



Medienimpulse
ISSN 2307-3187
Jg. 61, Nr. 2, 2023
doi:10.21243/mi-02-23-17
Lizenz: CC-BY-NC-ND-3.0-AT

Der Botenbericht als filmische Darstellungsform zur Vermittlung historischer Ereignisse und Erfahrungsberichte

Christoph Kolar

*Mit welchen filmischen Mitteln werden Erinnerungen, Erzählungen und Bilder repräsentiert? Wie beeinflussen Filme die Erinnerungskultur? Wie lässt sich so Immaterielles wie die Erinnerung visualisieren? Der Beitrag geht weiters der Frage nach, ob sich der Botenbericht als Alternative zu bisher dominierenden filmischen Darstellungsformen von NS-Verbrechen eignet. Entgegen der häufig verwendeten filmischen Methode, Szenen von Schauspieler*innen als Re-Enactments zu inszenieren und damit Authentizität vorzugeben, behauptet der Bote im Botenbericht nicht, dabei gewesen zu sein. Er ist und bleibt ein distanzierter Übermittler und ist sich dessen auch bewusst. Die Frage der Re-*

präsentation der Shoah im digitalen Zeitalter wird immer wichtiger, da neue Technologien das Konzept der Visualisierung verändern. Daher sind Strategien zu entwickeln, um das Erfahrungsgedächtnis in ein Mediengedächtnis überzuleiten, welches diesen neuen Sehgewohnheiten gerecht wird.

With which cinematic means are memories, narratives, and images represented? How do films influence the culture of memory? How can something as intangible as memory be visualized? The article also investigates the question of whether the messenger report is a suitable alternative to the dominant cinematic forms of representation of Nazi crimes. Contrary to the frequently used cinematic method of staging scenes by actors as re-enactments that pretend to be authentic, the messenger in the messenger report does not claim to be a witness of what s/he reports, i.e. to have been "there". S/He is and remains a distanced mediator and is aware of it. The question of representing the Shoah in the digital age is becoming increasingly important as new technologies change the concept of visualization. Therefore, strategies need to be developed to transition the memory of experience into a media memory that does justice to these new ways of seeing.

1. Einleitung

Wie kann man die Shoah und andere NS-Verbrechen filmisch darstellen? Mit welchen filmischen Mitteln werden Erinnerungen, Geschichtserzählungen und Bilddokumente repräsentiert? Wie lässt sich überhaupt Immaterielles wie Erinnerung visualisieren? Der hier folgende Beitrag basiert auf meiner Dissertation *Darstellungsformen von NS-Verbrechen im Kontext des österreichischen Films* (Kolar 2022) und verfolgt das Ziel, aufbauend auf einer medien- und

gesellschaftspolitischen Analyse der Frage nachzugehen, ob sich der Formenkanon schon erschöpft habe oder ob sich alternative Darstellungs- und Repräsentationsformen für die Darstellung der Shoah finden ließen. Im Folgenden konzentriere ich mich vor allem auf die Frage, ob sich der Botenbericht als filmische Darstellungsform eignet.

Gerade die Fortschreibung des Botenberichts im Werk von Elfriede Jelinek scheint diesbezüglich fruchtbar zu sein. Dazu habe ich den von Elfriede Jelinek im Text *Rechnitz (der Würgeengel)* verwendeten Botenbericht untersucht und als filmische Darstellungsform in meinem 2014 realisierten gleichnamigen Film angewendet. In dem Film berichten Boten über ein Massaker, das kurz vor Kriegsende im burgenländischen Ort Rechnitz an jüdischen Zwangsarbeiter*innen verübt wurde. Entgegen der etablierten filmischen Methode, Szenen von Schauspieler*innen als Re-Enactments zu inszenieren und damit Authentizität vorzugeben, behauptet der Bote im filmischen Botenbericht nicht, dabei gewesen zu sein. Er ist und bleibt distanter Übermittler, distantes Medium und ist sich dessen auch bewusst.

2. Filmische Darstellungsformen von NS-Verbrechen als Vermittlungsmedium

Tobias Ebbrecht-Hartmann schreibt in seinem Buch *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis* (2011) über die Problematik der filmischen Repräsentation der Shoah:

Filmische Repräsentationen des Holocaust sind mit der grundsätzlichen Frage konfrontiert, welche Rolle und Position sie den Opfern zukommen lassen. Zwar lassen sich einzelne Ausdrucksformen des Massenmordes wie etwa Exekutionen, Erschießungen, Ausgrenzung, Vertreibung und Versklavung in Szene setzen, dennoch scheitert das Medium daran, der Essenz des deutschen Verbrechens, dem völlig sinnlosen, millionenfachen industriell durchgeführten Massenmord an unschuldigen Menschen ein Bild zu geben, und ist doch immer wieder zu solcher Darstellung herausgefordert. (Ebbrecht-Hartmann 2011: 263)

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie NS-Verbrechen im österreichischen Film bisher dargestellt und in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden. Der Mythos Österreichs als erstes Opfer des Nationalsozialismus ist ein prägendes Moment in der filmischen Darstellung von NS-Verbrechen und hat das Geschichtsbild des Landes entscheidend mitgeformt. Als Geschichtsbild versteht Tobias Ebbrecht-Hartmann ein fixiertes und verfestigtes Bild der Vergangenheit. Im Geschichtsbild wird ein historisches Ereignis konkretisiert (Ebbrecht-Hartmann 2011: 14 und 69).

Der Opfermythos Österreichs entstand unter Verweis auf die Moskauer Deklaration vom 1. November 1943. Im ersten Abschnitt dieser Deklaration der Alliierten wurde Österreich als erstes Opfer des Nationalsozialismus anerkannt. Im zweiten Abschnitt der Deklaration wurde allerdings auch die Mitverantwortung vieler Österreicher:innen am nationalsozialistischen Angriffskrieg und an den nationalsozialistischen Verbrechen gegen die

Menschlichkeit betont. Dieser Teil der Deklaration wurde in der breiten österreichischen Öffentlichkeit nach Kriegsende verschwiegen und bald vergessen, allein die Opferrolle wurde als nationales Selbstbild konstruiert (Wodak et al. 1994: 24f).

