



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Darstellungen von Endphaseverbrechen in Literatur und
Film aus Österreich aus vergangenheitspolitischer
Perspektive“

Verfasserin

Johanna Jiranek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, Jänner 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 300
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Politikwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Birgit Sauer

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	5
1. Einleitung.....	7
2. Historischer Hintergrund: Endphase und Endphaseverbrechen.....	12
2.1. <i>Endphase</i>	13
2.2. <i>Endphaseverbrechen</i>	16
2.3. <i>Die ‚Mühlviertler Hasenjagd‘</i>	20
2.3.1. Block 20 und „Aktion K“	20
2.3.2. Ausbruch und Suche.....	21
3. Theoretische Grundlagen und Begriffsdefinitionen.....	23
3.1. <i>Individuelles, kommunikatives, kollektives Gedächtnis – eine kritische Revision</i>	24
3.2. <i>Kollektives vs. kulturelles Gedächtnis</i>	26
3.2.1. Kollektives Gedächtnis und demokratische Nation.....	27
3.2.2. Die Repräsentationen des kulturellen Gedächtnisses	29
3.3. <i>Vergangenheitspolitik in Abgrenzung von Vergangenheitsbewältigung und Geschichtspolitik</i>	30
4. Vergangenheitspolitische Narrative in Österreich im Kontext von Verlierer-, Täter- und Opfergedächtnis	34
5. Literatur und Film und die Erinnerung an die Shoah	39
5.1. <i>Holocaust-Literatur?</i>	40
5.2. <i>Vergangenheitspolitische Wende in Literatur und Film in Österreich</i>	40
5.3. <i>Erzählen nach Auschwitz</i>	41
5.4. <i>Filmisches Erzählen nach „Holocaust“</i>	44
6. Methodisches Vorgehen.....	46
6.1. <i>Kulturelle Hermeneutik</i>	46
6.2. <i>Entwicklung des Analyseleitfadens</i>	46

7. Darstellungen der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ im Vergleich	49
7.1. <i>Die Vorreiter in der Auseinandersetzung mit der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘</i>	51
7.1.1. Ernst Nowak: Subversion der Opferthese?.....	51
7.1.2. ‚Täternarrativ‘ und weibliches kommunikatives Gedächtnis bei Elisabeth Reichart	54
7.2. <i>Diversifizierung der Darstellungen in den 1990er Jahren</i>	62
7.2.1. Der Blick des Zeugens und reflexives Opfergedächtnis bei Christoph Janacs.....	62
7.2.2. Thomas Kary: Die Grenzen der Fiktion	67
7.2.3. Widerstandsnarrativ bei Andreas Gruber	70
7.2.4. Historisierung bei Helmut Rzy	78
8. Resümee	81
9. Bibliografie	87
9.1. <i>Filme</i>	87
9.2. <i>Literatur</i>	87
9.3. <i>Internetquellen</i>	95
10. Annex	96
10.1. <i>Deutscher Abstract</i>	96
10.2. <i>Englischer Abstract</i>	96
10.3. <i>Lebenslauf</i>	98

Danksagung

An erster Stelle möchte ich meinen Eltern danken, deren geduldige finanzielle und moralische Unterstützung mir mein Studium ermöglicht hat. Dieser Dank an meine Familie schließt auch meine Schwester und meine Großmutter mit ein, deren unerschöpfliches Abarbeiten an ihrer eigenen Jugend während des Nationalsozialismus ein Grund für mein Interesse an dem Thema der Shoah ist. Die Basis für eine offene Haltung und Neugier der Vergangenheit gegenüber, deren Auswirkungen in die Gegenwart hineinreichen, legte aber meine Volksschullehrerin Elfriede Kocian, die uns als Viertklässler auf altersgemäße Art und Weise in das Thema einführte. – In einem Alter, in dem einem noch nicht das pubertierende Ego im Weg steht, sondern ein kindliches Bedürfnis nach Geschichten vorherrscht, die besonders spannend sind, wenn sie als wahre das eigene Leben, oder zumindest das der Großeltern, betreffen. Ich bin meiner Mutter für die elementare Freude und Neugier an Kunst und Literatur, die sie mir vorlebt, dankbar. Die Romane, die sie mir als Jugendliche zum Thema Shoah zu lesen gab, schufen mir ein Bewusstsein nicht nur für die historischen Ereignisse, sondern auch für die unterschiedlichen Perspektiven darauf und weckten Empathie mit den Charakteren und Personen. Danke auch an meinen Freundeskreis, der ein offenes Ohr für meine Probleme während der Abfassung dieser Arbeit hatte.

Als meinen wissenschaftlichen Initiator in das Feld der Vergangenheitspolitik muss ich Ao. Univ.-Prof. Dr. Walter Manoschek hervorheben, dessen Forschungspraktikum „Das Judenmassaker im burgenländischen Rechnitz (März 1945) aus vergangenheitspolitischer Sicht“ im Winter- und Sommersemester 2007/08 meinen Einstieg in das Thema markierte. Diese einjährige wissenschaftliche Beschäftigung fand zu einer besonders spannenden Zeit statt, setzte im Oktober 2007 doch eine mediale Debatte über das Rechnitzer Massaker anlässlich eines umstrittenen Artikels von David Litchfield ein. Als TeilnehmerInnen seiner Lehrveranstaltung profitierten wir von der Aktualität des Themas und verdanken es Prof. Manoscheks Enthusiasmus, dass wir nicht nur an dem im Eisenstadt stattfindenden Symposium „Das Drama Südostwallbau am Beispiel Rechnitz. Taten, Daten, Fakten, Folgen“ am 16.10.2008 teilnehmen, sondern unsere Ergebnisse auch in einem von ihm herausgegebenen Sammelband veröffentlichen konnten und so die praktische wissenschaftliche Arbeit in all ihren Facetten ausprobieren konnten.

Abschließend möchte ich ganz herzlich meiner Betreuerin, Univ.-Prof. Dr. Birgit Sauer, danken, die mich ohne Umstände äußert kurzfristig aufgenommen hat.

1. Einleitung

Die fiktionalen Darstellungen von Endphaseverbrechen in Literatur und Film aus Österreich seit 1945 sollen in dieser Arbeit am Beispiel der sogenannten Mühlviertler Hasenjagd aus vergangenheitspolitischer Perspektive analysiert werden. Obwohl Endphaseverbrechen, die in der letzten Phase des Zweiten Weltkrieges begangen wurden, im akademischen Diskurs bereits eine etablierte Tatkatgorie nationalsozialistischer Gewaltverbrechen darstellen (Keller 2006: 28) ist der Begriff einer breiten Öffentlichkeit größtenteils unbekannt. Endphaseverbrechen lassen sich nicht nur zeitlich eingrenzen, sondern auch aufgrund distinkter Merkmale zusammenfassen – nämlich der neuen Dimension der NS-Gewaltverbrechen, ihrer öffentlichen Sichtbarkeit sowie zum Teil neuer Opfer- und Tätergruppen (Wolfrum 2006: 8). Aufgrund der Tatsache, dass Endphaseverbrechen, vereinfacht gesagt, vor den Augen der lokalen Bevölkerung und oft auch mit deren Hilfe begangen wurden, stellen sie im lokalen Gedächtnis eine spezifische Leerstelle dar. Eine Leerstelle, die sich im nationalen Gedächtnis fortsetzt, da die Opferthese bis in die 1980er Jahre die prägende nationale Basiserzählung in Österreich war und von der Erinnerung an diese Verbrechen bedroht worden wäre (Uhl 2007: 320). Daraus kann die These abgeleitet werden, die zu überprüfen sein wird, dass sich kulturelle Auseinandersetzungen mit Endphaseverbrechen zumindest bis in die 1980er Jahre allein durch ihr Thema in eine Opposition zu den vorherrschenden vergangenheitspolitischen Narrativen begeben haben. Das gesamte Material an Literatur und Filmen zu Endphaseverbrechen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es sind aber vor allem zwei Endphaseverbrechen, mit denen sich die Texte, Theaterstücke und Filme befassen. Die meisten thematisieren entweder das Massaker in Rechnitz vom 24./25.3.1945 an rund 200 ungarisch-jüdischen ZwangsarbeiterInnen¹ oder die sogenannte Mühlviertler Hasenjagd, die nach dem Ausbruch sowjetischer Kriegsgefangener aus dem Block 20 des Konzentrationslagers Mauthausen am 2.2.1945 in den umliegenden Ortschaften einsetzte². An der von der SS als ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ bezeichneten

¹ Die filmischen und literarischen Werke, die sich mit dem Rechnitzer Judenmassaker beschäftigen, werden im Folgenden nach Filmen und Theaterstücken getrennt aufgelistet. Filme: Erne/Heinrich: „Totschweigen“ (1994); Scharang: Vielleicht in einem anderen Leben (2011); Waltensdorfer/Zuzanek: „Alles Schweigen. Von Opfern, Tätern und anonymen Helden“ (1993). Theaterstücke: Hassler/Turrini 2007; Jelinek 2009; Wagner 1995.

