is the kingdom“ – bei Eliot heißt es noch, herausgerückt aus der Zeilenordnung des Gedichts: „For Thine is/ Life is/ For Thine is the“ (HM, 104).⁹⁵ Wenn das Gedicht also verstümmelt endet, als werde das Dante’sche Paradies doch nicht erreicht, als sei das Königreich Gottes nicht gewiss, so ist den Reichen doch das Königreich ihres „göttlichen Kapitalismus“ gewiss. Und dieser Kapitalismus ist „unendlicher Zeichenfluss“, „unendlich sich entfaltender Tausch von allen Dingen [...], die jeder bewussten Kontrolle entgleiten. Auch in diesem Sinne ist das Kapital als solches abwesend und übt eine Gewalt aus, der keine souveräne Macht bis heute Stand halten kann“ (GK, 22). Geld wird in Jelineks Text sogar organisch, auch dies eine Umkehrfigur⁹⁶, es vermehrt sich „im feuchtwarmen Regina-Coli-Bereich“ aller „Himmelsköniginnen- und königen“ (88); aber es wächst auch noch etwas anderes daraus, so wie aus den ausgesäten Zähnen im Mythos von den Argonauten die Drachen wachsen: „warum also nicht auskeimen, wenn man den Herrenmenschen züchten will, das kann im Prinzip jeder sein, ein Herrenmensch, und seine Sklaven züchtigen“ (88) – Hegels Sklaven und Nietzsches nazi-missbrauchter Übermensch, sie geistern durch den Text. Es verwundert also nicht, wenn auch die Boten einen Herrenmenschenton nachäffen: „Boten übertragen das, was ihnen aufgegeben ist. Sie haben ihre Botschaften möglichst unbeschadet durch raum-zeitliche Differenzen weiterzureichen, keineswegs aber zu verändern“ (MBÜ, 11). Dass die Jelinek’schen Boten dem nicht immer standhalten, gilt auch für das Gedicht T.S. Eliots und gehört zu den Paradoxien des Textes als Botenbericht: Zum Boten als Vermittler gehört zwar seine Neutralität, denn „der Bote verhält sich indifferent gegenüber dem Gehalt seiner Botschaft. Er wahrt seine Gleichgültigkeit gegenüber dem, was er sagt“ (MBÜ, 118): Dieser Bote aber scheint den Herrschaftsgestus des Sprechens seines Auftraggebers zu imitieren, wo es um die nicht auffindbaren Gräber der Toten geht: „Wir haben den Garantieschein verloren, wir haben keinen Beweis, daß wir sie überhaupt geholt haben [...], die Sklaven. Die haben ja alle Spuren verwischt, ist ja logisch“ (88) – ein sarkastischer Bote des kollektiven Gedächtnisverlustes und der Faktenauftrumpferei, aber mehr noch. Denn da die Spuren der „Zickzack-Leichengräber“

⁹⁵ John A.M. Rillie schreibt dazu in seiner Analyse des Gedichts: „Yet there are two kinds of „Shadow“ hinted at [...]. There is the shadow we have spoken of, associated with the conditions of an ordinary earthly existence („Life is very long“). There is another suggested in „*For Thine is the kingdom*“ which is the shadow of the divine [...]. This shadow haunts our profane living [...].“ In: Schiffler, R. und Weiland, H.J., *Insight III*, a.a.O., S. 113.

⁹⁶ „*Das Geld verkörpert die Entkörperung des Wertes; es ent-substanzialisiert die Werte*. Es ist die Vergegenständlichung einer Abstraktion“: Krämer, S., *Medium, Bote, Übertragung*, a.a.O., S. 169.