Mythen, so Aleida Assmann,

lösen die historische Erfahrung von den konkreten Bedingungen ihres Entstehens weitgehend ab und formen sie zu zeitenthobenen Geschichten um, die von Generation zu Generation weitergegeben werden. (Assmann 2014: 40)

Diese Definition Assmanns trifft auf den Opfermythos Österreichs ebenfalls zu, da es sich dabei um eine Verfälschung historischer Tatsachen und um eine Aneignung der eigenen Geschichte handelt. Über die Verdrängung der Shoah im Nachkriegsösterreich schreibt Ruth Beckermann:

1986, so lang nach dem Krieg, hat man zum ersten Mal darüber geredet, dass die Juden auch Opfer der Österreicher waren! (Beckermann et. al. 2018: 29f.)

Die verspätete Aufarbeitung der Shoah ermöglichte es den Täter:innen, den Mantel des Schweigens über ihre Verbrechen zu breiten. Im nationalen Gedächtnis Österreichs wurde die Bevölkerung als unschuldiges Opfer eines verbrecherischen Okkupationsregimes dargestellt und der nationale antifaschistische Widerstand hervorgehoben. Die Schuld an den NS-Verbrechen wurde auf Deutschland projiziert (Uhl 2010: 317).

Erst nach der sogenannten Waldheim-Ära der späten 1980er-Jahre und den daran anschließenden Restitutionsprozessen hat sich die öffentliche Wahrnehmung in diesem Punkt deutlich verschoben. Kurt Waldheim (1918–2007) war von 1986 bis 1992 österreichischer Bundespräsident. Während des Bundespräsidentenwahlkampfes 1986 verschwieg bzw. verharmloste er seine NS-Vergangenheit. Waldheim beschwor das Wir-Gefühl der Österreicher*innen, diffamierte seine Gegner*innen und vollzog eine Umkehr von Täter in Opfer. Trotz oder vielleicht auch wegen dieser Wahlkampfstrategie wurde Waldheim am 8. Juni 1986 zum Bundespräsidenten gewählt (Wodak et. al. 1994: 39ff.).

Die Lücke in seiner Autobiografie, die seine Jahre in der Wehrmacht auf dem Balkan und seine Mitgliedschaft in der SA betraf, wurde durch einen am 3. März 1986 veröffentlichten Bericht des Nachrichtenmagazins *Profil* offenkundig. Diese Offenlegung der Gedächtnislücke Waldheims löste in Österreich eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Geschichtsbild und der Mittäter:innen-schaft der österreichischen Bevölkerung während des NS-Regimes aus.

2018 verarbeitete Ruth Beckermann ihre Erfahrungen in Hinblick auf Waldheims Präsidentschaftswahlkampf in ihrem Dokumentarfilm *Waldheims Walzer* (Beckermann 2018). Die im Film dokumentierte Waldheim-Affäre, die auch internationale Proteste ausgelöst hatte, wirkte wie ein vergangenheitspolitischer Katalysator und veränderte das österreichische Selbstbild. Der damalige österreichische Bundeskanzler Franz Vranitzky bekannte sich 1993

in einer Rede an der Hebrew University of Jerusalem zur Mitschuld Österreichs und gestand öffentlich ein, dass auch Österreicher*innen in führenden Positionen für den NS-Massenmord mitverantwortlich waren (Toth 2018: 5).

Trotz der gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung mit den Verbrechen des NS-Regimes wirkt das reaktionäre Narrativ des Opfermythos, dass auch das österreichische Volk gelitten habe, bis heute nach (Beckermann et. al. 2018: 29f).

Aber warum ist es heutzutage so wichtig, sich mit dem Nationalsozialismus auseinanderzusetzen? Wie Altbundespräsident Dr. Heinz Fischer bei seiner Festrede vor dem Forum Rechtsphilosophie der Universität Salzburg im April 2019 feststellte, ist ein Ansteigen des Rechtspopulismus und des Antisemitismus in der Bevölkerung bemerkbar. Fischer begründete diesen Trend mit dem derzeit stattfindenden Generationenwechsel:

Die jüngere Geschichte Europas zeigt, dass jene Generationen, die den Zweiten Weltkrieg und den Nationalsozialismus noch bewusst erlebt haben, für den Aufbau und Ausbau von Demokratie und Rechtsstaat im Nachkriegseuropa enorm viel aus der Geschichte vor 1945 gelernt haben. Allerdings scheinen diese Lehren aus der Geschichte nicht zeitlich unbegrenzt anzuhalten. Lehren aus der Geschichte beginnen sich zu verflüchtigen, sobald jene Menschen und jene Generationen, die aus der Geschichte gelernt haben, aus unserem Kreis ausscheiden oder ausgeschieden sind. Das erklärt, wieso nationalistische Strömungen sowie rechtsextreme und rechtsstaatsfeindliche Positionen wieder an Einfluss gewinnen. (Fischer 2019: 18f)

Der Generationenwechsel und das angesprochene Vergessen von Geschichte sind für mich die Motivation, über filmische Darstellungsformen von NS-Verbrechen als Vermittlungsmedium nachzudenken. Denn jede Generation hat das Recht und die Pflicht, ihre Geschichte neu zu entdecken, zu bewerten und zu erzählen.

3. Dokudrama und Re-Enactments als Illustration

Eine derzeit oft verwendete filmische Darstellungsform von NS-Verbrechen ist das Dokudrama. In Film- und Fernsehproduktionen ist es üblich geworden, historische Ereignisse in inszenierten Szenen von Schauspieler*innen nachspielen zu lassen. Die Schauspieler*innen übernehmen die Rolle der Protagonist*innen der Vergangenheit. Diese Re-Enactments dienen zur Illustration historischer Ereignisse und täuschen deren historische Authentizität vor.