² Außerdem wurde das Massaker an Häftlingen im Zuchthaus in Stein an der Donau vom 6./7.4.1945 in dem Dokumentarfilm Pazderka/Streibel: Kremser Hasenjagd (2011) dargestellt sowie ein fiktives Endphaseverbrechen bei Lebert 1960 gestaltet. Auch „Jedem das Seine“ von Hassler/Turrini (2007) beschreibt ein fiktives Endphaseverbrechen, allerdings in Anlehnung an das Rechnitzer Massaker, weshalb das Theaterstück als eine Bearbeitung desselben angeführt wird. Beide Literaturlisten erheben nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, versuchen aber, möglichst alle literarischen und filmischen Werke aufzulisten. Weitere künstlerische Beschäftigungen aus anderen Gattungen sind die mobile Erinnerungsskulptur „Mobiles Erinnern“

Verfolgung³ waren Gendarmerie, Wehrmattsangehörige, die SS-Abteilungen von Oberdonau, NSDAP-Mitglieder, Hitlerjugend, Gau- und Volkssturm verpflichtet teilzunehmen. In manchen Mühlviertler Gegenden wurde die Fahndung rund drei Wochen aufrecht erhalten, bis Ende Februar war die Mehrzahl der Flüchtigen aufgegriffen und getötet. Von den rund 400 lebend über die Mauern des Konzentrationslagers gelangten Häftlingen kennt man elf namentlich Überlebende und sieben offiziell Vermisste (Maurer 1998: 129, 158-160, 186). Da die künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Rechnitzer Judenmassaker bereits untersucht worden sind⁴, soll hier das Beispiel der sogenannten Mühlviertler Hasenjagd herangezogen werden, um zu analysieren, welche vergangenheitspolitischen Narrative und Bilder über Endphaseverbrechen⁵ in Film und Literatur entworfen werden.

Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über das zu untersuchende Material gegeben werden. In der langen Reihe der künstlerischen Beschäftigung mit dem Thema soll der Fokus auf Literatur und Film gelegt werden, sowie auf die fiktionalen Darstellungen⁶, da dokumentarische Formen andere Maßstäbe in der Analyse verlangen würden. Fiktional heißt nicht fiktiv. – Es geht also um Werke, die sich mit einem realen historischen Ereignis in dem Medium der Fiktion auseinandersetzen. Die erste Beschäftigung mit der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ ist Ernst Nowaks 1974 publizierte Erzählung ‚Hasenjagd‘ aus seinem Band ‚Kopflicht‘. ‚Hasenjagd‘ und der 1984 erschienene Roman ‚Februarschatten‘ von Elisabeth Reichart stellen quasi die Vorhut dar. Sie sind die einzigen, die vor den 1990er Jahren veröffentlicht wurden – dem Jahrzehnt, in dem alle weiteren Auseinandersetzungen mit dem Thema erschienen sind. 1991 veröffentlicht Christoph Janacs zwei Erzählungen, ‚Das Fenster‘ und ‚Begegnung‘, in seinem Band ‚Das Verschwinden des Blicks‘. 1992 erscheint der an der Grenze von Historie und Literatur angesiedelte Text ‚Die Hatz. Bilder zur

von Christian Gmeiner 2004-2008, die die Todesmärsche thematisiert, die Komposition ‚Jahrzeit. Epitaph für Orchester‘ von Gerhard Krammer 2001, das den Opfern des Rechnitzer Massaker gewidmet ist, sowie der Holzschnittzyklus ‚Anmerkungen gegen das Vergessen‘ von Herbert Friedl zur ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ (Niemand wollte es getan haben 1996).

³ Um auf die entwürdigende Entmenschlichung dieser Bezeichnung hinzuweisen und einen Ausdruck der SS nicht unhinterfragt zu übernehmen, wird der Ausdruck in dieser Arbeit unter einfache Anführungsstriche gesetzt oder ihm ein sogenannte vorangestellt.

⁴ Jiranek 2009; Jiranek 2010; Jiranek/Scheucher 2009a; Jiranek/Scheucher 2009b.

⁵ Im Gegensatz zu Keller (2006), der von Endphasenverbrechen spricht, schließe ich mich hier der Begriffsbildung von Wolfrum (2006) als Endphaseverbrechen an, da es sich um eine einzige und sehr spezielle – die nationalsozialistische – Endphase handelt.

⁶ Das ist einerseits die auf der DVD-Ausgabe von ‚Hasenjagd‘ unter den Extras befindliche und ursprünglich für die ORF Kunststücke produzierte (Kuhlbrodt 1996: 356) Dokumentation ‚Aktion K‘ von Bernhard Bamberger. Und andererseits Walter Kohls ‚Auch auf dich wartet eine Mutter. Die Familie Langthaler inmitten der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ von 2005.

Mühlviertler „Hasenjagd“ von Thomas Karny. 1994 kommt der Spielfilm „Hasenjagd“ von Andreas Gruber in die österreichischen Kinos. Die letzte bisherige Beschäftigung mit dem Thema stellt Helmut Rizys „Hasenjagd im Mühlviertel. Roman einer Gegend“ von 1995 dar.

Dass gerade künstlerische und populärkulturelle Produkte – zwischen denen hier kein Unterschied gemacht werden soll – über die Shoah für die wissenschaftliche Forschung von Interesse sind, liegt daran, dass wir uns in einer Übergangsphase befinden, in der das kommunikative Gedächtnis an die Shoah zu Ende geht, ZeitzeugInnen bereits nicht mehr leben oder in hohem Alter sind. Da also die mündliche Weitergabe vergangener Erlebnisse, die über ungefähr drei Generationen reicht, an ihre Grenzen stößt, gewinnt das kulturelle Gedächtnis für das Fortschreiben der Erinnerung und die Weitergabe des Wissens an Bedeutung. Literatur und Film sind nicht nur ein Produkt, sondern auch ein Medium der Generierung des kulturellen Gedächtnisses (Pethes 2008: 152):

„Was vom Holocaust erinnert wird, hängt davon ab, wie es erinnert wird, und wie die Ereignisse erinnert werden, hängt wiederum von den Texten ab, die diesen Ereignissen heute Gestalt geben.“ (Young 1997: 13f.)

Außerdem setzte in den 1980er Jahren eine Institutionalisierung der Erinnerung an die Shoah ein, was zur Folge hatte, dass sich die Debatten über die historischen Interpretationen und die damit verbundenen politischen Bedeutungen verschärft haben (Levy/Sznaider 2007: 140). Ins Zentrum rückte die Frage, welche Vergangenheitskonstruktionen der politischen Gegenwart angemessen und legitim sind. Dies bedeutet eine Reflexion über Erinnerung an die Shoah:

„Wenn diese doppelte Reflexion zum neuen Schlachtfeld wird, auf dem nach Ehre und Ruhm getrachtet wird, ist es nicht verwunderlich, daß nach alternativen Wissensformen gesucht wird. Die Populärkultur wird dann zum neuen Wissensterrain.“ (Levy/Sznaider 2007: 141)

Die Wichtigkeit von Repräsentationen des Nationalsozialismus für die Gesellschaft hat vor allem seit dem Ende des 20. Jahrhunderts zugenommen (Fogu/Kantsteiner 2007: 301). Dieser Zunahme der Bedeutung der Populärkultur will diese Arbeit Rechnung tragen. Saul Friedländer (2002: 216f.) stellt sogar die These auf, dass es gerade die „populäre Nachfrage“ in der Massenkultur und den Medien seit den späten siebziger Jahren war, die die Geschichtswissenschaft dazu zwang, die Shoah in ihre Forschungen aufzunehmen.