verwischt sind und in Kiesgruben nicht nach Toten gesucht wird, ist von Kies und Schotter nur in der Sprache des Geldes die Rede, Geld, das bei den Überflüssigen im Überfluss existiert und daher im Potlatsch „vernichtet“ wird. Die kapitalistische Zerstörung ist aber auch die moralische, was die Botin E.J., die die Botenstimmen sammelt und wiedergibt, Botin der Boten, vom Nietzsche’schen Ekel geschüttelt, deutlich macht: „Wir lagern Gut und Böse aus, dorthin, wo wir nicht sind. So gehört es sich, das nennt man Outsourcing [...], aber ich bin ja nur der Bote. Das vergesse ich manchmal. Ich muß gleich kotzen. Dann fällt der Schatten“ (91). Wenn der Bote zuerst die Gräfin als Täterin ‚sichtbar‘ macht, heißt es von ihr und den Mittätern: „Sie tauchen, anders als die Toten, immer wieder auf, sie tauchen in dem Spalt auf zwischen der Idee und der Wirklichkeit, zwischen der Bewegung und der Tat, ja, genau dort tauchen sie auf, dorthin fällt der Schatten“ (94/95). In verballhornender Grammatik ist Eliot übersetzt, adaptiert und semantisch und kontextuell verschoben, bis die Zeilen diesen Mord-Mächtigen entsprechen: „Viele von uns glauben, das wären sie schon, die Mächtigen, denn ihrer ist das Königreich, das Leben ist sehr lang, aber man sieht es meist nicht. [...] Sie verschwinden nur, um wiederzukehren, die Machthaber, ihr Geld verschwindet schon vorher, damit es wieder auftauchen kann, wenn sie es brauchen“ (95). Und wie bei Eliot (oder war es dort nur ein Verstummen?) endet der Botenbericht in Sprachverstümmelung und Sprachtod, der das Machen der Mächtigen ultimativ charakterisiert: „Für die Machthaberischen ist das Leben ist für das Leben ist dieses ihre Weise, welche die Welt dieses ist die Weise beendet [...], die Welt nicht mit einem Knall, aber einem Sie wissen schon was beendet“ (95). Durch die Verbindung des Eliot’schen fiktiven Königreichs des Todes mit dem realen Ort Rechnitz und der realen Mordnacht entsteht eine neue Art von poetischer *Heterochronie*. Götz Grossklaus kommentiert dazu: „Die Heterochronie – als ästhetisches Verfahren – erstattet der beschädigten Dingwelt, der zerstörten Landschaft, den ruinierten Räumen ihren geschichtlichen Sinn zurück: erst auf der Zeitschwelle zu ihrem spurlosen Untergang erfahren die Schauplätze [...] ihre Wandlung zu Zeugenorten. Die Heterochronie entreißt diese ‚verlorenen [...], verratenen Räume‘ der profanen Geschichte ihrer Entsorgung, Vernutzung und ihres Überflüssig-Werdens und sichert ihnen ein symbolisches Überdauern in der anderen Zeit unseres Gedächtnisses.“⁹⁷ Genau darum geht es in der Literatur von Elfriede Jelinek, genau darum geht es in *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wenn die Boten im Verlauf des Stückes immer wieder die Todesnacht, das Massaker wiederholend, einkreisen, so werden die

⁹⁷ Grossklaus, Götz, Der mediale Sinn der Botschaft. Vier Fallstudien zur Medialität von kulturellen Leitdiskursen der Heterochronie – des Gedächtnisses, der Bildung und der Zeit. In: Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Neue Folge, hg. v. Peter Sloterdijk. Bd. 2, München 2008, S. 27. Im Folgenden als Sigle MSB.

Berichte poetische Dokumente⁹⁸ der Restitution von Geschichte und zugleich, im dekonstruktiven Sinn, ‚mythische‘ Geschichte, folgendermaßen „definiert“: „Das orale, mythische Erzählen muss immer wieder an diese Orte des erinnerten vergangenen Geschehens zurückkehren [...]. Erzählt wird keine einmalige Geschichte [...], die irreversibel voranschreitet, erzählt werden Episoden, angeordnet im mythischen Kreis der Wiederholung und Wiederkehr“ (MSB, 33). In diese historisch-mythische Beschwörung des grausamen Geschehens der Party-Mordnacht wird Eliots entwendetes mythisches Todesreich, sein kaltes, im „Zitat“ noch weiter poetisch deformiertes Kaktusland („Deutschland, das ist das tote Land, das ist dieses Kaktusland hier“, 106) zur poetisch-sarkastischen Überbietung des nicht Darstellbaren: „Damals mußte ja alles schnell gehen. [...] Zwei, drei Leute umbringen, das ist keine Kunst, aber an die 200! [...] vollkommen Wehrlose [...], keines, keiner bleibt übrig, sie fallen um wie Kegel, diese hohlen Männer, nein, nicht Höhlenmenschen, das sind die hohlen Männer, die wir die angefüllten Männer sind, die zusammen das Oberteil lehnen, das mit Stroh gefüllt wird. Leider hat der blöde Computer das Gedicht nicht so schön übersetzt, [...] was hier steht, es steht hier als Vorbote eines Gedichts. Ein Gedicht, das Ganze!“ (96) Das Immer-wieder-Hineingehen des Boten in die Handlung („ich gehe in die Handlung und bleibe drin“, 36⁹⁹) bringt ihn um den diskursiven Verstand, lässt ihn alles vermischen und alles zerstückeln, aber nicht bis zur Demenz, sondern bis zur Dekonstruktion, zur Sichtbarmachung (eben der Umkehrfigur der Luhmann’schen Invisibilisierung) einer mordgierigen, hohlköpfigen herrenmenschlichen Nazi-Demens (de-mens), die hohl und voll zugleich ist und vor der jede Grammatik, das letzte Resort Gottes und seiner Vernunft, zerbricht, gleichsam zur „Zickzackgrube“, dem Massengrab der sprachlichen Ordnung als göttlicher Repräsentation wird.