Re-Enactments werden häufig mit Archivaufnahmen verknüpft, was die Authentizitätswahrnehmung bei den Betrachter*innen verstärken soll. Oft werden in den Re-Enactments filmdokumentarische Techniken wie Handkamera und Schwarz-Weiß-Bilder verwendet. Durch den Einsatz von Filmfiltern wird analoges Filmmaterial vorgetäuscht. Durch die Bearbeitung des digitalen Bildmaterials werden Bildfehler von analogem Filmmaterial imitiert, um den Eindruck der Authentizität und Faktizität der Re-Enactments zu erhöhen. Die bearbeiteten Filmaufnahmen zielen auf Ähnlichkeiten mit Archivbildern oder zeitgenössischen Amateu-

raufnahmen, um den Zuschauer*innen zu vermitteln, dass die dargestellten Ereignisse tatsächlich so stattgefunden hätten.

Ein weiteres Ziel der Realitätsvortäuschung durch Filtereffekte ist es, die Erlebnisintensität der Zuschauer:innen zu steigern (Ebbrecht-Hartmann 2011: 133ff.). Tobias Ebbrecht-Hartmann schreibt dazu:

So wird eine zwar mögliche aber nicht reale Vergangenheit hergestellt, der eine scheinbar fotografische Glaubwürdigkeit zugeschrieben wird. (Ebbrecht-Hartmann 2011: 146)

Zusätzlich wird durch die Bildbearbeitung der Re-Enactments ein Nostalgieeffekt beim Publikum angestrebt, der durch Stile und Moden der dargestellten Zeit noch verstärkt wird. Trotz kritischer Sicht auf die Verwendung von filmischen Re-Enactments eignet sich Film aufgrund der Temporalität des Mediums grundsätzlich für die Darstellung von NS-Verbrechen und anderen historischen Ereignissen. Die Temporalität des Mediums Film ist die filmisch erfasste fixierte Zeit, die einerseits aus der dargestellten zeitlichen Epoche (zum Beispiel in Form von verwendetem Archivmaterial, das auf ein historisches Ereignis verweist) und andererseits aus dem Entstehungskontext der Aufnahmen besteht (Ballhausen 2015: 37). Die mit der Kamera festgehaltenen Bilder können zu jedem späteren Zeitpunkt projiziert und betrachtet werden. Dadurch bietet das Medium Film die Möglichkeit, die immaterielle Erinnerung der Zeitzeugen in ein dauerhaftes kulturelles Gedächtnis zu überführen.

Gemäß Aleida Assmann bilden Repräsentationen in Gestalt von Texten, Bildern (zu denen ich auch den Film zähle), Denkmälern und symbolischen Praktiken wie Gedenkfeiern das kulturelle Gedächtnis. Das kulturelle Gedächtnis repräsentiert eine entkörperliche Erfahrung, die von Menschen wahrgenommen und angeeignet werden kann, welche zu ebendieser Erfahrung – wie beispielsweise NS-Verbrechen – selbst keinen Zugang hatten. Das kulturelle Gedächtnis, das die kulturelle Identität prägt, ist nicht an die menschliche Lebensdauer gebunden, sondern es ist institutionell gefestigt und auf Dauer gesichert. Die zeitliche Reichweite und die intentionellen Repräsentationen, die das kulturellen Gedächtnis ausmachen, bedingen, dass es immer wieder neu angeeignet, hinterfragt und angepasst werden muss (Assmann 2014: 32ff; Kolar 2022: 9ff.).

4. Verortung der Medienanalyse in Bezug auf ihre gesellschaftlichen Rahmenbedingungen

Ein medientheoretischer Blick kann von dem gesellschaftlichen Kontext, in dem Medien ihre Anwendung erfahren, nicht entkoppelt werden. Es gilt also nicht nur zu fragen, wie Erinnerung medial vermittelt wird, sondern auch, warum die Thematisierung zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer bestimmten Form erfolgt ist.

Dabei steht die Frage der Repräsentation mit ihren gesellschaftlichen Verknüpfungen und ihren Entstehungskontexten im Fokus. Denn was gezeigt wird oder unsichtbar bleibt, lässt sich nicht von den repräsentativen gesellschaftlichen Machtverhältnissen tren-

nen. Demnach ist audiovisuelle Repräsentation als ein politischer Akt zu verstehen, weshalb es keinen unpolitischen Film gibt, der sich unter anderem auch mit der Shoah auseinandersetzt.

Erwin Piscator hat schon in den 1920er-Jahren darauf hingewiesen, dass alles Dargestellte eine gesellschaftliche, politische Funktion hat. Bei der filmischen Arbeit steht das Verhältnis der Filmemacher*innen – als die Verantwortlichen für das, was dargestellt wird – zur Gesellschaft im Mittelpunkt (Szondi 1963: 111). Nach Piscator ist das Werk nicht vom Autor / von der Autorin bzw. von der Person der Filmemacher*innen zu trennen.

Davon ausgehend, müssen sich meiner Meinung nach Filmemacher*innen, die sich mit dem Thema der Darstellung von NS-Verbrechen auseinandersetzen, bewusst sein, dass es ihnen unmöglich ist, ideologiefrei und neutral zu arbeiten. Gerade bei der filmischen Bearbeitung der Shoah und anderer NS-Verbrechen tragen Filmemacher*innen eine hohe gesellschaftspolitische Verantwortung. Das Bewusstsein dieser Verantwortung zeigt sich in ihrer Haltung und Positionierung und drückt sich durch ihre Arbeitsweise und ihre Statements aus. Die Arbeitsweise von Filmemacher*innen ist geprägt durch deren jeweilige Herangehensweise an ein Thema – welches filmische Material aufgenommen beziehungsweise verwendet wird und wie mit dem Material umgegangen wird. Die Schwierigkeit in der filmischen Darstellung der Shoah liegt unter anderem darin, die von den Nationalsozialist:innen beseitigten Spuren der Vernichtung abzubilden.

