

Asako Fukuoka

Erzählen der unerlebten Katastrophen. Übersetzen als literarisches Modell bei Elfriede Jelinek und Autoren der ›zweiten Generation‹¹

Einleitung

Heute ist es eine schwierige Frage, wie man den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust in Erinnerung hält und mit dieser Vergangenheit weiter umgehen kann, da kaum mehr Zeitzeugen am Leben sind. In der Gegenwartsliteratur sind es nun die zweite und dritte Generation, die an diesen Thematiken arbeiten. Damit veränderten sich jedoch die Schwerpunktsetzungen, die ästhetischen Methoden und auch der Darstellungsgegenstand an sich. Angesichts dessen ist es nun kaum mehr möglich, die Literatur dieser verschiedenen Generationen in dem einen Wort „Nachkriegsliteratur“ zusammenzufassen: Gilt nun „die Nachkriegsgeschichte als abgeschlossen“², so stellt „sich die Frage nach den adäquaten Ausdrucksmitteln und der ‚richtigen‘ Darstellung für die zweite und dritte Generation“³.

Elfriede Jelinek gehört zur zweiten Generation. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit findet sich als Thematik in vielen ihrer Werke. So setzt sie sich zum Beispiel in zahlreichen Werken mit dem „Opfermythos“ auseinander, den Österreich sich gern anzueignen pflegt. Die Autorin selbst betrachtet eines der Werke, in denen sie diese Themen behandelt, nämlich den Roman *Die Kinder der Toten* (1995), als ihr „opus magnum“. Jedoch darf man auch nicht übersehen, dass sie die Problematiken um den Nationalsozialismus nicht als eine von der Gegenwart komplett abgetrennte Vergangenheit betrachtet. Wie Gerhart Scheit gesagt hat, thematisiert sie „die Wahrheit einer Gesellschaft, die auf den Resultaten des Nationalsozialismus gründet“⁴. Was Jelinek problematisiert, sind zu allererst aktuelle soziale Phänomene, die als Resultat einer nachlässigen Auseinandersetzung Österreichs mit seiner direkten Vergangenheit erscheinen.

Es ist fast ein „Gemeinplatz von Literaturkritik und Literaturwissenschaft“⁵, dass die kritische Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs einen Grundton in Jelineks Literatur ausmacht. Lenkt man aber sein Augenmerk darauf, dass Jelineks Arbeit nicht bloß eine Kritik am Nationalsozialismus an sich bedeutet, sondern dass sie dieser Kritik neue Perspektiven hinzufügt, öffnen sich neue fruchtbare Einblicke auf bestimmte Aspekte, Thematiken und Methoden ihrer Literatur.

Die vorliegende Arbeit untersucht anhand zweier Theatertexte, nämlich *Rechnitz (Der Würgeengel)* (Uraufführung 2008) und *Kein Licht* (Uraufführung 2011), Jelineks narrative Methoden. Über die Thematik Nationalsozialismus und Holocaust weit hinaus, zählt die Auseinandersetzung mit zeitlich resp. geografisch entfernten und dadurch selbst nicht erlebten Katastrophen zu den zentralen Aspekten in Jelineks Literatur. Die oben genannten Texte, in denen das Massaker von Rechnitz 1945 sowie das Reaktorunglück in Fukushima 2011 thematisiert sind, erweisen sich dafür als exemplarisch. □ Von besonderer Bedeutung erscheint dabei Jelineks Umgang mit Fragen und Konzepten zum Thema „Medium“ sowie verschiedene Zitatverfahren in diesem Zusammenhang: Sowohl bei *Rechnitz* als auch bei *Kein Licht* sind Bezüge auf Film, (Presse-)Fotografie und zugleich auch intertextuelle Bezüge zu erkennen. Jelineks (transmediales) Zitierverfahren charakterisiert sich durch ein Zusammentreffen einander fremder Aussagen, Logiken und Stimmen. □ Unter Berufung auf Sibylle Krämers Begriff der „Übersetzung“, analysiere ich diese Verfahren, wobei das Interesse nicht auf den jeweiligen „Aussagegehalt verschiedener Sprachen“, gerichtet sei, sondern auf die „Differenz“ in den „Arten des Meinens“⁶. Dabei lässt sich zeigen, dass Jelineks Verfahren fremde Momente „übersetzend“ aufgreift und somit jenseits beliebiger Abstandsbewältigung eine literarische Darstellungsart nicht erlebter Katastrophen ermöglicht.