Das Morden und die Verteilung der „Kriegsbeute“ in Anlehnung an den *Freischütz* („Abends bracht sie reiche Beute“, 145) umgreift nicht nur das archaische Ritual des Kopfaufspießens (das Eliot-Motto aus Joseph Conrads *Heart of Darkness*), das ja auch der Gräfin zugeschrieben wird, sondern es geht um den Tausch Ware gegen Geld, wobei die Ware, nach Marx, immer schon metaphysischen Mehrwert hat, Magie: „das bißchen kümmerliche Beute, Menschenkopf hin, Menschenkopf her [...], keiner erinnert sich, an der Schweizer Grenze

⁹⁸ Slavoj Žižek sagt z.B., ganz im Geiste von Saul Friedländer: „Man sollte hier Adorno korrigieren: nicht Gedichte, sondern *Prosatexte* können nach Auschwitz nicht mehr geschrieben werden. [...] Unzulänglich ist die realistische Prosa, während die poetische Beschwörung der unerträglichen Atmosphäre in einem Lager die Sache viel besser trifft. Das heißt, wenn Adorno Poesie nach Auschwitz für unmöglich erklärt, dann ist diese Unmöglichkeit eine ermöglichende Unmöglichkeit: Poesie spricht immer, per definitionem, „über“ etwas, das nicht unmittelbar, sondern nur durch Anspielung angesprochen werden kann.“ In: Ratzinger-Funktion, Frankfurt am Main 2006, S. 99.

⁹⁹ Auch hierbei handelt es sich um eine Formulierung, die im ersten, noch nicht überarbeiteten, Manuskript zu finden war, das Elfriede Jelinek mir überlassen hatte.

[...] hätte man ihr den Kopf doch sicher weggenommen“ (157) – und das andere Königreich des Todes heißt hier Schweiz: „Die Einfuhr hohler Männer und ausgestopfter Köpfe ist verboten. Nur die Einfuhr von Geld ist erlaubt“ (157). Und wenn der Bote alle auffordert: „bitte [nehmt] jetzt an den Tänzen [...] teil“ (173), so ist nach der Melodie des schon von Eliot in den *Hollow Men* verballhornten Kinderlieds *Here we go round the mulberry bush*: „Here we go round the prickly pear [...] / At five o'clock in the morning“. Heute, sagt Hörisch (sagte schon Neil Postman), ist die Spaßgesellschaft „totalitär“ geworden, so dass man „das Andere der Groteske [...], des Obszönen [...], einfach nicht mehr ausmachen kann (GGM, 157), und deshalb heißt es von den „Amüsierfaschisten“, den Mördern Thyssen-Batthyány und Nazi-Schergen schließlich: „Auf in die Schweiz! Den Banken entkommt keiner und den Schlachtbanken erst recht nicht. [...] Vorher wollen wir es noch ordentlich krachen lassen [...]. Nur keine Schulden beim Leben machen!“ (171) Das eigentlich Obszöne dieser Gesellschaft, das Jelinek nicht müde wird, herauszustellen, ist, dass die ontosemiologische Trinität aus (Mord), Macht, Geld und Medien gewinnt: „Wer zieht nicht gern den Stöpsel aus dem Abfluß der Zeit? [...] Mit dem Wasser ist es so: Entweder überflutet es alles [...], oder es versickert spurlos, genau wie die Zeit. Aber danach fault dann alles“ (176). Und so sagt der Bote der Mächtigen der untoten Geschichte: „Man muß das übelriechende Faule irgendwie dort hinausbringen, damit wir alle wieder in sauberer unbelasteter Luft leben können“ (176). Vor diesem Paradies der Verleugnung aber steht der poetische Würgeengel Elfriede Jelinek wie ein Cherub mit dem Flammenschwert, wieviele auch durch die Hintertür hineinschlüpfen mögen.

5. Die Engelboten

„Engel“, schreibt Sybille Krämer, „sind nicht einfach da, sondern sie sind tätig; „angelus enim officii nomen est, non natura“, bemerkt Augustinus. Engel ist also der Name eines Amtes, einer Funktion“: Engel sind „Instantierungen einer Aufgabe“ (MBÜ, 122; 126). Verschiedene dieser Funktionen bzw. Aufgaben sind hier schon untersucht worden; immer war die Engelfigur, ob als Todes-, Wahrheits- oder Würgeengel, „Verfahren einer allegorischen Bildung par excellence“ (MBÜ, 123); denn der Engel ist in seiner Medialität immer Allegorie des Botenamtes überhaupt. Krämer beruft sich auf Michel Serres – und hierin liegt eine Affinität zum Begriff der Choreographie im zweiten Kapitel –, wenn sie sagt: „In einer Welt, die sich um die Achse des informationstechnischen Austauschs von Botschaften dreht, können Engel zum Modell werden für ein Netz, welches [...] aus Wegen