Eine unreflektierte Verwendung von Bildern zur Visualisierung der Shoah bezeichnet Tobias Ebbrecht-Hartmann als einen gedankenlosen Rückgriff auf Bildstereotypen (Ebbrecht-Hartmann 2011: 193ff). Diese Bildstereotypen bilden sich heraus, wenn sie in verschiedenen Medien, wie u. a. in Filmen, wiederholt Verwendung finden. Beispiele dafür sind das Lagertor von Auschwitz mit dem Schriftzug „Arbeit macht frei“ oder die sogenannte „Rampe“ in Auschwitz-Birkenau. Ebbrecht-Hartmann verwendet für diese Beispiele von Bildstereotypen, die für die Ankunft der Häftlinge in den Konzentrations- und Vernichtungslagern stehen, den Begriff Superzeichen (Ebbrecht-Hartmann 2011: 196ff).

Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Erinnerung verlange, wie Thomas Ballhausen schreibt, nach einer Kette miteinander verknüpfter Quellen und Auslegungen (Ballhausen 2015: 22). Regisseur*innen, die sich mit Geschichtsbildern beschäftigten, sind in gewisser Hinsicht Archivar*innen, die ein Geschichtsbild aus einem spezifischen Blickwinkel auswählen und somit eine Politik der Bilder und des Archivs betreiben.

Aufgrund von Abhängigkeiten, zum Beispiel im Hinblick auf die Finanzierung des Filmprojektes, sind die Regisseur*innen Teil des Machtsystems. Die Vorstellung, dass sie Agent*innen des Bewusstseins und des Diskurses sind, gehört zu diesem System, denn sie interpretieren und kommunizieren nicht weniger als ihr Geschichtsbild (Foucault 1974: 130; Kolar 2022: 22ff.).

5. Der Botenbericht als alternative Darstellungsform am Beispiel *Rechnitz (der Würgeengel)*, R: Christoph Kolar, Österreich, 2014

Basierend auf der Analyse bisher gewählter Darstellungsstrategien stellt sich die Frage, ob der Formenkanon damit bereits erschöpft ist oder ob sich alternative Darstellungs- und Repräsentationsformen finden lassen, die im filmischen Medium bisher noch nicht oder nur selten angewendet wurden, aber für das hier skizzierte Problemfeld geeignet scheinen. Die folgende Analyse soll die Frage beantworten, wie und ob sich der Botenbericht als alternatives filmisches Mittel für die Darstellung von NS-Verbrechen eignet.

Ich habe für meinen Film *Rechnitz (Der Würgeengel)* (Kolar 2014) den Botenbericht und damit eine distanzierte Formensprache gewählt, um nicht einzelne Individuen in den Fokus zu nehmen, sondern den Einzelnen als Stellvertreter für die Opfer und Täter der Shoah. Das gleichnamige Stück *Rechnitz (Der Würgeengel)* (Jelinek 2008) habe ich für meine filmische Bearbeitung unter anderem deshalb gewählt, da es geschichts- und gesellschaftspolitisch die Zeit der Tat während des Nationalsozialismus wie auch die Nachkriegszeit mit der damit verbundenen Aufarbeitung bis hin zur Gegenwart thematisiert.

Jelinek verwendete für ihr Stück Interviewpassagen aus dem Film *Totschweigen* (Heinrich/Erne 1994) und verarbeitete diese in ihrem Text. Damit findet ein Medienwechsel statt, vom Film zum Text und in meiner Bearbeitung wieder zurück zum Film. Die Protago-

nist:innen fungierten in meiner Bearbeitung des Stückes von Elfriede Jelinek als Boten, um über das NS-Verbrechen in Rechnitz zu berichten. Bei meiner filmischen Arbeit war es mir wichtig, eine Brücke in die Gegenwart zu bauen und auf soziale, historische und politische Verhältnisse beziehungsweise Verstrickungen einzugehen. Durch diese Analyse wird das Kontinuum von Vergangenheit und Gegenwart aufgezeigt. Weiters war es für mich essenziell, so weit wie möglich jegliche Ästhetisierung zu vermeiden. So habe ich beispielsweise auf den Einsatz von Musik und von Effektgeräuschen gänzlich verzichtet (Kolar 2022: 149ff.).

2015 hatte mein Film beim renommierten *European Media Art Festival* (EMAF) in Osnabrück Premiere. Es folgten Aufführungen 2015 im *Depot Raum für Kunst und Diskussion* in Wien und 2018 im *Kunstgarten Graz*. Vom Verein *present:history* wurde ich anlässlich der Studienreise *Das Burgenland während dem Nationalsozialismus. Vertreibung, Verfolgung, Vernichtung und postnazistische Kontinuitäten* eingeladen, den Film zu präsentieren und zu diskutieren. 2019 erfolgte die Aufnahme der Film-DVD in den Bestand der Universitätsbibliothek der *Akademie der bildenden Künste Wien*. Weiters ist der Film in der Datenbank des Vereins *erinnern.at* gelistet.

6. Über das Massaker in Rechnitz

Die Textfläche *Rechnitz (Der Würgeengel)* (Jelinek 2008) bearbeitet das Massaker von Rechnitz. Rechnitz ist eine burgenländische Gemeinde und liegt nahe der österreichischen Staatsgrenze zu Ungarn. In der Nacht zum Palmsonntag vom 24. auf den 25. März

1945 wurde auf Schloss Rechnitz von SS-Offizieren, Gestapo-Mitarbeiter:innen und führenden Nationalsozialist:innen ein sogenanntes „Gefolgschaftsfest“ gefeiert. Es wurde getanzt und getrunken, auch die Gastgeberin Margit Batthyány, geborene Thysen-Bornemisza, nahm an dem Fest teil. Zu fortgeschrittener Stunde verteilte der NSDAP-Ortsgruppenleiter Schusswaffen an ausgewählte Gäste. Fast zweihundert arbeitsunfähige jüdische Zwangsarbeiter:innen wurden in dieser Nacht von den Festgästen erschossen.