In dieser Arbeit soll die Frage beantwortet werden, welche vergangenheitspolitischen Narrative und Bilder über Endphaseverbrechen in Literatur und Film zur ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ konstruiert werden und welche Funktion für das österreichische kulturelle Gedächtnis sie dabei einnehmen. Nehmen die kulturellen Repräsentationen eine Neu- oder Umstrukturierung der österreichischen vergangenheitspolitischen Narrative vor oder perpetuieren sie diese?

Um diese Fragestellung näher auszuführen, sei kurz auf das Modell von Erll (2005: 149-155) verwiesen, das die Prozesse der literarischen Gedächtniserzeugung in drei Ebenen aufspaltet. Es lässt sich auf alle narrativen künstlerischen Gedächtniserzeugungen übertragen, ist also auch für den Film von Bedeutung. Die erste Ebene beschreibt den Prozess der erinnerungskulturellen Präfiguration, womit die Bezugnahme auf die erinnerungskulturelle, in unserem Fall vergangenheitspolitische Wirklichkeit gemeint ist. Auf der zweiten Ebene, der Konfiguration neuartiger Gedächtnisnarrative, findet die Neu- oder Umstrukturierung von Elementen des kollektiven Gedächtnisses durch literarische Darstellungsverfahren statt. Drittens gibt es den Prozess der leserseitigen, kollektiven Refiguration dieser Gedächtnisnarrative. Hierzu gehören Hypothesen zu deren Wirkungs- und Funktionspotential und Fragen der Rezeption. Die Forschungsfrage zielt vor allem auf die ersten beiden Ebenen ab sowie auf Hypothesen zum Wirkungs- und Funktionspotential der in den Repräsentationen konstruierten vergangenheitspolitischen Narrative und Bilder. Die Rezeption wird nur insofern angesprochen, als sie einen Eindruck der Wichtigkeit der kulturellen Repräsentationen für das kulturelle Gedächtnis geben kann. Die Forschungsfrage zielt auf die Inhalte und Formen der kulturellen Repräsentationen und ihre vergangenheitspolitischen Implikationen.

Als Forschungsansatz wird eine Kombination aus kulturwissenschaftlichen gedächtnistheoretischen Ansätzen gewählt, wobei vor allem auf die Arbeiten von Aleida und Jan Assmann sowie Astrid Erll zurückgegriffen wird. Diese werden mit dem Begriff der Vergangenheitspolitik, so wie ihn Sandner (2001) definiert hat, in Bezug gesetzt. Vergangenheitspolitik findet primär innerhalb eines nationalen Bezugsrahmen statt, auch wenn in jüngerer Zeit transnationale Aspekte von kollektiver Erinnerung wichtiger geworden sind (Fogu/Kantsteiner 2007: 293f.). Daraus rechtfertigt sich die Eingrenzung auf Spielfilme und Literatur aus Österreich. Die Methode bildet eine hermeneutische Interpretation der Werke entlang eines zu erarbeitenden Analyseleitfadens auf Grundlage der aus den gedächtnistheoretischen Ansätzen gewonnenen Begriffe. Diese werden außerdem noch um

literatur- und filmwissenschaftliche Begriffe aus der Diskussion rund um die Darstellbarkeit der Shoah erweitert.

Um zur Beantwortung der Frage zu gelangen, welche Narrative und Bilder über Endphaseverbrechen die Werke zur ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ konstruieren, muss zuallererst einmal geklärt werden, was Endphaseverbrechen überhaupt ausmacht. Ein Überblick über die Charakteristika der Endphase und von Endphaseverbrechen bildet den Einstieg in diese Arbeit, gefolgt von der Schilderung des Ablaufs der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ und ihrer historischen Einordnung. Danach werden die theoretischen Grundlagen gelegt, vor deren Hintergrund im Anschluss die spezifisch österreichischen vergangenheitspolitischen Diskurse dargestellt werden. Dazu muss zuerst geklärt werden, was es mit dem Begriff des kollektiven bzw. kulturellen Gedächtnisses auf sich hat. Wie lässt sich Gedächtnis kulturwissenschaftlich fassen, welche Funktionen erfüllt es und was ist dabei vor allem sein Bezug auf die Nation und seine Bedeutung für die Demokratie? Dabei wird auch auf das Verhältnis von Gedächtnis und dem Feld der Kunst eingegangen. Der Beitrag der Politikwissenschaft zur Gedächtnisdiskussion sind die Begriffe der Vergangenheits- und Geschichtspolitik, die definiert werden, um sie besser voneinander abgrenzen zu können. Um Aussagen über die Bezugnahme der Werke auf die erinnerungskulturelle Wirklichkeit, also die vergangenheitspolitischen Narrative, treffen zu können, müssen diese dargestellt werden. Für eine solche Betrachtung kollektiver Erzählmuster ist es wichtig, das österreichische Gedächtnis nicht als statisches Modell aufzufassen, sondern, wie es die AutorInnen des Sammelbandes „Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung“ fordern, die verschiedenen Gedächtnisdiskurse im Rahmen einer „Sozialgeschichte des Erinnerns“ (Burke 1991: 291) zu kontextualisieren und historisieren (Gerbel u.a. 2005: 12f.). In solcher synchroner und diachroner Betrachtungsweise der politischen Konkurrenz um die Deutungsmacht der Vergangenheit innerhalb des gesellschaftspolitischen Interpretationsrahmens werden unterschiedliche und widersprüchliche Narrative sichtbar. Obwohl die Werke fast ausschließlich in den 1980er und 90er Jahren entstanden sind, wird daher ein kurzer historischer Abriss über die vergangenheitspolitischen Diskurse seit 1945 gegeben. Da die Neukonfiguration und Umstrukturierung der vergangenheitspolitischen Narrative in den kulturellen Repräsentationen durch literarische und filmische Darstellungsverfahren geschieht, muss auch auf die Herausforderungen, die die Darstellung der Shoah in der Kunst stellt, eingegangen werden. Das aus dieser Diskussion gewonnene Instrumentarium in Verbindung mit dem der gedächtnistheoretischen Ansätze bildet das Werkzeug zur Analyse

von Literatur und Film, die nach den historischen, theoretischen und begrifflichen Klärungen im ersten Teil den zweiten Teil der Arbeit bildet.

Welche Thesen werden im Zuge dieser Analyse überprüft? Erstens, dass die kulturellen Repräsentationen die ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ als ein Endphaseverbrechen kenntlich machen. Zweitens, dass sie Geschichte „von unten“ erzählen, was eine Perspektive auf die TäterInnen abseits des „klassischen“ nationalsozialistischen Verfolgungs- und Täterapparates erlaubt. Woraus drittens folgt, dass die Erinnerung, die sie konstruieren, einen Angriff auf die Opferthese darstellt. Die künstlerischen Produkte fungieren daher für das kulturelle Gedächtnis zumindest bis zu den 1980ern als ein Korrektiv zu den hegemonialen Erinnerungsnarrativen. Bevor es an die Überprüfung dieser Thesen gehen kann, sollen als Einstieg in das Thema die historischen Hintergründe zu Endphaseverbrechen und ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ dargelegt werden.

Dem sei noch eine kurze Begründung zu dem in dieser Arbeit gewählten Terminus Shoah vorangestellt. Shoah ist eine Metapher, die den Genozid zwar als Teil der jüdischen Geschichte betrachtet, gleichzeitig aber den Vergleich mit früheren historischen Katastrophen vermeidet, wie es der Ausdruck Churban täte, der auf die Zerstörung des Ersten und Zweiten Tempels referenziert. Und auch wenn Shoah eine leichte theologische Konnotation hat, da er in einer jüdischen Tradition steht, wird er hier doch dem im Englischen geprägten Holocaust vorgezogen, da dessen Wortstamm religiöses Brandopfer bedeutet, also einer urchristlichen Vorstellung eines jüdischen Martyriums entspricht (Young 1997: 142-145).