der Botschaftsübermittlung geknüpft ist“ (MBÜ, 123). Wenn ein Jelinek'scher Bote einmal klagt, dass es weder „Wahr und Falsch“ noch „Arm und Reich“, sondern „nur noch ein Dazwischen“ gebe (85), so installiert die Autorin mit den Engeln in ihren Texten (z.B. auch in *Ulrike Maria Stuart* und *Die Kontrakte des Kaufmanns*) geradezu allegorische Figuren jedweden Dazwischens, Figuren der Grenzüberschreitungen, dekonstruktive Allegorien des Sinnaufschubs. Im Kapitel „Über den Unterschied zwischen einem Idioten und einem Engel“ in *Sphären I. Blasen* sagt Sloterdijk in Bezug auf Dostojewskis und Nietzsches „christologische Ladung“ des Wortes Idiot: „Darin liegt religionspsychologischer Explosionsstoff, denn alle überlieferten Versuche, das Auftreten von Erlöserfiguren herzuleiten, hatten sich unvermeidlich am Engel- oder Botenmodell orientiert, also an der Vorstellung, daß ein Gesandter mit einer transzendenten Botschaft bei den Sterblichen vorstellig wird und diese als Retter-Heros aus [...] moralischer Verlorenheit befreit [...]“¹⁰⁰ Dass immer wieder die Umkehrfunktionen und Verkehrungen der Engelallegorien herausstechen, wird an diesem Zitat besonders signifikant; denn sie verkünden das Gegenteil einer „transzendenten“ Erlösungsbotschaft, sie kreisen wie die Geier über der historischen Nazi-Hölle rauschhaft-orgiastischer Judenvernichtung. Aber genau darin scheint ihr quasi-transzendenter „Mehrwert“ zu liegen: Denn selbst die Baudrillard'sche *Simulation* gerät bei Jelinek zur Umkehrfigur, insofern nämlich, als aus der *Präzession* „aller Modelle, die über winzigen Tatsachen kreisen“¹⁰¹ (und deshalb die „Wahrheit“ der Tatsachen unweigerlich zur „Simulation“, zur Sache ihrer präformierten Auslegungsmodelle, machen), „Postzession“ wird, ein nachträgliches Sichtbarmachen aller Invisibilisierungen, jener Unsichtbarmachung nicht nur der „Tatsachen“, sondern auch der moralischen Wahrheit der „Geschichte“. Wird also die Engel-Botin E.J., in der „neuzeitlichen Vermehrung der Absender-Mächte und in der Boteninflation auf dem freien Nachrichtenmarkt“ (SB, 480) vielleicht doch noch zu einem „Hyperbote[n] vom Typus Erlösergott“, ein weiblicher Hermes vielleicht, Bote und Gott zugleich und Prototyp Christi – heißt es doch im Text: „und als Bote bin ich Experte fürs Atmen, das kann ich Ihnen flüstern [...], aber hier bin ich nun, ein Gott“ (180/181)? Aber dieser „Gott“ wird sogleich bedeutungsverschoben als Heini Thyssen erkennbar, und an anderer Stelle wird die Erlösung sarkastisch zur Verleugnung: „wir Boten können das Vergangene nämlich genaused, nein! Besser, erlösen“ (163). Die Engelbotin E.J. ist also keinesfalls der Nietzsche-Dostojewski'sche Idiot (obgleich es persifliert-christologische

¹⁰⁰ Sloterdijk, Peter, *Sphären. Mikrosphärologie. Blasen*, Frankfurt am Main 1998, S. 479. Im Folgenden unter Sigle SB.

¹⁰¹ Baudrillard, Jean, *Die Präzession der Simulakra*. In: ders., *Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 30.