Das Massaker ereignete sich kurz vor Kriegsende, der Frontverlauf rückte immer näher. Die jüdischen Zwangsarbeiter:innen hatten die berechtigte Hoffnung, dass ihre Befreiung durch die Rote Armee bald bevorstünde. Ihre Hoffnung wurde durch das sinnlose NS-Verbrechen zunichtegemacht.

Die Opfer des Massakers wurden bis heute nicht gefunden, kein Täter wurde gerichtlich zur Verantwortung gezogen. Die Bevölkerung von Rechnitz pflegt ein „geschwätziges Schweigen“ (Erne/Wagner 2018). Die Ortsbewohner*innen reden zwar viel, aber das Wesentliche, nämlich wo die Menschen verscharrt wurden und wer am Massaker beteiligt gewesen war, kommt nicht zur Sprache. Sie flüchten sich in Nebensächlichkeiten und leugnen im permanenten gehetzten Redeschwall ihr Wissen, um nicht zu sagen, wo die Gräber sind (Lochte 2008: 162).

Die mangelnde Aufarbeitung beziehungsweise die Verdrängung des Massakers in Rechnitz ist zu einer Chiffre für den Umgang Ös-

terreichs mit seiner nicht bewältigten Vergangenheit geworden (Kolar 2022: 151ff.).

7. Der Botenbericht im Werk von Elfriede Jelinek

„Diese falsche und verlogene
Unschuldigkeit Österreichs
ist wirklich immer mein Thema gewesen.“
(Jelinek 2010: 21)

Elfriede Jelinek beschäftigt sich in ihrem Werk bereits von den Anfängen an mit dem Postnazismus in Österreich. Im Fokus dieses Abschnitts steht der formale Einsatz des Botenberichts im Werk von Elfriede Jelinek, der in der Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit Österreichs zu einer besonderen Bedeutung gelangt.

Der Bote gleicht insofern einem Medium, als er eine Information an Adressat:innen übermittelt. Der wesentliche Unterschied zum abstrakten Medium lässt sich daran festmachen, dass er leibhaftig, als Person auftritt. Jelinek hat den Botenbericht medial als Textfläche für ihr Theaterstück *Rechnitz (Der Würgeengel)* (Jelinek 2008) – konzipiert. Der Text weist kaum Absätze auf und Jelinek verzichtet auf eine Einteilung in Szenen und auf Personenzuordnung. Durch diese Art der Gestaltung ist das Stück zu den postdramatischen Theatertexten zu zählen. Die fehlende Personenzuordnung verdeutlicht, dass der Bote eine anonyme und keine individuelle Persönlichkeit verkörpert.

In der einleitenden Regieanweisung schreibt Elfriede Jelinek:

Es sprechen nur die Botinnen und Boten (es kann auch nur einer oder eine allein sein, das bleibt der Regie überlassen) ... zueinander oder solo [...]. (Jelinek 2008: 2)

Dadurch gibt Jelinek bereits am Anfang des Stückes die Form des Botenberichts vor. Die Form des Botenberichts ist eines der zentralen Themen des Stückes, indem die Rolle des Boten im Text mehrfach angesprochen und thematisiert wird (Janke et al. 2010: 20). Durch diese selbstreferenzielle Form wird der Botenbericht selbst zum Thema des Textes.

In der griechischen Tragödie ist der Botenbericht eine Rede, in der Boten von einem Ereignis berichten, das aber nicht dargestellt wird. So berichten auch die Boten in Jelineks Stück von dem Massaker, das nicht gezeigt wird, einerseits und andererseits über die gegenwärtige gesellschaftliche Beschäftigung mit dieser Vergangenheit. Durch den Inhalt des Textes wird dieser bei der Wiedergabe zu einem versprachlichten Geschichts- und Gedenkraum (Mathä 2011: 48).

Die Grundlage für Jelineks Textfläche war der Film *Totschweigen* (Erne/Heinrich 1994). Elfriede Jelinek verarbeitet Textzitate aus dem Film wie eine Botin in einem geschichtspolitischen Echo-raum, aus dem die Gespenster der Vergangenheit hervorlugen, welche die österreichische Gesellschaft nicht loswird (Knecht 2010: 198). Sie hinterfragt die Rolle dieser Zeugenschaft und thematisiert, wie über das Massaker in Rechnitz gesprochen beziehungsweise was verschwiegen wird. In der Form des Botenbe-

rechts bei Jelinek wird das Verschweigen und Verdrängen des Massakers in Rechnitz erkennbar.

Im Film *Totschweigen* – der Titel verweist schon auf das Verschweigen – kommen Zeitzeug*innen aus Rechnitz unkommentiert in ihrem Lebensumfeld zu Wort. Sie erklären großteils, von dem Massaker nichts gewusst und bemerkt zu haben. Tun sie nur so, beziehungsweise spielen sie die Unwissenden?

Ein Voice-Over-Kommentar verbindet die Aussagen der Rechnitzer und liefert zusätzliche Informationen zum Geschehen. Neben den Interviewpassagen über das Verbrechen von 1945 wird vor allem die Strategie des Verschweigens der Vergangenheit von Teilen der Rechnitzer Bevölkerung in den 1990er-Jahren dokumentiert.

Dem Text *Rechnitz (Der Würgeengel)* (Jelinek 2008) gelingt es unter anderem durch die Verwendung verschiedener Zeitebenen, die von der Vergangenheit bis in die Gegenwart reichen, einen Denkraum für die Rezipient:innen zu schaffen.