2. Historischer Hintergrund: Endphase und Endphaseverbrechen

Der Endphase des Zweiten Weltkrieges ist in der Forschung erst in der jüngsten Zeit Aufmerksamkeit zuteil worden. Seit den 1990er Jahren entstehen Arbeiten dazu⁷ (Keller 2006: 25). Diese Trendwende lässt sich auch in den Kontext einer veränderten Erinnerungskultur seit Ende des 20. Jahrhunderts stellen. Zu Endphaseverbrechen gibt es

⁷ Einige seien hier beispielhaft und chronologisch genannt: Rusinek 1989; Henke 1995; Bergen 2000; Fritz 2004. Das jüngste und umfassendste Werk ist Kershaw 2011, das der Frage nachgeht, wie es möglich war, dass der Krieg bis zum Schluss fortgeführt wurde, obwohl die Niederlage schon absehbar war.

überwiegend Einzelstudien, die sich meist aus einer lokalen und regionalen Perspektive mit Verbrechen an Deserteuren, zivilen „DefätistInnen“ und „KapitulantInnen“ beschäftigen⁸ (Keller 2006: 47, Anm. 41). In den Nullerjahren wurden einige Tagungen zum Thema des Kriegsendes veranstaltet, zu denen auch Veröffentlichungen erschienen sind.⁹ Eine zusammenfassende Darstellung aller Massaker und Todesmärsche auf österreichischem Boden gibt es nicht (Hanisch 2006: 232). Im Folgenden soll geklärt werden, wie sich die Endphase zeitlich eingrenzen lässt und was Endphase und Endphaseverbrechen charakterisiert.

2.1. Endphase

Ist im Alltag vom Kriegsende die Rede, ist meist der 8. Mai 1945 gemeint, also der militär- und politikgeschichtliche Endpunkt des Krieges. Betrachtet man jedoch nicht die nationale Makro-, sondern die lokale Mikroebene, wird klar, dass es mit dem Vorrücken der Alliierten zu einer „Abfolge lokaler und regionaler Kriegsenden“ (Keller 2006: 26) kam. Auch aus mentalitäts- und sozialgeschichtlicher Perspektive ist 1945 als Zäsur zu hinterfragen (Keller 2006: 25; Henke 1998: 341). So bezeichnet Henke (1998: 340) die mittleren 1940er Jahre als „Katastrophen- und Transformationsperiode“, für die das „lange Kriegsende 1944/45“ eine Schlüsselrolle einnimmt, das im kollektiven Gedächtnis dauerhafte Spuren hinterlassen hat. In der Zeitgeschichtsforschung wird der Terminus Kriegsende in seiner Bedeutung als Zeitkorridor verwendet.¹⁰ Keller (2006: 27) führt stattdessen „Endphase des Zweiten Weltkrieges“ ein. Diese Endphase ist durch das Kriegsende im Mai 1945 – wenn auch nicht als absolute Zäsur verstanden – auf der einen Seite begrenzt. Den Beginn der Endphase festzusetzen ist schon schwieriger und hängt von der Fragestellung und Perspektive ab. Ian Kershaw (2011: 35) zum Beispiel interpretiert das gescheiterte Stauffenberg-Attentat vom 20.7.1944 als Zäsur in Hinblick auf die staatlichen Strukturen des Dritten Reiches. Denn in der Folge trieb der Leiter der Parteikanzlei und Sekretär Hitlers Martin Bormann (Kershaw 2011: 7) die Stärkung der Partei und der ihr angeschlossenen Organisationen voran. Diese drängten die staatliche Verwaltung an den Rand und militarisierten auch den gesamten Bereich, der nicht zum Militär gehörte (Kershaw 2011: 531).

⁸ Einige seien hier beispielhaft genannt: Paul 1996; Paul 2000; Wette 1985; Wolfrum 2004.

⁹ Hillmann/Zimmermann 2002; Rusinek 2004; Arendes/Wolfrum/Zedler 2006.

¹⁰ So zum Beispiel in dieser Publikation: Herbert/Schildt 1998.

Auf solche Zeitzusammenhänge und strukturellen Gründe für Endphaseverbrechen soll im Folgenden eingegangen werden, denn der Zustand der nationalsozialistischen Gesellschaft in den letzten Kriegsmonaten bildete die Basis für die Entgrenzung der Gewalt (Keller 2006: 34). Für die Militarisierung der Bevölkerung und Machtausweitung der Partei gegenüber der staatlichen Verwaltung spielten die Gauleiter in ihrer Funktion als Reichsverteidigungskommissare eine wichtige Rolle. Als direkte Untergebene Bormanns waren sie selbstständig für die zivile Verteidigung ihrer Gaue verantwortlich (Kershaw 2011: 531). In ihre Zuständigkeit fiel unter anderem die Rekrutierung neuer Männer für die Wehrmacht entsprechend Goebbels' Idee vom totalen Krieg und die Zwangsverpflichtung von EinwohnerInnen zum Bau von Verteidigungsanlagen. Wie Kershaw (2011: 531) festhält: „Dieser Machtzuwachs der Partei machte die Verwaltung nicht rationeller und effektiver, aber die Partei konnte ihren Zugriff auf Staat und Gesellschaft enorm verstärken.“ Ein weiterer Schritt in Richtung der totalen Mobilisation und Militarisierung der Bevölkerung bildete der „Erlaß des Führers über die Bildung des Deutschen Volkssturms“ vom 25.9.1944, mit dem „alle waffenfähigen deutschen Männer im Alter von sechzehn bis sechzig Jahren volkssturmpflichtig“ wurden (Kissel 1962: 23). Der Volkssturm war Angelegenheit der Partei (Rauchensteiner 1970: 64). Militärisch so gut wie nutzlos, eignete er sich doch als Kontrollinstrument. An der Spitze standen oft eifernde Nationalsozialisten, die häufig an polizeilichen „Aktionen“ und Gräueltaten teilnahmen (Kershaw 2001: 531f.).

Als sich die Zentralregierung fast vollständig auflöste und der Konflikt zwischen Hitler und Himmler widersprüchliche Befehle produzierte, gingen Entscheidungen über Leben und Tod auf die unteren Entscheidungsebenen der Hierarchie über, zu den Provinzen, Kreisen und Orten. Diese Erosion bürokratischer Hierarchien und militärischer Befehlsstrukturen führte zu einer Radikalisierung auf den unteren Ebenen und damit auch zu einer zunehmenden Irrationalität der Schlussphase. Unter der prinzipiellen ideologischen Legitimierung von oben und der autorisierten Strafkompentenz waren Willküraktionen von subalternen FunktionsträgerInnen möglich, was natürlich auch missbräuchliche, sadistische Praktiken begünstigte (Kershaw 2011: 34; Heusler 2006: 175f.). In dem entstandenen Normenvakuum konnten TäterInnen autonom handeln und Entscheidungen über Leben und Tod vor Ort, getrieben von privaten Interessen, spontan, affektiv und unter quasi anarchischen Bedingungen fällen. Gerade das Fehlen gemeinsamer Merkmale ist für diese Verbrechenkategorie also typisch, bedingt durch die Charakteristika der Endphase (Keller 2006: 34):

„Einzelne Taten lassen sich zum Teil kaum noch in einen übergeordneten Verbrechenszusammenhang einordnen, und in diesen Fällen tritt das für die nationalsozialistischen Gewaltverbrechen so wichtige Charakteristikum des ‚Staatsverbrechens‘ in den Hintergrund.“ (Keller 2006: 34)

Festzuhalten ist aber, dass das staatliche Gewaltmonopol, wenn es auch zur Abstrafung kleinerer Verbrechen aufgeweicht wurde und in der Praxis an Betriebsleiter, Vorarbeiter oder Lagerpersonal überging, bei Strafmaßnahmen mit weitreichender Wirkung erhalten blieb und nicht an nachgeordnete staatliche oder nichtstaatliche Institutionen übertragen wurde (Heusler 2006: 175). Das Regime des Nationalsozialismus beruhte auf dem Prinzip der charismatischen Führung, die gleichzeitig durch die Konzentration auf eine Person und eine Zersplitterung der politischen Führung charakterisiert ist (Kershaw 2011: 539). Ab Mitte 1944, nach dem gescheiterten Bombenattentat auf Hitler und die daraufhin vorgenommenen Umstrukturierungen, weitete sich die Erosion und Zersplitterung des Staates jedoch aus (Kershaw 2011: 33).