Anspielungen im Text gibt¹⁰²), ist doch der Idiot „ein Engel ohne Botschaft – ein distanzlos intimer Ergnzer aller zufällig begegnenden Wesen“ (SB, 481). Die Botin E.J. aber ist durchaus ein Engel *mit* Botschaft, wie im Gespräch zwischen Christine Lecerf und Elfriede Jelinek deutlich wird: „L’image la plus drôle, et peut-être la plus juste, que vous avez donne de vous-même est celle de l’ange Jelinek. C’est un ange très curieux. Il rappelle un peu l’ange de l’histoire de Walter Benjamin, sur un mode à la fois plus tragique et plus comique, un Angelus Novus d’un nouveau genre, mi-ange baroque mi-ange de la vengeance.“ Und Jelinek antwortet: „Oui, deux choses qui ne vont pas ensemble et que j’associe de force, comme je le fais toujours! Un ange baroque et quelque de chose de rond, potele et mignon que se balade un peu partout dans les églises baroques. Chez moi, il porte une épée flamboyante. Et lorsqu’on s’approche un peu plus près, il se transforme en ange de l’histoire. Il a le regard tourne vers l’arrière et soulève cette épée flamboyante comme pour venger le passe.“¹⁰³ Dieser Engel der Geschichte mitsamt dem Flammenschwert, dieser Racheengel Jelinek, weit zugleich, dass es nicht möglich ist, die Geschichte zu rchen – weil sie immer wiederkommt (ach, Nietzsche!): „ce qu’on ne peut jamais faire. Comme dirait Hegel, ce qui est passe appartient à l’histoire. Mais le passe n’est jamais passe, il revient toujours.“ Verknüpft Jelinek auch deshalb in der bedeutungsverschobenen Umkehrung die mythische Geschichte aus dem Alten Testament (vgl. Kapitel 2), wo der HERR (in der Gestalt des Wurdeengels?) die Erstgeborenen der Ägypter schlägt, immer wieder mit dem Massaker von Rechnitz und beschwört die biblischen Bilder des Grauens: „Alles, was noch fahren kann, fhrt jetzt dorthin [ins Ausland, B.L.], wohin man gelassen wird, weil im Inland alles geschlachtet werden soll, nicht nur die Erstgeborenen, alle Geborenen mit Ausnahme der Hochwohlgeborenen“ (60); oder: „wir haben das Blut an der Tür gesehen, welches wie eine Ampel mit rotem Licht befahl: Engel, bitte weitergehen! Hier gibts nichts zu sehen, bitte weitergehen, umbringen und dann weitergehen, und das wiederholen wir jetzt ungefähr zweihundert Mal“ (107). Oder: „das turnt uns an, wenn die Menschen total nackt sind und wir total voll. Die Fenster mit Blut vollgeschmiert, die Türen auch“ (111) und schließlich: „Ein Haus, das sich die Fenster mit Blut nicht beschmieren lässt, ist für das Stehen sowieso nicht mehr geeignet, es hat keinen inneren Zusammenhalt, den nur das Blutbad einem bereitet“ (115) – das Freud-Girard’sche

¹⁰² So heißt es einmal: „Das sprech ich als Bote, nein, als Sohn des irdischen Vaters, nein, als Sohn eines Gottes, die Irdischen aber sind Gottersohne, und zwar alle, alle außer mir“ (S. 120). Sybille Krämer betont: „Engel haben die Unkörperlichkeit und Unsichtbarkeit Gottes, die zugleich die Unmöglichkeit seiner unmittelbaren Kommunikation mit den Menschen impliziert, durch das Angebot einer menschenähnlichen Körperlichkeit und Sichtbarkeit zu substituieren“, Krämer, S., Medium, Bote, Übertragung, a.a.O., S. 128. Und: „Nicht zufällig wird Christus auch mit einem Engel als Christos Angelos gleichgesetzt.“

¹⁰³ Jelinek; Elfriede, Lecerf, Christine, L’entretien, Éditions du Seuil, Paris 2007, S. 108/109. Im Folgenden unter Sigel JL.

historische Gründungsereignis der Mythen und monotheistischen Erlösungsreligionen. Immer drängender und dichter wird die Rede der Engelbotin E.J., und E.J. – das ist zusammengefasst letzten Endes vor allem ein Engel der Verwandlung, ein Engel der poetischen Transformation, wenn es ihn gibt, vom satirischen Nietzsche'schen Satyr-Engel (als Allegorie des Übermenschen) zwischen Philosophie und Geschichte („Nachdem wir zugegeben haben, gemordet und totgeschlagen und geraubt zu haben, können wir die alten Tafeln, auf denen das geschrieben steht, endlich zerbrechen.[...] Wir sind der neue Mensch [...]. Wir sind die Boten der kommenden Zeit“, 170)¹⁰⁴ bis zu deren historischer Ausprägung als Ausgeburt der Hölle: „Wir Boten sind aber leider von Erdenmenschen gezeugt, the hollow men“ (185), immer wieder mit dem Schreckens- und Klageruf: „let me be no nearer“. Mit anderen Worten – E.J., das ist der Engel der Kunst, mit dem sie das Werk erzeugt, das „in sich selbst das Moment des Wahren trägt, während es im Hinblick auf die ihm vorgeblich zugesprochene Wahrheit immer das ist, was ihm vorausgeht, und daher das Nicht-Wahre ist, das „Nein“, in dem das Wahre seinen Ursprung hat“ (U, 55). Denn: „Das Werk zieht Licht aus dem Dunkel, es ist die Beziehung zu dem, was keine Beziehung erträgt [...], und es trifft da, wo die Wahrheit fehlt“ (U, 67). Wo die Wahrheit fehlt, ist das Ereignis die Wahrheit der Kunst, wie die Engel-Botin der Kunst ihre ohnmächtige Macht beschreibt: „sich beim Zuhören die eigene Zunge zu lösen und das Eis vom Herzen zu brechen, wie wir Boten es ja dauernd tun“ (193), wie die Botin E.J. es mit jedem Werk tut.