Der zweite Teil des Titels (*Der Würgeengel*) bezieht sich auf Luis Buñuels gleichnamigen Film von 1962. In Buñuels Film verlassen die Dienstboten während einer Festgesellschaft das bürgerliche Anwesen. Die Herrschaft ist im Haus eingesperrt und im Lauf der Zeit kommen menschliche Abgründe ans Licht. Elfriede Jelinek dreht die Grundkonzeption von Buñuels Film um. Aus den Dienstboten, die das herrschaftliche Haus verlassen, werden die Boten, die kommen, um über das Ereignis zu berichten. Bei Jelinek ist im

Unterschied zu Buñuel die Herrschaft nach der Verübung ihres Verbrechens längst verschwunden (Janke et al. 2010: 17). Nach dem Massaker in Rechnitz flüchtete Margit Batthyány zusammen mit den Haupttätern, dem Gutsverwalter Joachim Oldenburg und dem SS-Offizier Franz Podizin, in die Schweiz, und die Dienstboten blieben zurück. Bei *Rechnitz (Der Würgeengel)* (Jelinek 2008) handelt es sich nicht um eine detailgetreue Rekonstruktion des Massakers in Rechnitz. Es geht vielmehr um den gegenwärtigen gesellschaftlichen Umgang mit den im Ort begangenen NS-Verbrechen.

Die dramaturgische Funktion des Botenberichts im Stück ist die Verfremdung bzw. die dadurch entstehende Distanz (Jiranek 2009: 152). Die Subjektposition der Boten, die über das Geschehene berichten, ist aufgelöst, für Rezipient:innen stellt sich oft die Frage, wer spricht. Die Sprechinstanzen wechseln die Perspektive von den Täter:innen zu den Opfern, zu den Zeugen und zu den Dorfbewohner:innen und spiegeln somit die Vielstimmigkeit von Äußerungen, Meinungen und Vermutungen wider. Der Botenbericht bei Jelinek lässt sich als Kontrastfolie zur herkömmlichen Kommunikation verstehen (Krämer 2008: 119). Es ist Aufgabe des Publikums, die jeweilige Sprechinstanz herauszufinden. Die Boten fallen einander ins Wort, relativieren wechselseitig ihre Botschaften und widersprechen einander.

Das Stück *Rechnitz (Der Würgeengel)* wurde am 28. November 2008 in der Regie von Jossi Wieler an den Münchner Kammerspielen uraufgeführt. 2009 erhielt Elfriede Jelinek für das Stück den Mül-

heimer Dramatikerpreis. Regisseur Wieler spricht in Zusammenhang mit der Textfläche des Stückes von einer Partitur musikalischer Stimmen und Gegenstimmen, die sich erst durch den Sprechakt der Schauspieler entfaltet (Lochte et al. 2010: 412).

Es ist Elfriede Jelineks Verdienst, dass durch die Aufführungen ihres Stückes *Rechnitz (Der Würgeengel)* (Jelinek 2008) und die damit verbundene mediale Berichterstattung das Massaker von Rechnitz einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurde und die Opfer nicht in Vergessenheit geraten sind (Kolar 2022: 160ff.).

8. Der Botenbericht als filmische Darstellungsform

Entgegen der üblichen filmischen Methode, Szenen mit Schauspieler:innen in Form von Re-Enactments zu inszenieren und mithilfe von Mimik und Darstellung Authentizität vorzugeben, behauptet der Bote im Botenbericht nicht, dabei gewesen zu sein. Sibylle Krämer hat folgende Attribute des Botenmodells herausgearbeitet: Der Bote wahrt, anders als im klassischen Drama, die psychologische Distanz, spricht mit fremder Stimme, ist nur Übermittler/Medium und ist sich dessen auch bewusst. Die Funktion des Boten ist eine sich selbst zurücknehmende Mittlerstellung (Krämer 2011: 55ff.). Trotz dieser Selbstzurücknahme steht der Bote in einem Spannungsverhältnis zwischen der Neutralität, die er einzunehmen hat, und seinem persönlichen Interesse an der Nachricht. Die Ambivalenz dieser Doppelfunktion zeigt sich in dem, was er im Botenbericht betont, verfremdet beziehungsweise verschweigt.

Für Siegfried Kracauer eignet sich das Medium Film dazu, der Darstellung von Gräuel etwas Neues und Wichtiges hinzuzufügen, indem der Film sich nicht nur darauf beschränkt, etwas nachzuahmen oder eine Handlung weiterzuführen. Es geht Kracauer dabei um den ‚distanzierten Blick‘ der Kamera, die etwas sichtbar zu machen vermag, was sonst in der Erregung untergehen würde: Die Kamera eröffnet die Möglichkeit, einen sachlich abgelösten Beobachtungspunkt einzunehmen, den kein Zeuge oder Beteiligter einnehmen könne (Kracauer 1985: 91f.).

Ich würde noch einen Schritt weitergehen und die These aufstellen, dass es auch eine Darstellungsform wie den Botenbericht braucht, um einen distanzierten Blick auf ein Verbrechen wie die Shoah werfen zu können, ohne dass das Bewusstsein überwältigt wird (Kolar 2022: 167ff.). Für meine filmische Arbeit mit dem Botenbericht bedeutet das:

- Es kommen keine Dialoge zum Einsatz.
- Der Text wird bewusst distanziert und ohne Emotion vorgetragen.
- Die Schauspieler*innen nehmen sich bewusst zurück und spielen sich nicht in den Vordergrund.
- Durch diese Form der Schauspielerarbeit, liegt der Schwerpunkt mehr auf der Arbeit mit dem Text und weniger im Inszenatorischen.
- Die Schauspieler*innen richten den Blick direkt in die Kamera und sind nicht einander zugewandt. Dadurch wird das Publikum direkt angesprochen.
- Das Kostüm und Maskenbild sind zeitlos und schlicht gehalten, um nicht von der Botschaft abzulenken (Kolar 2022: 172ff.).