Seit Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft wurde Terror nach innen praktiziert, gegen politische Gegner, deutsche Juden und gegen Opfer der Euthanasie. In der Endphase erreichte dieser jedoch eine neue Qualität. Das NS-Herrschaftssystem radikalisierte sich und ging mit Hilfe von Wehrmacht, Gestapo, Polizei und Partei gegen die eigene, großteils kriegsmüde Bevölkerung und ZwangsarbeiterInnen vor (Wolfrum 2006: 7f.). Die Mordmethoden, die bereits die Einsatzgruppen und Polizeibataillone in den von der Wehrmacht besetzten Gebieten angewandt hatten, hielten nun im Reich selbst Einzug (Keller 2006: 28; Heusler 2006: 178). Polizeiwillkür griff um sich. Immer stärker wurde der Präventivcharakter polizeilicher Maßnahmen deutlich. Die Brutalisierung der Polizeipraxis sollte als Abschreckung funktionieren. Anfang November 1944 wurde schließlich zur Vereinfachung der Verfahren die regionalen Stapoleitstellen autorisiert, eigenverantwortlich Todesurteile gegen Polen und „Ostarbeiter“ zu verhängen. Diese „Spontanjustiz“ wurde später auch auf „Westarbeiter“ ausgedehnt (Heusler 2006: 173, 178). Die Einrichtung von Standgerichten im Februar 1945 mündete in eine Lynchjustiz, die den Terror nach innen noch einmal steigerte. Anfang März schließlich wurden mobile oder „fliegende“ Standgerichte eingeführt, die teilweise selbst noch nach der Kapitulation Todesstrafen verhängten (Kershaw 2011: 528f.; Wolfrum 2006: 12). So weit zu den strukturellen Zeitzusammenhängen, die den Rahmen der Endphaseverbrechen bilden.

Kommen wir auf die Suche nach dem Beginn der Endphase zurück. Interessiert man sich für den Terror im Inneren und nach innen – wie es die vorliegende Arbeit tut – also auf dem

Gebiet des Deutschen Reiches, wozu auch Österreich zählte, lässt sich passenderer Weise der Zeitraum der alliierten Besetzung als Beginn der Endphase festsetzen. Das Heranrücken der alliierten Truppen an die Reichsgrenzen begann im Herbst 1944, die erste Überschreitung durch die Amerikaner fand bei Aachen im Oktober 1944 statt. Das Vorrücken von beiden Seiten, von West und Ost, setzte ab der zweiten Januarhälfte 1945 ein (Keller 2006: 27).

2.2. Endphaseverbrechen

Der Begriff „Verbrechen der Endphase“ geht auf die Kategorisierung zurück, die in der „Sammlung deutscher Strafurteile wegen nationalsozialistischer Tötungsverbrechen“ (Rüter/Bauer/Bracher 2011) vorgenommen wird. Während Wolfrum (2006: 14) Endphaseverbrechen rein chronologisch definiert und das gesamte Spektrum an Gewalt in der letzten Phase unter diesem Terminus zusammenfasst, also auch Tötungs- und Vergewaltigungsverbrechen sowie Luftkriegs- und Vertreibungsverbrechen an Deutschen dazu zählt, wählt Keller eine engere Definition, die auch hier verwendet werden soll. Für ihn stellen „Verbrechen am Ende des Zweiten Weltkrieges“ eine „eigenständige Kategorie der nationalsozialistischen Gewaltverbrechen“ (Keller 2006: 26) dar, also Verbrechen, die von in deutschen Diensten stehenden Personen begangen wurden und einen nationalsozialistischen Hintergrund hatten. Auch in dieser Definition ist das zeitliche Merkmal der Endphase das wichtigste, zeichnen sich Endphaseverbrechen doch durch ihre Heterogenität aus.

So wurden Endphaseverbrechen zum Beispiel im Zuge der Räumung von Konzentrationslagern begangen, als die Todesmärsche Richtung West einsetzten. Schätzungen zufolge starben auf diesen Märschen ein Drittel bis zur Hälfte der 700.000 Häftlinge in Konzentrationslagern (Wolfrum 2006: 15). „Furcht vor der Repression der herannahenden Sieger“ und „Angst vor Übergriffen der befreiten Häftlinge“ führt Wolfrum (2006: 13) als Motive an, SS-Kommandos damit zu beauftragen, alle Spuren in den Konzentrationslagern zu beseitigen. Einerseits wurden diese euphemistisch als „Evakuierungen“ bezeichneten Todesmärsche in den Vernichtungsplan integriert – so waren die Evakuierungen von Befehlen begleitet, die die Ermordung bestimmter Häftlingsgruppen vorsahen, ebenso gab es Pläne, alle Insassen bei einem Einmarsch der gegnerischen Truppen zu töten (Hammermann 2006: 127) – und könnten daher zum Judenmord gezählt werden. Ihre Einordnung als Endphaseverbrechen rechtfertigt aber, dass nicht-jüdische Häftlinge ebenso zum Opfer der Räumungen der Konzentrationslager wurden und sich aufgrund der widersprüchlichen Befehle von Himmler und Hitler in dieser letzten Phase des Krieges die

Entscheidungsebene nach unten verlagerte. Spätestens ab Anfang 1945, mit dem Vorstoß der Roten Armee, verlief der Rückzugsprozess chaotisch. Wachmannschaften waren sehr heterogen zusammengesetzt und auch wenn SS-Angehörige meist dominierten, konnten sie ebenso lokale Funktionsträger aus Volkssturm, Polizei und HJ, Zivilisten und Wehrmachtssoldaten umfassen (Hammermann 2006: 126-138).

Weitere Endphaseverbrechen, die bereits angesprochenen wurden, sind im Zuge von eingesetzten Standgerichten gegen „KapitulantInnen“ und „VerräterInnen“ begangen worden oder richteten sich gegen ausländische ZwangsarbeiterInnen. Auf dem gesamten Gebiet des Deutschen Reiches befanden sich in den letzten Monaten des Kriegs ca. 12 Millionen ZwangsarbeiterInnen. Diese schiere Menschenmenge wurde von Sicherheits- und Polizeiorganen als potentielle GegnerInnen des „Dritten Reichs“ eingeschätzt, die sich rächen könnten, weshalb brutale präventive Maßnahmen eingesetzt wurden (Wolfrum 2006: 10, 14f.). Für den österreichischen Raum schätzt Szabolcs Szitas, dass 22.-24.000 ungarische ZwangsarbeiterInnen 1944/45 gestorben sind (Hanisch 2006: 232).