6. Eucharistiefeyer in der Wolfsschlucht – das *Freischütz*-Motiv des zweiten Teils

Der zweite Teil des Stückes, „Eine Jagdhütte in den Bergen“, ist, vom Umfang her nur einen Bruchteil des ersten einnehmend, eine das Massaker symbolisch verdichtende kannibalistische Eucharistiefeyer in der Wolfsschlucht. Motive der Oper *Der Freischütz*, dessen Libretto von Johann Friedrich Kind auf dem *Gespensterbuch* von Apel (1810) fußt, verbinden sich mit Anklängen an archaische Einverleibungsriten, z.B. bei archaischen Jagdmeuten (Elias Canetti). Schon im ersten Teil gibt es eine Reihe leitmotivartiger Anspielungen, wenn z.B. das Massaker, das ja in der Nacht zum Palmsonntag stattfand, zum „Totenmahl“, sowohl zum Pessachfest, als auch zur Eucharistiefeyer hin, verschoben wird („der Bote, den ich meine [...], ist der, der selber gesehen hat, wie die Frau Gräfin am Abend vorm Palmsonntag, als man sich mit einer Schlachtplatte auf die Schlacht vorbereitete, ein Fest gegeben hat“, 153) oder wenn es in deutlicher Anspielung an die *Bakchen* des Euripides

¹⁰⁴ Vgl. Nietzsche, Friedrich, Also sprach Zarathustra: Von alten und neuen Tafeln, a.a.O., S. 246-269.

heißt: „Da spricht der nackte Mann doch: Mutter, ich bin es, bin dein eignes Kind, das du selbst gebarst“ (113), bevor sie ihn zerstückelt und zerreißt. In ihrer knappen Regieanweisung rückt Jelinek das Geschehen nahe an christliche Motive, wenn sie „Menschen in ziemlich derangierter Abendkleidung“ eine „alpenländische Krippe“ (195) schmücken lässt. „Tiere im Plüschanzug“ (wie schon in den *Prinzessinnendramen*, in *Stecken, Stab und Stangl* oder in *Raststätte oder Sie machens alle*) sollen den Menschen beim Verlassen der Hütte begegnen – Allegorien der archaischen Triebnatur des Menschen, Innenseite der Außenseite der Zivilisation. Wenn im ersten Teil dialogische Strukturen nur in einer Art verbal-musikalischer Choreographie bzw. als Chor angelegt sind, so sind die oben beschriebenen Menschen nun zu Akteuren des Massakers verdichtet, die dialogische Konversation betreiben. Der Ort ist – *Freischützen*anleihe und Symbol – die Wolfsschlucht, jenes Eingangstor zur Hölle, das die Frau Gräfin und ihre Nazimörder durchschritten haben; es ist jenes Kaktusland des Todes, durch das die *hollow men* hindurchschreiten mussten ohne Hoffnung auf Erlösung. Jelinek nimmt auch das Augenmotiv, umgedreht, – *those who have crossed/ with direct eyes, to death's other kingdom* – von Eliot (und auch in Umkehrung von Nietzsche) wieder auf, wenn ein „Jäger“ sagt: „Den größten Raubvogel habe ich aus den Wolken geholt. Der fährt mir nicht mehr in die Augen!“ (196) Wenn im Moment, da der „Jäger“ schießt, die „Turmuhr im Schloß droben“ ihren Dienst versagt, so ist es das Hamlet'sche *the time is out of joint*, das hier noch einmal symbolisch ins Bild gesetzt wird. Denn der Bergadler ist ein „blutige[r] Menschenkopf“ (196), der nun zu den anderen Menschenköpfen (vgl. S. 157: „Menschenkopf“) als Trophäe des Sieges (der menschlichen Monstrosität) an die Wand gehängt wird. Der Adler gilt als „Vogel der Seele“, der als Symbol der Apotheose auch mit dem Sonnengott, dem Feuer und dem Blitz assoziiert wird.¹⁰⁵ Der erste Satz des ersten Teiles („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“) erfährt auch von hier aus seine doppelte Umkehrung: Vom alttestamentarischen Pessachfest, das die Juden errettete, ist nichts geblieben als die Knochen der *hollow men* (und in Rechnitz nicht einmal die), die der Blitz aus den Gewehren der Nazi-Freischützen niederstreckte; aus der Apotheose des Gottes ist die totale Apokalypse geworden. Jelinek komponiert diesen zweiten Teil sprachlich in Anlehnung an die *Freischütz*-Oper, verwendet die Reime der Arien („[...] aus hoher Luft, [...] mein Schicksal ruft“, 196) und dreht den Inhalt der *Freischütz*-