9. Der Botenbericht versus filmische Geschichtsfiktionen

Ziel der filmischen Arbeit mit dem Botenbericht ist es, keine Authentizitätsversprechen abzugeben und, wie bei meinem Filmbeispiel, das ein NS-Verbrechen behandelt, einen indirekten Blick auf das Grauen und das unermesslich Schreckliche zu ermöglichen.

Mit dem indirekten Blick hat sich Siegfried Kracauer in seinen Ausführungen zum Medusa-Mythos befasst (Kracauer 1985: 395f.). Das Haupt der Medusa lässt jeden, der es anblickt, zu Stein erstarren. Perseus wird von Athene beauftragt, Medusa zu enthaupten. Sie warnt ihn, er dürfe ihr niemals direkt ins Gesicht blicken. Er solle seinen Blick indirekt, über seinen blanken Schild, auf Medusa richten. Perseus folgt dem Rat Athenes und köpft die Gorgone. Kracauer schreibt dazu:

Die Moral des Mythos ist natürlich, daß wir wirkliche Gräuel nicht sehen und auch nicht sehen können, weil die Angst, die sie erregen, uns lähmt und blind macht. (Kracauer 1985: 395)

Durch die Rolle des unbeteiligten Berichterstatters blickt der Bote, konträr zur filmischen Geschichtsfiktion, indirekt auf das Ereignis und berichtet möglichst zurückgenommen und distanziert darüber. Tobias Ebbrecht-Hartmann definiert filmische Geschichtsfiktion als

eine geschlossene Erzählform, die sich auf frühere Erzählmuster und Geschichtsbilder bezieht, um letztlich ein abgeschlossenes und an konformistischen Geschichtsdeutungen orientiertes Bild der Vergangenheit vorzulegen, das seine Gegenwartsbezüge ka-

schiert und behauptet, Geschichte zu repräsentieren wie sie war.
(Ebbrecht-Hartmann 2018: 172)

Im ungünstigsten Fall rezipieren wir filmische Geschichtsfiktionen, als ob sie in der Vergangenheit so und nicht anders real stattgefunden hätten. Ziel der filmischen Methode des Botenberichts hingegen ist es, diesem von den Zuschauer:innen empfundenen „So wird es schon gewesen sein“ entgegenzuwirken und die Geschichte gegen den Strich zu bürsten. Denn gemäß Walter Benjamin liege man schon falsch, wenn man sich gegenwärtig in die Vergangenheit einfühlen wolle. Er schreibt dazu: „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen wie es denn eigentlich gewesen ist.“ (Benjamin 2007: 131f.)

Durch die visuelle Ästhetik der historischen Nachbildung sind Geschichtsfiktionen oft geprägt durch einen nostalgischen Bezug zur Vergangenheit. Durch diese Strategie der Einfühlung in die Vergangenheit wird der Konstruktionscharakter der filmischen Geschichtsfiktionen zum Verschwinden gebracht. Damit werden die stereotypen Nachbildungen zu gültigen, fixierten Geschichtsbildern, die bei den Betrachter*innen die Erinnerung und visuelle Erfahrung beeinflussen, ja sogar die Archivaufnahmen überschreiben (Ebbrecht-Hartmann 2011: 54ff. & 193ff.).

Mein Ansatz des filmischen Botenberichts bezieht sich nicht auf frühere Erzählformen und Geschichtsbilder und distanziert sich von einem visuellen Stil, der historische ikonische Geschichtsbilder nachstellt oder überschreibt. So habe ich beispielsweise keine Erschießungsszene nachgestellt und bewusst keine historischen

Kostüme verwendet. Der erzählerische Stil des Botenmodells wird, anders als bei Geschichtsfiktionen, die den eigenen Konstruktionscharakter verbergen, offengelegt (Kolar 2022: 181ff.).

10. Fazit und Ausblick

„Was die Opfer nicht vergessen können,
das dürfen die Nachkommen der Täter
nicht vergessen.“
(Assmann 2014: 279)

Mir ist es ein Anliegen, dass die Erinnerung an die Verbrechen des Nationalsozialismus lebendig bleibt. Die NS-Zeit darf nicht historisiert werden und somit nur zu einem Datum in den Geschichtsbüchern schrumpfen. Eine Historisierung der Verbrechen würde bedeuten, dass laut gesamtgesellschaftlicher Meinung rechtsextremes Gedankengut nicht mehr existent sei. Dass dies fatalerweise nicht der Fall ist, haben die Anschläge der letzten Jahre in Österreich und Deutschland gezeigt. Die Entwicklungen der letzten Jahre verdeutlichen die Dringlichkeit der Vermittlungsarbeit über die Shoah und anderer NS-Verbrechen – unter anderem mithilfe des Mediums Film. Denn es geht um nichts weniger als um die Frage der Deutungshoheit der historischen Vergangenheit.

Weiters ist es an der Zeit, über neue Vermittlungsformen der Shoah und anderer NS-Verbrechen nachzudenken, da wir uns gerade in einer Generationenschwelle befinden und die letzten unmittelbaren Zeitzeugen bald nicht mehr persönlich über ihre traumatischen Erfahrungen berichten können. Der damit verbundene Verlust des kommunikativen Gedächtnisses lässt die lebendige

Erinnerung an die Shoah und andere NS-Verbrechen verblassen. Übrig bleibt nur eine medialisierte Form der Erinnerung, beispielsweise Interviewaufzeichnungen, die zwar wichtige Erinnerungsquellen sind, aber direkte menschliche Begegnungen nicht ersetzen können. Durch diese Medialisierung der Erinnerung von Zeug:innen beziehen wir unser Wissen nicht mehr durch die unmittelbare Begegnung, sondern durch die Formen ihrer Repräsentation, wie Filme, Fernsehserien, Ausstellungen und Gedenkstätten – die jedoch für die Vermittlungsarbeit einen wichtigen Beitrag leisten können (Assmann 2014: 273).