1. Die zweite und dritte Generation der Gegenwartsliteratur und deren Narrationsverfahren aus Sicht der Medienphilosophie.

Eine wichtige Thematik der jüngeren Generation sind mediale Aspekte: Neue digitale Medien und das Internet, bzw. der Umgang mit diesen, bilden einen bedeutenden, für diese Generationen charakteristischen Themenkomplex, wobei ersichtlich wird, wie Medien Wahrnehmungs- und Denkmodus beeinflussen können. In einer der neuesten Studien zur Literatur der jungen Generation, erörtern Corinna Caduff und Ulrike Vedder die Frage, „in welcher Weise Literatur die neuen elektronischen Medien thematisch aufnimmt und inwiefern sie ihre eigene spezifische Medialität und deren Fähigkeiten anderen Medien gegenüber reflektiert“⁷. Auch für Jelinek ist das Konzept „Medium“ von Bedeutung und verdient, von verschiedenen Blickwinkeln aus betrachtet zu werden.

Jelinek veröffentlicht Texte nicht nur in Buchform, sondern auch auf ihrer eigenen Homepage, wo sich ihr Umgang mit dem Internet als Medium auf praktischer Ebene erkennen lässt; In Texten wie *Bambiland* (Uraufführung 2003) beschäftigt sie sich mit dem Thema, wie Massenmedien durch Kriegsberichterstattung, Kriege selbst beeinflussen und auch unterstützen.⁸

Hier möchte ich mich auf die Analyse von Formen und Strategien konzentrieren, und zwar unter besonderer Berücksichtigung neuerer Medienphilosophie. Aus den Perspektiven der Medienphilosophie, erscheint „Medium“ weder als bloßes Mittel noch als höhere Instanz. Mit Marshall McLuhans Aussage „The medium is the message“ kam ein Konzept ins Zentrum der Mediendiskussion, bei dem der Aspekt „Medium“ selbst wesentlicher hervortritt als mögliche Inhalte. Das Medium ist nun kein sekundäres Phänomen mehr, kein Mittel, kein neutraler, farbloser Behälter einer Aussage, sondern wird als etwas verstanden, das den Sinn der Aussage entscheidend formt. Dadurch kippt die europäisch traditionelle, binäre Denkweise, die einen hierarchischen Gegensatz zwischen äußerlich Sichtbarem und innerlich

Verborgenen voraussetzt. Dies wird als „medial turn“ bezeichnet und bestimmt den Grundton neuerer Medientheorie.

Der „medial turn“ wurde zuerst in den Cultural Studies und der Soziologie lebhaft diskutiert, die Philosophie hat er, so Sibylle Krämer, erst spät erreicht⁹. Krämer stellt nun die Mediendiskussion in den Kontext der Philosophie und versucht dadurch neue Perspektiven und Erkenntnisse zu gewinnen, wobei folgende „Vorentscheidung“ getroffen wird: „Es gibt immer ein Außerhalb von Medien.“¹⁰ Zwar nimmt Krämer eine kritische Distanz zur medien-deterministischen Idee ein, indem sie davon ausgeht, „dass Medien Inhalte nicht nur weitergeben, sondern grundsätzlich generativ sind“¹¹. Dies bedeutet aber keineswegs eine Rückkehr zu jener altgewohnten Medienvorstellung, die „Medium“ auf „Mittel“ beschränkt, sondern, dass Krämer die darin herrschende Bipolarisierung selbst relativieren möchte.