¹⁰⁵ Walker, Barbara, *Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon*, Frankfurt am Main 1993, S. 11: „Der Adler stand auch bei den Riten im Mittelpunkt, in denen, wahrscheinlich mit Hilfe eines Brennglases, „Feuer vom Himmel“ gerufen wurde, das die auf dem Altar liegenden Opfer verzehrte. Ein Himmelsfeuer dieser Art sandte Jahweh, um die Söhne des Haron zu verzehren (Levitikus 10, 2). [...] Die Opfer mußten „durch das Feuer gehen“ und stiegen als Adler zum Himmel empor.“

Arien um, so dass aus der Arie der Agathe *Und ob die Wolke sie verhülle* wird: „Hast du die Wettervorhersage gesehen? Hast du den Abgrund gesehen – Welch ein Grauen! Und des Himmels Wolken schauen [...] hoch hinein“ (197) und: „Wär es dir lieber gewesen, daß die Sonne am Himmelszelt geblieben wäre“ (198): Das Alltägliche („Wettervorhersage“) kippt um ins Grauen der Mordnacht, was dann wieder zur assoziativen Kippfigur (Präsident Bush und der Irak-Krieg) wird: „und was ich auch gesehen habe, ist das ganze Nachtgevägel, das im Busch aufgefliegen war. – Ich wußte doch, daß da was im Busch war“ (197). Wovon die „Jäger“ so scheinbar nonchalant berichten, ist die Götterdämmerung der „Sonne“ der Vernunft im Fest der mörderischen Triebe und Instinkte unter dem symbolisch fahlen Mond („wie der Mond einiges von seinem Schein verloren hat“, 197). Die Boten der Hölle, die mephistophelischen Jäger des Spotts karikieren das dualistische Weltbild von satanischer Finsternis und Sieg des göttlichem Licht im *Freischütz* als fromm-romantisches, bombastisch-imaginäres Welttheater, in dem die Macht der Finsternis den Sieg davonträgt: „Wär es dir lieber gewesen, daß die Sonne am Himmelszelt geblieben wäre [...]? Daß die Welt nicht blindem Zufall dienen würde? Daß das Auge, ewig rein und klar, alle Wesen liebend wahrnehmen würde?“ (198) Das ist ein szenisches, ein anthropologisches, ein ontologisches *role reversal*, denn nicht Agathes Glaube („das Auge ewig rein und klar, nimmt aller Wesen liebend wahr“) siegt, sondern die Hölle der Untoten, der ideologischen Vampire und Kannibalen, die Hölle der *stuffed men*, gestopft mit dem Blut und Fleisch (und Geld) der Opfer. Jelinek zeigt den vampirischen Jedermann, der von seinem eigenen Blut trinkt und (binnenreimerisch) zum Vampir wird: „Es war sehr lecker. Einmal mit der Black & Decker den Bohrer in die Hand hinein ausrutschen lassen“ (198). Die Opferlogik und der Fetischismus verbinden sich zum Narzissmus als Slapstick: Max, Kaspar und Samiel in der Wolfsschlucht unserer Gelüste: „Ich bin überhaupt nicht nervös, nur tierisch geil“ (199). Die Geilheit auf den „Verzehr“ des anderen und „verzehrt“ zu werden („ich möchte schon sehen und fühlen, wie du aus meinem Hals, aus meinen Schultern [...] diese Stücke herausbeißt“, 199) kulminieren bei Jelinek im realen Kannibalismus als unterschwellig wie manifest vorhandener gesellschaftlicher Gewalt. Kannibalistische Mord-, Opfer- und Einverleibungsriten sind die „Spitze des Eisbergs“ (oder eher die ersten Lavabrocken aus dem gesellschaftlichen Vulkan?) von Habgier, Mordgier, Opferlust und Fetischismus. Wie schon im Internetroman *Neid. Privatroman* (5. Kapitel) bezieht sich Jelinek auf den Kannibalen von Rotenburg und sein „Opfer“ und verbindet auch hier die „Orgie“ des Kannibalismus mit der Eucharistie („Das Wort ward Fleisch und wohnte mitten unter uns“¹⁰⁶). Darin eingeschrieben

¹⁰⁶ Vgl. dazu Lücke, Bärbel, www.todsuende.com. Lesarten zu Elfriede Jelineks „Neid“. Wien (Praesens Verlag)