An den hier genannten Beispielen für Endphaseverbrechen wird deutlich, dass sich in dieser Kategorie von nationalsozialistischen Gewaltverbrechen der Kreis potentieller Opfer ausweitet und auch „VolksgenossInnen“ betroffen waren. Bei diesem Terror nach innen handelte es sich vor allem um einen Durchhalteterror, der darauf ausgerichtet war, der Kriegsmüdigkeit entgegenzuwirken (Keller 2006: 30f.). Auch wenn die größten Opfergruppen (jüdische) KZ-Häftlinge und ausländische ZwangsarbeiterInnen waren (Keller 2006: 33f.), waren ebenso Deserteure, so genannte WehrkraftzersetzerInnen, ZivilistInnen, WiderstandskämpferInnen betroffen (Wolfrum 2006: 9). Es konnten also auch jene, die davor noch (Mit-)TäterInnen waren, zu Opfern werden (Naumann 2004: 244, Wolfrum 2006: 19). Auch Keller spricht in diesem Zusammenhang von einem „Verschwimmen von Opfer- und Tätergruppen“ (Keller 2006: 31). Das Spektrum der TäterInnen erweiterte sich ebenso – nicht nur Angehörige des „klassischen“ nationalsozialistischen Verfolgungs- und Täterapparates, also von Gestapo, SS und Einsatzgruppen, traten als Täter in Erscheinung. Ebenso waren ZivilistInnen, Soldaten, Offiziere der Wehrmacht, Volksturmänner, Mitglieder oder AmtsträgerInnen der NSDAP, der HJ oder anderer Parteigliederungen, HerrschaftsträgerInnen der Verwaltung und sogar Angehörige der Polizei TäterInnen (Keller 2006: 31). Das heißt allerdings nicht, dass Verbrechen nicht zu Endphaseverbrechen zu zählen sind, nur weil die TäterInnen und Opfer den „klassischen“ Täter- und Opfergruppen angehörten. Die Tatorte lagen im Reich selber, im Inneren, aber oft nicht mehr hinter Gefängnismauern, sondern ganz

offen und vor aller Augen (Keller 2006: 28), waren nicht nur Konzentrationslager, sondern ebenso Gefängnisse, Ortschaften und Städte (Wolfrum 2006: 9).

Auf strukturelle Hintergründe, die das Handeln der Menschen beeinflusst haben, wurde bereits eingegangen. Der Blick auf die individuellen Motive und Dispositionen fehlt aber noch, auch wenn für diese wiederum festzuhalten ist, dass sie ebenso heterogen sind wie die Verbrechen selbst. Die Machthaber in den höheren Rängen, aber auch auf regionaler und lokaler Ebene, wussten, dass sie mit den Verbrechen, für die sie verantwortlich waren, keine Zukunft hatten. Dies stärkte ihren Fanatismus und Ergebenheit gegenüber dem Regime (Kershaw 2011: 529). Die Motive sind durchwegs vom bevorstehenden Ende des Krieges beeinflusst. So spielen der Verlust der eigenen Zukunftsperspektiven, Untergangserwartungen und mit der Niederlage verbundene existentielle Ängste eine Rolle (Keller 2006: 33). Hanisch spricht sogar vom Ausbruch einer kollektiven Panik, die dazu führte, dass Kriminelle, die die Heimat bedrohten, überall gesehen wurden (Hanisch 2006: 233). Das Perfide an diesen irrationalen Ängsten wie zum Beispiel dem Wunsch, eine/n unliebsame/n Zeugen/-in oder potentiellen Informanten der Besatzungsmacht zu beseitigen (Keller 2006: 33), ist, dass in zweitem Fall davon potentiell jede/r betroffen sein kann. Ein politisches Motiv kann sein, die Ausmerzen zu wollen, denen die Zukunft gehört, also den GegnerInnen nicht den Triumph des Untergangs des „Dritten Reichs“ zu gönnen (Wolfrum 2006: 13). In der Palette an Motivationen kann es sich genauso um den Wunsch nach Rache und einer letzten Abrechnung mit dem Gegner (Keller 2006: 33) wie um Angst vor einer grausamen „jüdischen Rache“ handeln, die zu „Desperado-Aktionen“ führt (Kershaw 2011: 529). Die NS-Propaganda nährte außerdem die „große Angst“ vor dem Bolschewismus (Hanisch 2006: 233). Was den Menschen jahrelang durch Propaganda eingetrichtert worden war – Angst vor „asiatischen Horden“ und „bolschewistischen Untieren“ – war kein Abstraktum mehr, als die Rote Armee im Osten bedrohlich nahe kam (Kershaw 2011: 533). Dass die „Bolschewistenangst“ ein nicht zu unterschätzender Faktor in der Endphase gewesen ist, untermauert auch der Umstand, dass es im Westen des Reiches weitaus mehr Widerstand gegen ein Durchhalten bis zuletzt gegeben hat und es zu Kriegsbeendigungsaktionen wie dem Abbau von Panzersperren oder der Entwaffnung von Hitlerjungen kam, während die Goebbelsche Propaganda im Osten ihre Wirkung zeigte (Wolfrum 2006: 11). Im Fall von Verbrechen gegen ausländische ZwangsarbeiterInnen spielte ein irrationales Bedrohungsszenario, das von den „Fremden“ ausging und natürlich von der Rassenideologie unterfüttert war, eine Rolle (Keller 2006: 29). In dieser letzten Phase weitete sich, wie bereits erwähnt, der Mechanismus von Befehl und Gehorsam auch im nicht-militärischen Bereich der

Gesellschaft aus (Hanisch 2006: 233). Mit der Einführung des Volkssturms kam dadurch eine neue potentielle Tätergruppe hinzu: „Als Täter traten fast durchweg Männer auf, deren Narzissmus gekränkt war, weil sie in der klassischen Männerrolle versagt hatten.“ (Hanisch 2006: 233) Zur prinzipiellen Verachtung menschlichen Lebens, die der nationalsozialistischen Ideologie inhärent war, kam in der Endphase noch die Erfahrung des Vernichtungskrieges hinzu (Keller 2006: 34). Die Auflösungserscheinungen des Reiches erleichterten Gewaltenthemmung und Exzess (Wolfrum 2006: 9). Elias spricht vom dezivilisatorischen, „ziemlich langen gesellschaftlichen Prozess der Zersetzung des Gewissens“, der solchen Exzessen vorausgeht und zieht eine Entwicklungslinie von den Gewaltexzessen der Freikorps im Baltikum nach dem Ende des Ersten Weltkrieges über die außerstaatlichen Gewalttätigkeiten der Weimarer Republik bis zu den staatlichen Gewalttätigkeiten der Hitlerzeit (Elias 1981: 116). Natürlich gab es aber auch NS-Fanatiker, die bis zum Schluss ihre Hoffnung auf den „Endsieg“ nicht aufgeben wollten (Hanisch 2006: 233). Dieser Durchhaltefanatismus (Keller 2006: 34) aus ideologischer Überzeugung ist einem pervertierten Eid-, Gehorsam- und Ehrverständnis diametral entgegengesetzt, das Menschen auch gegen ihre Überzeugung zum Durchhalten bringt (Keller 2006: 31).

Hanisch zieht einen interessanten Vergleich zwischen den Morden an den Juden 1945 und den Pogromen 1938. Hanisch erkennt in den Pogromen Merkmale des „Straßentheaters“, in dem karnevaleske Elemente der „verkehrten Welt“ an der Arbeit sind, im Zuge dessen die vermeintlich Reichen, also die Juden, zu Armen degradiert werden und die vermeintlich Armen, die Nationalsozialisten, zu Reichen werden. An die Stelle dieser „Hetzmeute“, die sich von den „Freudenmassen“ trennte und gewaltsam gegen Juden voringing, tritt zu Kriegsende jedoch die „Angst- und Panikmasse“. Und bei den Massenmorden der SS und Polizei in den eroberten Gebieten herrschte im Vergleich zur Endphase eine „Sachlichkeit“, bei der es um die „Realisierung des Utopischen“ (Hans Mommsen) ging (Hanisch 2001: 20; Hanisch 2006: 233).

Herausstechende Gewaltverbrechen, die in der Forschung untersucht wurden, sind folgende: die Massaker in Engerau, Deutsch-Schützen und Rechnitz sowie am Präbichl an ungarischen Juden im Rahmen der Todesmärsche, die Massenerschießung von Juden in Strem, das Massaker an Juden in einem Arbeitslager in Persenbeug sowie an Häftlingen im Zuchthaus in Stein an der Donau (Hanisch 2006: 232). Angesichts der ungeheuren Menge aller begangenen

Endphaseverbrechen¹¹ betreffen diese Untersuchungen nur einen kleinen Teil. Wolfrum stellt daher die Frage, ob die so genannten Endphaseverbrechen heute eine vergessene und verdrängte Geschichte darstellen:

„Gegenüber militärischen und zivilen Opfern des alliierten Vormarsches, besonders im Osten, scheinen heute die Opfer von NS-Verbrechen im Chaos der Endphase des Zweiten Weltkrieges nur noch wenig beachtet.“ (Wolfrum 2006: 7)

Seit den 1990er Jahren lässt sich eine Trendwende in der Erinnerung an Endphaseverbrechen feststellen. Nicht nur der akademische Diskurs wendete seine Aufmerksamkeit diesem Thema zu, auch die Entwicklungen in der Denkmalkultur weisen in diese Richtung. Vor allem außerhalb von Wien hatte seit Ende der 1940er und Anfang der 1950er das Gefallenengedenken dominiert (Uhl 2005: 61). Die Ehrung und Anerkennung der Opfer des NS-Regimes, die sich spätestens ab den 1980ern auf staatlicher Ebene durchsetzte, brauchte im lokalen Kontext an den *authentic sites* der Gewaltverbrechen etwas länger (Uhl 2007: 320-322). Wie es in dem Feld der Kunst mit der Erinnerung an Endphaseverbrechen aussieht, will diese Arbeit am Beispiel der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ untersuchen.