Das Modell, das Krämer zur Erörterung ihres Medienkonzepts verwendet, ist das des „Boten“. Sie versucht, „die Frage ›Was ist ein Medium?‹ im Horizont der Idee vom *Botengang* zu erörtern.“¹² Der hier angesprochene „Bote“ ist ein wichtiger Bestandteil der griechischen Tragödie und scheint insofern als Bild veraltet. Krämer betrachtet jedoch den „Boten“ unter dem speziellen Aspekt, dass dieser im Überbringen der Botschaft „geopfert“ wird¹³ und schafft somit ein neues Medienbild als dynamische „Mitte“¹⁴. Dadurch kann das von ihr vorgeschlagene Medienbild der Polarisierung „bloßer Sinnbehälter vs. determinierende Instanz“ entweichen. Diejenigen Aspekte, die Krämer zufolge, ein Medium erst zum Medium machen, sind 1) Fremdbestimmtheit¹⁵, 2) „unidirektionale, asymmetrische Gegebenheit“, anstatt reziproker Kommunikation¹⁶ und 3) „Transformation“¹⁷, resp. Übertragung anstatt kreativer Konstruktion.

Genau dieses Modell des Mediums als dynamische „Mitte“ kann auch dazu dienen, Licht auf jene narrativen Methoden zu werfen, die beim Erzählen von nicht erlebten Katastrophen zur Anwendung kommen. Die zweite und dritte Generation der

Gegenwartsliteratur sieht sich bei den Thematiken Zweiter Weltkrieg und Holocaust zwangsläufig auf die Stelle des Boten verwiesen, denn das Erzählen der Ereignisse kann sich nur mehr auf in Familien, bzw. durch die offizielle Geschichtserziehung, die Massenmedien etc. tradierte Aussagen anderer beziehen. Untersucht man nun diese Botenrolle als Mitte zwischen neutralem Tatsachenbericht und beliebiger Fiktion, so erhellen sich die von der Narration konstruierten Aspekte dieser Konstellation.

Krämer erörtert als ein signifikantes Beispiel einer Botenbewegung den Akt der „Übersetzung“, wobei sie von Walter Benjamins *Die Aufgabe des Übersetzers* ausgeht. Aufbauend auf diesem Begriff der „Übersetzung“ lässt sich zeigen, wie Jelineks Verfahren fremde Momente „übersetzend“ aufgreift und somit abseits beliebiger Abstandsbewältigung eine literarische Darstellung nicht erlebter Katastrophen ermöglicht.

Als Beispiel dafür nehme ich im folgenden, zweiten Kapitel das Theaterstück *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Der Status der Boten erweist sich dort als zentraler Punkt bei Jelineks Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Im dritten Kapitel wende ich mich dann der Rolle von Zitatverfahren in der Überbringung von Botschaften zu.

2. Botenfigur bei Jelinek: *Rechnitz (Der Würgeengel)* (2008)

Das Theaterstück *Rechnitz (Der Würgeengel)* ist einer der neuesten Texte Jelineks, die sich mit dem Holocaust auseinandersetzen. In diesem Stück geht es um das Massaker an 180 ungarisch-jüdischen Zwangsarbeitern, das in der Nacht vom 24. auf den 25. März 1945 in Rechnitz im Burgenland stattfand. Bei einem nationalsozialistischen Gefolgschaftsfests auf dem Schloss von der Gräfin Margit Battyany, geborene Thyssen-Bornemisza, wurden Waffen an die Gäste ausgegeben, die damit als Festunterhaltung die Zwangsarbeiter erschossen. Die Gräfin floh, das Massengrab wurde bis heute nicht entdeckt. Dadurch, dass man dieses historische

Ereignisses bis heute nicht vollständig aufgeklärt hat, gilt diese Gräueltat auch als eine „Chiffre für den Umgang Österreichs mit seiner Vergangenheit“¹⁸. Jelineks Text entwickelt sich aus einander abwechselnden, längeren Monologen, die anstelle herkömmlicher Dialoge treten. Die Figuren bleiben abstrakt jenseits realistischer Gestaltung, chronologisch kausale Handlung ist keine zu erkennen. Neben diesen Abweichungen von traditioneller Dramatik wird der Text *Rechnitz* überdies durch Zitatverfahren strukturiert.