Der vorgestellte Botenbericht scheint mir, insbesondere durch den baldigen Verlust der letzten Zeitzeug*innen der Shoah und anderer NS-Verbrechen, als filmische Arbeitsweise fruchtbar zu sein. Durch die möglichst neutrale Übertragung des Textes stellen Boten eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart her.

Die Frage der Repräsentation der Shoah im digitalen Zeitalter wird immer wichtiger, da neue Technologien das Konzept der Visualisierung verändern. Bei der Vermittlungsarbeit über die Gräueltaten der nationalsozialistischen Herrschaft ist weiters zu berücksichtigen, dass man es bei den Rezipient:innen mit einer Generation zu tun hat, die mit neuen Medien aufgewachsen ist. Strategien sind zu entwickeln, um das Erfahrungsgedächtnis in ein Medientgedächtnis überzuleiten, welches diesen neuen Sehgewohnheiten gerecht wird (Kolar 2022: 242ff.).

Hat Film trotz der neuen medialen Möglichkeiten eine Zukunft?
Mit meinem Film und mit meiner schriftlichen Arbeit wollte ich ei-

nen Beitrag dazu leisten. Mir ist aber die Schwierigkeit, eine angemessene Darstellungsform zu finden, bewusst und so sehe ich meinen Zugang der filmischen Darstellung des Botenberichts als einen Versuch, einen Anfang, einen Weg und ein Angebot.

Literatur

Assmann, Aleida (2014): *Der lange Schatten der Vergangenheit*, München: C. H. Beck.

Assmann, Aleida (2019): *Im Gespräch mit Andreas Karlaganis*, Wien: Burgtheater Magazin #2, 6.

Ballhausen, Thomas (2015): *Signaturen der Erinnerung*, Wien: Edition Atelier.

Beckermann, Ruth/Omasta, Michael/Thurnher Armin (2018): *Waldheim war ein typischer Opportunist*, Wien: Stadtzeitung Falter 39, 29.

Benjamin, Walter (2007): *Über den Begriff der Geschichte*, in: Ders.: *Erzählen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ebbrecht-Hartmann, Tobias (2011): *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, Bielefeld: Transcript.

Ebbrecht-Hartmann, Tobias (2018): *Filmische Historiographien*, in: Brombach, Ilka/Kaiser, Tina (Hg.): *Über Christian Petzold*, Berlin: Vorwerk 8, 170–188.

Erne, Eduard (1993): *Gespräch zwischen Peter Wagner und Eduard Erne zum Film Totschweigen*, online unter: <http://www.peterwagner.at/topmenu/arbeiten/werklste-kommentare-reden-offene-briefe/gespraech-ueber-den-film-totschweigen/> (letzter Zugriff: 01.06.2023).

Fischer, Heinz (2019): *Seid jetzt wachsam!*, Wien: Stadtzeitung Falter 19, 18.

Foucault, Michel (1974): *Von der Subversion des Wissens*, München: Carl Hanser.

Godard, Jean-Luc/Ishaghpour, Youssef (2008): *Archäologie des Kinos*, Zürich: Diaphanes.

Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.) (2010): *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*, Wien: Praesens.

Jelinek, Elfriede (2008): *Rechnitz (Der Würgeengel)*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theater Verlag.

Jelinek, Elfriede (2010): Elfriede Jelinek im Gespräch, in: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*, Wien: Praesens, 17–23.

Jiraneck, Johanna (2009): *Die Sprache betritt die Bühne*, in: Manoschek, Walter (Hg.): *Der Fall Rechnitz*, Wien: Braumüller, 149–163.

Kecht, Maria-Regina (2010): *Elfriede Jelineks Botenbericht(e) aus, über und rund um Rechnitz*, in: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*, Wien: Praesens, 194–213.

Kolar, Christoph (2022): *Darstellungsformen von NS-Verbrechen im Kontext des österreichischen Films*, Wien: Dissertation, Akademie der bildenden Künste.

Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Krämer, Sibylle (2008): *Medium, Bote, Übertragung: Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Krämer, Sybille (2011): *Der Bote als Topos*, in: von der Heiden, Anne/Heilman, Till A./Tuschling, Anna (Hg.): *medias in res*, Bielefeld: Transcript, 53–67.

Lochte, Julia (2008): *Redeschwall und Schweigemauer*, Berlin: Der Theaterverlag, 162.

Lochte, Julia, (2010): *Totschweigen oder die Kunst des Berichtens*, in: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Die endlose Unschuldigkeit, Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*, Wien: Praesens, 411–425.

Mathä, Johannes (2011): *Fortschreibung des antiken Botenberichts in Elfriede Jelineks „Rechnitz (der Würgeengel)“*, Wien: Diplomarbeit Universität Wien.

Szondi, Peter (1963): *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Tóth Barbara (2018): *Heinz Christian Strache hätte die Chance, in die Geschichte einzugehen*, Wien: Stadtzeitung Falter 6, 5.

Uhl, Heidemarie (2010): *Gedächtnis und Geschichte*, in: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*, Wien: Praesens, 315–328.

Wodak, Ruth/Menz, Florian/Mitten, Richard/Stern, Frank (Hg.) (1994): *Die Sprachen der Vergangenheit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Filme

Beckermann, Ruth (2018): *Waldheims Walzer*, Österreich: Ruth Beckermann Filmproduktion.

Buñuel, Luis, (1962): *Der Würgeengel* (Originaltitel: *El ángel exterminador*), Mexiko: Gustavo Alatriste.

Erne, Eduard/Heinrich, Margareta (1994): *Totschweigen*, Österreich: Hoanzl.

Kolar, Christoph (2014): *Rechnitz* (*Der Würgeengel*), Österreich: Christoph Kolar.