2.3. Die ‚Mühlviertler Hasenjagd‘

Wie sieht nun der Verlauf der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ aus, so dass sich ihre Einordnung als Endphaseverbrechen rechtfertigt? Die folgenden zwei Kapitel ordnen das Ereignis historisch ein und schildern seinen Ablauf.

2.3.1. Block 20 und „Aktion K“

Der Ausbruch geschah aus Block 20 des Konzentrationslagers Mauthausen, der innerhalb des Lagers eine Sonderstellung einnahm. Ursprünglich diente er als Quarantäne-, danach als Krankenrevierbaracke. Ab 1941 wurde er vorwiegend zur Aufnahme sowjetischer

¹¹ Eine lange Liste, die Orte anführt, in denen sich (Massen-)Gräber von den Todesmärschen befinden, läuft am Ende des Films „Alles Schweigen“ im Abspann über den Bildschirm. Sie basierte auf einer Aufstellung von Simon Wiesenthal und wurde von den Filmemachern Gudrun Waltensdorfer und Michael Zuzanek während der Recherchen zu ihrer TV-Dokumentation erweitert (Gamsjäger/Hiesberger/Weisgram 2009: 142). Allerdings nahmen nicht alle Verbrechen gleich die Ausmaße eines Massenverbrechens an, auf die sich die Forschung konzentrierte.

Kriegsgefangener genutzt, die, wie es üblich war, einer gesonderten Abteilung unterstellt waren, genannt „SS-Kriegsgefangenen-Arbeitslager Mauthausen-Gusen“ (Rabitsch 1970: 52f., 67). Im Frühjahr 1944 wurde er durch eine Steinmauer mit starkstromführendem Stacheldraht vom Hauptlager getrennt und nach außen mit zwei Wachtürmen gesichert, die mit Posten besetzten waren, die Maschinengewehre hatten (Maršálek 1995: 266). Seine Bedeutung bekam er als Vernichtungsblock des Konzentrationslagers, unter den Häftlingen bekannt als „Todesblock“. Die Methoden in Block 20 stellten gemessen am bis dahin praktizierten Haftvollzug einen Bruch dar. Die Inhaftierten waren ausdrücklich nicht als Arbeitskraft eingesetzt, ihr Aufenthalt diente alleine ihrer Folter und Ermordung (Maurer 1998: 23, 91, 103f.).

Mit dem Geheimerlass des Oberkommandos (OKW) der Wehrmacht vom 2.3.1944, nach dem Chef des OKW Wilhelm Keitel als „Keitel-Verordnung“ benannt, wurde festgelegt, dass mit Ausnahme britischer und US-amerikanischer Soldaten – damit waren also sowjetische gemeint – alle nichtarbeitenden Kriegsgefangenen, Unteroffiziere und Offiziere, die bei einem Fluchtversuch erwischt wurden, der sogenannten „Aktion K“ anheim fallen sollten. Das K stand für Kugel und bedeutete Hinrichtung durch Erschießung. Entweder wurden die Wiederergriffenen sofort liquidiert oder in Block 20 des Konzentrationslagers Mauthausen überführt. Im Falle der Wiederergriffung musste diese jedenfalls offiziell geheim gehalten werden, weshalb keine namentliche Erfassung im Konzentrationslager Mauthausen vorgenommen wurde. Zwischen März 1944 und April 1945 kamen wahrscheinlich 4700 K-Häftlinge ins Konzentrationslager Mauthausen (Maršálek 1995: 263-266). Daneben scheint noch eine zweite Gruppe von K-Häftlingen existiert zu haben, die Häftlinge der Gestapo waren und nicht im Block 20, sondern im Lagerarrest untergebracht waren. Außer dieser organisatorischen Differenzierung bestand allerdings kein Unterschied in ihrer Behandlung (Maršálek 1995: 266, 270; Maurer 1998: 94f.).

2.3.2. Ausbruch und Suche

Am 2. Februar 1945 um 0:50 in der Früh kam es zu dem lang und mühselig geplanten Ausbruch der ungefähr 570 Inhaftierten, von denen von vornherein 75 Schwerkranke zurückbleiben mussten. Nur 419 gelangten lebend über die Mauern des Lagers, die sich zur tschechoslowakischen Grenze durchschlagen wollten (Maurer 1998: 9f., 123-126; Marsalek 1995: 267f.). Nach der als ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ von der SS bezeichneten Verfolgung, an der ab 2. Februar Gendarmerie, Wehrmattsangehörige, die SS-Abteilungen von Oberdonau,

NSDAP-Mitglieder, Hitlerjugend, Gau- und Volkssturm verpflichtet waren teilzunehmen, kennt man heute elf namentlich Überlebende und sieben offiziell Vermisste (Maurer 1998: 127-129, 160, 186).

Die Losung, die Lagerleiter Franz Ziereis ausgab, war, keine Lebenden zurück ins Lager zu bringen, da es sich – dies seine Argumentation gegenüber der Bevölkerung – um Schwerverbrecher handle, die sowieso die Todesstrafe erwarte. Damit wurde die ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ zur ‚Sache des Volkes‘ hochstilisiert und die Beteiligung zum ‚Dienst am Vaterland‘. Bei Fluchthilfe oder Gewährung von Unterschlupf sei dies Hochverrat und bedeute die Todesstrafe. Das Suchgebiet umfasste einen Halbkreis in nördlicher und nordöstlicher Richtung von Mauthausen aus, das von Gallneukirchen über Pregarten bis Schwertberg und Perg reichte. In manchen Mühlviertler Gegenden wurde die Fahndung rund drei Wochen aufrecht erhalten, auch danach galt noch von der SS angeordnete erhöhte Alarmbereitschaft, was verschärfte Personenkontrollen sowie gelegentliche Streifgänge der örtlichen Suchmannschaften bedeutete. Die Mehrzahl der Flüchtigen war bis Ende Februar aufgegriffen. Die SS war als Lagerleitung federführend bei der Suche, dementsprechend wurden auch die meisten Häftlinge von der SS gefasst und ermordet, die meisten und effizientesten Verfolger waren danach die lokalen Volkssturmkompanien (Maurer 1998: 127, 129f., 158).

Die Verhaltensweisen der Beteiligten variierten stark: Eine Grundtendenz bestand darin, so zu suchen, dass nach Möglichkeit ein Aufeinandertreffen mit Entflohenen vermieden wurde. Andere nahmen den Suchbefehl ernst, weigerten sich aber, die Gefassten zu erschießen und übergaben sie der SS (mit dem Wissen, dass diese sie daraufhin erschießen würde). Andere nahmen auch ohne Beisein der SS an Erschießungen teil. Ebenso gab es Beteiligte aus der Zivilbevölkerung, die auf eigene Faust mitmachten (Maurer 1998: 130-134).