Besonders charakteristisch für *Rechnitz*, sind die „Boten“: Der Text besteht aus verschiedenen Botenberichten. Diese Struktur an sich kann quasi auch als Metapher für die Situation der Nachkriegsliteratur insgesamt genommen werden. Jelinek selbst spricht dies in einem Interview an:

Das, von dem man nicht sprechen kann, wird nicht verschwiegen, aber es kann auch nur indirekt, durch Berichte, ausgesprochen werden. Die Zeitzeugen der Verbrechen sterben ja langsam aus. Bald werden wir alle nur noch von Botenberichten abhängig sein. Soweit sie eben aufgezeichnet sind. [...] Durch Botenberichte (die man ja anzweifeln kann) kommt Authentizität hinein, gleichzeitig aber auch Unsicherheit. Es wird herumgeschwiegen, indem ständig geredet wird.¹⁹

Hier werden zwei wichtige Aspekte der Botenberichte genannt: Einerseits Mittelbarkeit und andererseits eine Ambivalenz zwischen Authentizität und Unsicherheit. Diese Unsicherheit ist nicht mit beliebigen Lügen oder Falschaussagen gleichzusetzen. Monika Meister charakterisiert die Botenberichte als „eine Sprache, die unaufhörlich den Status der Sprechenden in Frage stellt und damit die Referenz auf eine Wahrheit verunmöglicht“²⁰. Dieser ambivalente Status ist es auch, den die Boten in *Rechnitz* innehaben. Oberflächlich betrachtet, konnotiert die Bezeichnung „Botenbericht“ an sich eine gewisse Authentizität und Neutralität in der Vermittlung. Dies wird auch von den Boten in *Rechnitz*, zu denen sowohl Zeugen als auch reine Vermittler gehören, wiederholt angesprochen:

Zum Glück sind wir nicht demütig, soll der Bote Ihnen ausrichten, ich sage, wies ist, ich sage, wie man es mir gesagt hat, wörtlich [...].²¹

[...] wir Boten dürfen uns ja keinesfalls überarbeiten.²²

Ich als Bote sage, was man mir aufgetragen hat, und ich habe es ja gesehen, da lag ein Mensch, und da auch, und dort auch.²³

[...] ich habe es selbst nicht gesehen, es wurde auch mir nur berichtet, der Bote darf aber auch weitergeben, was ein anderer ihm anvertraut hat [...].²⁴

Aber gleichzeitig tritt auch die Unmöglichkeit des Erzählens zutage: „Ich habe nicht gewußt, wie ich davon berichten könnte. Ich weiß es auch jetzt nicht, aber ich berichte weiter, obwohl es ja gar nicht weitergeht.“²⁵ Diese Unmöglichkeit des Erzählens an sich wurde bereits in der Literatur der direkten Nachkriegszeit vielfältig thematisiert. Ilse Aichinger, zum Beispiel, tat dies, indem sie sich die „Form“ des Erzählens zum Problem stellte:

So liegt auch heute für den Erzählenden die Gefahr nicht mehr darin, weitschweifig zu werden, sie liegt eher darin, daß er angesichts der Bedrohung und unter dem Eindruck des Endes den Mund nicht mehr aufbringt. [...] Form ist nie aus dem Gefühl der Sicherheit entstanden, sondern immer im Angesicht des Endes.²⁶

Die binäre Ordnung, die die Bezeichnung „Form“ impliziert und somit zwangsläufig eine Vorstellung von „Inhalt“ voraussetzt, erscheint heutzutage gewissermaßen problematisch. Aber eigentlich von Bedeutung ist die Erkenntnis, dass die Unmöglichkeit zu erzählen nicht nur in der Enormität der Ereignisse begründet liegt, sondern auch im Nichtvorhandensein eines Ausdrucksrahmens. Die daraus resultierende Sprachlosigkeit lässt sich auch an den Boten von *Rechnitz* beobachten. Ihnen fehlt es nicht an Form im Sinne Aichingers, es fehlen „Worte“:

Als Bote werde ich wertlos und wortlos geworden sein.“²⁷

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.²⁸

Es findet sich hier also ein Unterschied zwischen Aichinger und Jelinek: Während Aichinger sich auf die Suche nach einer Form machte, die als Rahmen des Erzählens fungieren könnte, geht es bei den „Berichten“ in Jelineks *Rechnitz* um „Worte“ als Medium des Berichts. Deren Fehlen kann als eine neue Phase im Erzählen von Katastrophen betrachtet werden.

Folgt man nun der Medienphilosophie Sibylle Krämers, so lässt sich die Figur der Boten selbst bereits als Medium betrachten²⁹. Wie bereits erwähnt, charakterisiert sich die Figur des Boten bei Krämer auch dadurch, dass der Bote im Überbringen der Botschaft „geopfert“ wird. Dieses Phänomen an sich ist der Grundstock von Krämers mediologischer Perspektive. Während bei dieser eine Aussage hervortritt und das Medium selbst ins Verborgene gerät, ist im Gegensatz dazu in der vielfach dominierenden „semiologischen Perspektive [...] das ›Verborgene‹ der Sinn hinter dem Sinnlichen“³⁰.

Diese „mediologische“ Vorstellung zeigt die Wechselbewegung von Boten und Botschaft, quasi als Kippfigur, was den Boten in *Rechnitz* auch bewusst wird:

[...] reden tu jetzt ich, der Bote, der immer nur fortgeht und vorredet, nie nachredet, berichtet und dann gleich wieder zurückkommt. Ich möchte dabei immer ich selbst geblieben sein. Das ist mir sehr wichtig, da so viele so lang andre gewesen sind, daß sie sich an sich selbst gar nicht mehr erinnern können.³¹

Der andere bedeutende Aspekt, der neben der Botenfigur die Struktur von *Rechnitz* ausmacht, sind Zitatverfahren. Wie üblich bei Jelinek, sind die Zitatquellen am Ende des Stücks in Form einer Danksagung angeführt.³² Aus Perspektive der

Medienphilosophie fällt besonders das Zitat aus *The Hollow Men* ins Auge: Obwohl dieses im Text auf Englisch erscheint, findet sich in der „Danksagung“ die Anmerkung: „übersetzt von einem netten Computer, vielen Dank!“³³. Wird von „Übersetzung“ gesprochen, so geht es hier jedoch nicht allein um Sprache. Schließlich handelt es sich um eine Übertragung von einem Text in einen anderen. Dieser Übertragungsakt macht Einschnitte bewusst, man erkennt, dass eine Aneignung und damit Überführung in einen glatt aussehenden Text vermieden wurde.

3. Zitat als Botschaft. *Kein Licht* (2011)

Seit ihrem Debüt setzt die Autorin auf Zitatverfahren. In der Anfangsphase war es zum Beispiel der „Roman“ *wir sind lockvogel baby!* (1970), der aus einer Collage von Figuren aus amerikanischen Comics besteht, wodurch Jelinek auf eine zeitgenössische Tendenz der Popkultur reagiert.

Oder bei Jelineks Auseinandersetzung mit der zweiten Welle des Feminismus spielte Parodie und Karikierung bekannter Heldinnen eine große Rolle, wie zum Beispiel bei Nora aus Ibsens *Nora oder Ein Puppenheim* (1875) .

Und, wie bereits oben angedeutet, sind dem Zitat auch im Umgang mit der Thematik „nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs“ bedeutende Funktionen übertragen. Jelineks Zitierpraxis in diesem Zusammenhang wurde bereits von Evelyn Annuß hinsichtlich des Konzepts „Nachleben“ untersucht³⁴. Intertextuelle Bezüge erscheinen als „Heimsuchung der Gegenwart durch die gespenstischen Manifestationen einer unbewältigten Vergangenheit“³⁵.