als Subtext ist der Einverleibungsritus der frühen Vermehrungsmeuten und ihrer Kommunion: Teile desselben Tieres werden der ganzen Meute einverleibt. Etwas von *einem* Leib geht in sie alle ein. [...] Alle, die davon gegessen haben, sind durch dieses eine Tier verbunden“ (MM, 125). Auch der Potlatsch, die Orgie der Zerstörung, enthält das exzessive Töten, bevor er zu der Zerstörung von nicht essbarem Besitz übergeht. Alles, was gegessen wird, das hebt auch Canetti hervor, ist Gegenstand und Zeichen der Macht, wie das Essen selbst. Die „Jäger“ der Vernichtungs- und Geld- bzw. Macht-Vermehrungsmeute in Jelineks Wolfsschlucht feiern die kannibalistische Kommunion – es ist die Eucharistiefeyer der Kannibalen aller Vermehrungsmeuten: „Nimm und iß mein Fleisch, das ist mein Leib, nimm ihn hin und esse! Dies ist mein Blut, nimm es hin und trinke!“ (199/200) Sloterdijk verweist darauf, dass man in der archaischen „kannibalistischen Ordnung“ „von einem heimlich-unheimlichen Innenraum im menschlichen Körper ausging“; „das Böse“ in „Gestalt des störenden Mitmenschen“ (bei den Nazis waren das hauptsächlich, millionenfach, die Juden, heute sind es auch die „Fremden“) wurde dann „bei einem gemeinsam genossenen anthropophagischen Mahl in den Bäuchen der Urhordenmitglieder ‚interniert‘“ (SB, 108/109) – eine *bad bank* für die ‚rassistisch-toxischen‘ ‚störenden Mitmenschen‘. Das Christentum enthält solche archaischen Äquivalente: „Das gemeindefbildende Gott-Essen eröffnet für die christliche Welt eine Möglichkeit, das Unzulässige in sublimierten Formen reuelos zu begehen“ (SB, 109). Jelineks Nazi-Wolfsschlucht-Kannibalen brauchen solche Sublimierungen nicht: „Mit Schlachttieren diskutiert man aber im allgemeinen nicht“; und das willige Opfer entgegnet: „Da hast du recht. Das überlasse ich also ganz dir“ (200). Was hier vorliegt, ist der millionenfache Völkermord an den Juden in quasi-genetischer Verkleinerung, die beim Fleischverzehr samt Knochenverarbeitung bis zur zynischen Frage gesteigert wird: „Bleibt denn überhaupt noch was zum Begraben übrig?“ (201) Die diabolische Diskussion wird dann auf das nie gefundene Massengrab von Rechnitz hin gefluchtet und persifliert: „Man hebt bei Dunkelheit eine Grube aus [...]. Dann spricht man den Psalm 23“ (202) – „Der Herr ist mein Hirte“, und man denke an die Frage an Nietzsches Hirten im Text: „Wer ist der Hirt?“. Das Grab, die Grube, wird nicht gekennzeichnet worden sein; „der Lauf der Zeit“ wird darüber hinweggegangen sein, der Psalm 23 wird wieder in allen Kirchen gesprochen worden sein. Es bleibt aber auch die Umkehrung der Trostworte der Bibel zu Torturworten für die Opfer in Elfriede Jelineks Texten. In diesem Text lässt sie die Schlächter-Kannibalen triumphieren, wenn sie die Worte Jesu sprechen: „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben [...] Ihr seid alle eingeladen“ (203). Im allegorischen Kino des Textes gibt es den Film „Armageddon“

2009. Vgl. dazu auch Riße, Manfred, Das Abendmahl der Mörder. Kannibalen – Mythos und Wirklichkeit, Leipzig 2007.

(203). Im großen Kino der Geschichte sahen wir diesen Film auch schon, aber die Feier geht weiter, denn „uns“ ist immer wieder „ein Tisch bereitet“: „Der Braten wird mit Öl gesalbt werden, die Gläser „vollgeschenkt“: „Es wird überhaupt alles geschenkt werden. Geschenkt. Alles geschenkt“ (203) – eine „kleine“ semantische Verschiebung macht es noch einmal sichtbar: Das gesellschaftliche Schweigen, die individuellen und allgemeinen Verdrängungen, die Indifferenz – alle Invisibilisierungen, also Vertuschungen, Verbrämungen, Verleugnungen von Unrecht und Gewalt, immer wieder, überall. Es ist die Überbietung, der Potlatsch des „Sündenstolzes“: Nicht etwa nur der Tausch Reue gegen Vergebung, sondern der Tausch Nazi-Vergangenheit gegen Ignoranz und Vergessen. Im Rausch des Tötens (Krieg) und im Rausch des Geldes (Kapitalismus) hat eine alte Umkehrung gesiegt, an der Hörisch seine Thesen zur ontosemiologischen Dreifaltigkeit (von der Hostie zu Münze und CD-Rom) festmacht, und zwar die Umkehrung des alten mephistophelischen Satzes, so dass es nun heißt: „Wer stets das Gute will, kann eben damit das Böse freisetzen und dabei ein teuflisch gutes Gewissen haben – bekämpft er doch das, was er für das Böse hält“ (GGM, 129). Jelinek schreibt auch das den Zeitgenossen, den rauschliebenden Spiel-, Spaß- und Konsummenschen (ebenso wie den Gutmenschen), in ihr Gewissensstammbuch.