Die diesen Verfahren grundlegende Ästhetik lässt sich auch bei anderen Autoren der Nachkriegsliteratur nachweisen. Axel Dunker spricht von einem „Subtext“: Dunker zufolge kann man im „Subtext“ literarischer Werke ab etwa den späten 70er Jahren einen wichtigen „Teil der ästhetischen Antwort auf Auschwitz“³⁶ erkennen. Der Definition Terry Eagletons folgend ist „Subtext“ „das ›Unbewußte‹ des Werkes

selbst“: „Die Einsichten des Werkes sind [...] tief mit seinen Blindheiten verbunden“³⁷. Dunker bezieht sich auf Eagleton, definiert jedoch Subtext als das, „was nur implizit, nicht aber offen und direkt ausgedrückt wird und dennoch eine zusammenhängende Bedeutungsschicht innerhalb eines Textes konstituiert“³⁸.

Zitate erscheinen in ihrer Struktur als Ablagerungen von Textschichten. Somit bilden auch diese eine Art Subtext-Struktur, im entsprechenden Kontext also einen „Teil der ästhetischen Antwort auf Auschwitz“. Bei Jelinek beschränkt sich das Verfahren jedoch nicht auf diesen Kontext.

Kein Licht (2011) ist ein gutes Beispiel dafür. Das Theaterstück wurde als Reaktion auf die dreifache Katastrophe in Japan im März 2011, nämlich Erdbeben, Tsunami und Reaktorunfall in Fukushima, geschrieben. Die Form der Auseinandersetzung mit diesem Thema ist der Dialog, ein Dialog, zwischen zwei „Geigenspielern“, genannt „Geiger A“ und „Geiger B“. „A“ sagt: „Da bin ich nun die erste Geige“³⁹. Und „B“: „Ich spiele doch nur die zweite Geige“⁴⁰. Dies assoziiert beim Leser die Vorstellung, dass es sich um Geiger eines Orchesters handelt. Der Dialog, oder vielleicht sollte man lieber von einer Alternierung längerer Monologe sprechen, beginnt so:

A: He, ich hör deine Stimme kaum, kannst du da nicht was machen? Kannst du sie nicht lauter tönen lassen? Ich möchte mich selbst nicht hören, du mußt mich irgendwie übertönen. Dabei glaube ich schon längere Zeit, daß ich auch mich nicht hören kann, obwohl ich das Ohr direkt am Schaltpult habe, wo ich versuche, sie zu greifen, die Töne.⁴¹

Akustische Motive, zum Beispiel „Stimmen“, „Töne“ wie auch „Unhörbarkeit“, finden sich im ganzen Text. Metaphorisch stehen diese für die Thematik Radioaktivität: „Mein Ton hatte eine Halbwertszeit von etwa 50 Minuten, also müßte ich ihn ja noch hören, sogar in einer halben Stunde müßte ich ihn immer noch hören.“⁴² „Unsere Körper haben das, das wir als Töne erzeugt haben, vielleicht schon in ihr Skelett eingelagert, und wir haben davon nichts gemerkt.“⁴³

Zu den Zitaten in *Kein Licht* stehen am Ende des Textes folgende Hinweise: „u. a. Sophokles: Die Satyrn als Spürhunde. René Girard: Die verkannte Stimme des Realen“⁴⁴. Aus diesen Texten sind mehrere Sätze angeführt, wobei sie nicht selten modifiziert werden. Der erste Text dabei, *Die Satyrn als Spürhunde*, ein großes Fragment von Sophokles, hat eine Hymne an Hermes als Grundlage, genauer gesagt, die Geschichte der Erfindung des ersten Saiteninstrumentes: Hermes stiehlt seinem Vater Apollon 50 Rinder und erstellt davon eine Lyra. Nun geht man auf die Suche nach dem Dieb, die Silenos mit seinen Söhnen für Apollon unter Erwartung eines Lohnes unternimmt. Auch in diesem Fragment spielen akustische Motive eine hervorragende Rolle. Der oben zitierte Beginn von *Kein Licht* entspricht bei Sophokles den ersten Worten des Silenos, der damit dem Ruf Apollons antwortet:

Sophokles:

Silenos: Apollon! *Deine Stimme hab' ich kaum gehört, / die du so tönen lässt* mit hellem Heroldsruf, / da komm' ich eilends, wie's ein Alter nur vermag [...] ⁴⁵

Jelinek:

A: He, ich hör deine Stimme kaum, kannst du da nicht was machen? Kannst du sie nicht lauter tönen lassen? ⁴⁶

Während bei *Kein Licht* die Stimme „kaum hörbar“ ist, reagiert Silenos sofort auf die Stimme Apollons „kaum“, dass er sie gehört hat. Silenos tritt jedoch in anderen Szenen als jemand auf, der nicht hören kann, weil er angibt, niemandes Stimme zu hören.

Chorführer: So horche doch!

Silenos: Wie soll ich horchen, wenn ich niemandes Stimme hör'?

Chf: So glaub' uns doch!

Si: Ihr laßt bei meiner Jagd mich also ganz im Stich? ⁴⁷

Diese Stelle findet sich variiert auch in *Kein Licht*:

A: Da horcht keiner mehr, ob er jemandes Stimme hört. Man muß uns einfach glauben, daß da eine Stimme ist, nein, daß da zwei Stimmen sind, du und ich, die gehört werden könnten. Aber bei der Jagd nach unseren Stimmen läßt man uns jetzt aber wirklich total im Stich.⁴⁸

Silenos ist auf der Jagd nach dem Dieb. Die Geiger sind auf der Jagd nach ihren eigenen Stimmen. Es wird nicht dargestellt, warum die Geiger ihre Stimmen verloren haben. Durch das Zitatverfahren wird jedoch konnotiert, dass ihre Stimmen nicht einfach verloren gingen, sondern dass es sich vielmehr, wie bei Sophokles, um einen Diebstahl handelt. Diese Konnotation entsteht gerade dadurch, dass das Zitat als Bote fungiert, und das Original sozusagen geopfert wird. Es vermittelt eine Aussage, die sich nur aus deren ursprünglicher Form erschließen lässt. So entsteht hier eine Dynamik. Diese ist konstitutiv für Jelineks Zitatverfahren und auch bei *Rechnitz* zu beobachten. Der Unterschied bei *Kein Licht* beruht nun jedoch darauf, dass die Autorin hier keine zeitlich, sondern eine geographisch entfernte Katastrophe thematisiert. Ausgehend von ursprünglich historischer Thematik entwickelte die Autorin ein narratives Modell, das in unterschiedlichsten Konstellationen ein Erzählen (eine Botschaft) von nicht selbst an eigener Haut erlebten Katastrophen ermöglicht.

¹ Die vorliegende Arbeit wird von JSPS KAKENHI (15K16713) gefördert.

² Caduff, Corina / Vedder, Ulrike (Hg.): *Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur*. München: Wilhelm Fink Verlag 2005, S. 9.

³ Stephan, Inge / Tacke, Alexandra (Hg.) *Nachbilder des Holocaust*. Köln u.a.: Böhlau Verlag 2007, S. 8.

⁴ Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Metzler: Stuttgart / Weimar 2013, S. 286.

⁵ Ebd., S. 286.

⁶ Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008, S. 191.

⁷ Uwe Wirth antwortete auf diese Studie mit einer Untersuchung zur Intransitivität des Schreibakts im Kontext neuer Medien. Siehe: Wirth, Uwe: *Neue Medien im Buch. Schreibszenen und Konvertierungskonzepte um 2000*. In: Caduff, Corina / Vedder, Ulrike (Hg.): *Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur*, S.171 - 184.

⁸ So z.B. Klaus Kastberger: „Dass Medien in einem spezifischen Sinn, nämlich Massenmedien wie Zeitungen und Fernsehen bis hin zu den neuen interaktiven Medien, für das Schreiben der Autorin eine strukturelle Rolle spielen, ist eine zentrale These der Jelinek-Forschung.“ Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 301.

-
- ⁹ Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, S. 21.
- ¹⁰ Ebd., S. 10.
- ¹¹ Ebd., S. 21.
- ¹² Ebd., S. 9. Hervorhebung von S.K.
- ¹³ Ebd., S. 38.
- ¹⁴ Ebd., S. 36.
- ¹⁵ Ebd., S. 10.
- ¹⁶ Ebd., S. 10.
- ¹⁷ Ebd., S. 10.
- ¹⁸ Janke, Pia u.a. (Hg.): „*Die endlose Unschuldigkeit*“. *Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens Verlag 2010, S.9.
- ¹⁹ Ebd., S.20.
- ²⁰ Ebd., S.278.
- ²¹ Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: Jelinek, Elfriede: *Drei Theaterstücke. Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere*. Reinbek: Rowohlt 2009, S.53-205, hier S. 95.
- ²² Ebd., S. 130.
- ²³ Ebd., S. 133.
- ²⁴ Ebd., S. 174.
- ²⁵ Ebd., S. 112.
- ²⁶ Aichinger, Ilse: *Das Erzählen in dieser Zeit*. In: Aichinger, Ilse: *Der Gefesselte. Erzählungen (1948-1952)*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991, S. 9.
- ²⁷ Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Der Würgeengel)*, S. 122.
- ²⁸ Ebd., S. 96.
- ²⁹ Die Möglichkeit, dieses Stück im Zusammenhang mit Krämer zu lesen, wurde auch von Monika Meister bereits kurz angesprochen. Meister, Monika: *Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. Anmerkungen zum Text Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: Janke, Pia u.a. (Hg.): „*Die endlose Unschuldigkeit*“. *Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*, S.278-288, hier S. 282.
- ³⁰ Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, S. 34.
- ³¹ Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Der Würgeengel)*, S. 169.
- ³² „Die Danksagungen beginnen jetzt. Also. David R. L. Litchfield: «The Thyssen Art Macabre» / Günter Stampf: «Interview mit einem Kannibalen» / Friedrich Nietzsche: «Also sprach Zarathustra» / Euripides: «Die Backen», Übersetzung aus dem Netz / T. S. Eliot: «The Hollow Men», übersetzt von einem netten Computer, vielen Dank! / Friedrich Kind: «Der Freischütz» / Dank an Hans Magnus Enzensberger für das schöne Interview! Und noch ein paar Kleinigkeiten, denen ich auch viel zu verdanken habe und die ich auch noch verdauen muß. Das hat aber Zeit. Derzeit kaue ich noch dran.“ Ebd., S. 205.
- ³³ Ebd., S. 205.
- ³⁴ Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- ³⁵ Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 53.
- ³⁶ Dunker, Axel: *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*. München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 12.
- ³⁷ Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*. 4. Erweiterte und aktualisierte Auflage. Aus dem Englischen von Elfi Böttinger und Elke Hentschel, Stuttgart und Weimar: Metzler 1997, S. 169.
- ³⁸ Dunker, Axel: *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*, S. 12.
- ³⁹ Jelinek, Elfriede: *Kein Licht*. <http://www.elfriedejelinek.com/> (31.10.2015) (=Elfriede Jelinek Homepage). Dieser Text ist nicht paginiert.
- ⁴⁰ Ebd.
- ⁴¹ Ebd.
- ⁴² Ebd.
- ⁴³ Ebd.
- ⁴⁴ Ebd.
- ⁴⁵ Sophokles: *Die Satyrn als Spürhunde*, in: *Ders.: Dramen. Griechisch und Deutsch, hg. und übers. von Wilhelm Willige*. München/Zürich: Akademie Verlag 1985, S. 690-719, hier S.693.
- ⁴⁶ Jelinek, Elfriede: *Kein Licht*.
- ⁴⁷ Sophokles: *Die Satyrn als Spürhunde*, S.699.
- ⁴⁸ Jelinek, Elfriede: *Kein Licht*.