Von den Hauptverantwortlichen wurden nach Kriegsende bis auf SA-Brigadeführer Peterseil alle gefasst und in mehreren Volksgerichtsprozessen von 1946 bis 1948 gemeinsam mit Tätern aus dem ‚Mühlviertler Volk‘ angeklagt. Wie sich auch aus ähnlichen Fällen als Muster erkennen lässt, kamen die ‚Scharfmacher‘ und Befehlsgeber meist frei, vor allem deshalb, weil ihre Belastungszeugen vor Gericht kurzfristig ‚umfielen‘. Tatsächlich verurteilt wurden nur solche, denen ein Mord oder eine direkte Beteiligung nachgewiesen werden konnte (Maurer 1998: 187f.). Solche Freisprüche sind symptomatisch für die Vergangenheitspolitik in Österreich. Im Unterschied zu Deutschland, wo die Verhaftung und

Verurteilung Adolf Eichmanns 1961 ein Schlüsselereignis für die deutsche Aufarbeitung der Vergangenheit darstellte und den Anstoß bildete für die weiteren öffentlich aufmerksam verfolgten sogenannten Auschwitz-Prozesse wegen SS-Verbrechen, führten in Österreich ähnliche Verfahren oft zu „skandalösen Freisprüchen“ (Uhl 2001: 22).

3. Theoretische Grundlagen und Begriffsdefinitionen

Gedächtnistheoretische Ansätze umfassen ein interdisziplinäres und weites Feld. Für den Zweck dieser Arbeit können allerdings von vornherein psychologische und neurologische Beschreibungen von Gedächtnisstrukturen, die dem Erkenntnisinteresse der Naturwissenschaften folgen, ausgeschlossen werden. Ebenso sollen phänomenologische oder empirisch-ontologische Zugänge vermieden werden. Stattdessen kommen gedächtnistheoretische Ansätze aus den Kulturwissenschaften, die ihre Gegenstände grundsätzlich historisch betrachten, zum Einsatz. Statt zu fragen, was das Gedächtnis ‚ist‘, untersuchen kulturwissenschaftliche gedächtnistheoretische Ansätze, wie es zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich verstanden wurde und innerhalb bestimmter gesellschaftlicher Kontexte funktioniert. Nach ihnen beruht Kultur auf einer sozialen Kommunikations- und Überlieferungspraxis (Pethes 2008: 14f.). Verstehen Kulturwissenschaften Kultur in diesem Sinne als den „Traditionszusammenhang einer Gemeinschaft“ (Pethes 2008: 16), sind sie implizit immer auch Theorien des kulturellen Gedächtnisses. Aus diesem Grund sieht Assmann Gedächtnis sogar als Leitbegriff der Kulturwissenschaften an (Assmann 2002).

Das Aufkommen gedächtniswissenschaftlicher Ansätze lässt sich historisch betrachtet in Zusammenhang bringen mit Krisenerfahrungen, die auch die Erinnerung betrafen. So wurde die Phase des Nationalsozialismus retrospektiv als Ende tradierbarer menschlicher Erfahrungen wahrgenommen. Aber bereits davor war die Jahrhundertwende, der Erste Weltkrieg und die politischen, technischen und ästhetischen Neuerungen der 1920er Jahre als Zäsur empfunden worden (Pethes 2008: 17). Gerade zu der Zeit, als ein „Bruch mit herkömmlichen Denkweisen, Wahrnehmungsformen und historischen Kontinuitäten, der zugleich eine Bedrohung von Erinnerungszusammenhängen darstellte“ (Pethes 2008: 17f.), diagnostiziert wurde, entstand mit den Werken von Wissenschaftlern wie Bergson, Freud, Halbwachs oder dem Autor Proust ein theoretischer Diskurs über Erinnerung, der als Kompensation der zeitgleichen Krisenerfahrung interpretiert werden kann (Pethes 2008: 17f.).

Die zweite Welle kulturwissenschaftlicher Gedächtnistheorien setzte in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ein im Kontext des Paradigmas der „Postmoderne“ (Pethes 2008: 18). In Anschluss an Jean-François Lyotard wurde die Formel vom Ende der großen Erzählungen geprägt und ein Bruch mit der Moderne konstatiert.¹² Das Aufkommen des Gedächtnisparadigmas ging auch mit einer Zurückdrängung der Modernisierungstheorien einher (Assmann 2002: 34). Ein veritabler Gedächtnis-Boom setzte in den 1980ern in den verschiedenen gesellschaftlichen Praxisfeldern – u.a. Politik, Kultur, Wissenschaft – ein (Gerbel u.a. 2005: 7), in der Forschung eingeleitet von Pierre Nora in Frankreich und in Deutschland von Jan Assmann (Pethes 2008: 18f.). Die Leistung von kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorien besteht darin

„historisch entstandene und medial gestützte gesellschaftliche Kommunikationsformen und Überlieferungszusammenhänge mittels einer Semantik von Erinnern und Vergessen zu beschreiben“ (Pethes 2008: 23).

Diese Arbeit orientiert sich an den Gedächtnisbegriffen, wie sie von Jan und Aleida Assmann entwickelt wurden. Die Assmann'sche Theorie ist vor allem eine Medientheorie (Erl 2007: 87). Um diese theoretischen Aspekte über das Funktionieren des kollektiven Gedächtnisses auf Grundlage seiner materialen Basis – den Medien – mit einer Diskussion über die Medieninhalte verbinden zu können, die ja in dieser Arbeit im Mittelpunkt stehen, wird auf die österreichischen vergangenheitspolitischen Narrative ebenso eingegangen werden.

3.1. Individuelles, kommunikatives, kollektives Gedächtnis – eine kritische Revision

Aleida Assmann definiert drei verschiedene Gedächtnisformationen – das individuelle, sozial-kommunikative und das kulturell-institutionelle Gedächtnis, deren Träger Individuen, soziale Gruppen, politische Kollektive und Kulturen sind (Assmann 2006a: 59). Das individuelle Gedächtnis definiert sich als das „dynamische Medium subjektiver Erfahrungsverarbeitung“ (Assmann 2006a: 25) – unsere episodischen Erinnerungen sind dabei ihrem Charakter nach perspektivisch, vernetzt, fragmentarisch und flüchtig (Assmann 2006a: 24f.). Der erste, der

¹² Was als Bericht geplant war, entwickelte sich zu einem Schlüsseltext für die Diskussion um die Postmoderne. Einige der Formulierungen, die man bei Lyotard findet, sind in deutscher Übersetzung von Otto Pfersmann folgende: „Bei extremer Vereinfachung hält man die Skepsis gegenüber den Metaerzählungen für ‚postmodern‘.“ (Lyotard 1986: 14) Anderswo spricht er vom „Niedergang der Erzählungen“ (ebd.: 112).

den Begriff des kollektiven Gedächtnisses einführte, war der französische Soziologe Maurice Halbwachs in den 1920er Jahren, der betonte, dass das individuelle Gedächtnis immer schon sozial geformt ist, woraus sich die Wichtigkeit von Sprache in der Bildung von Erinnerungen ableitet. Jan Assmann führte daher den Begriff des kommunikativen Gedächtnisses ein, das ausschließlich auf Alltagskommunikation beruht. Als gruppenbezogenes hat es einen beschränkten Zeithorizont, da es maximal über drei bis vier Generationen reicht, was ungefähr 80 bis 100 Jahren entspricht (Assmann 1988: 11). Es gibt aber nicht nur Familiengenerationen, sondern auch soziale und historische Generationen, die die Erinnerungsphasen einer Gesellschaft beeinflussen. Eine Generation umfasst ungefähr eine Zeitspanne von 30 Jahren. Nach dem Ablauf dieser Zeit wird normalerweise ein Erinnerungswechsel in einer Gesellschaft merkbar. In Deutschland fand dieser erste Generationenwechsel nach dem Zweiten Weltkrieg mit den sogenannten 68ern statt. Traumatische Ereignisse versperren sich ihrer Thematisierung und daher dauert es in der Regel fünfzehn bis dreißig Jahre, bis sie in die öffentliche Erinnerungskultur Eingang finden (Assmann 2006a: 26-28). Wie findet nun der Übergang zum kollektiven Gedächtnis statt? Es sind die symbolischen Medien, materielle Datenträger, die als Träger von Erinnerungen eine Loslösung von den Individuen erlauben. Zu diesen transferierbaren und tradierbaren kulturellen Objektivationen gehören Symbole, Artefakte, Medien und Praktiken sowie deren Institutionen. Ein generationenübergreifendes soziales Langzeitgedächtnis bildet sich in Verbindung mit der Entstehung eines politischen Kollektivs, einer Solidargemeinschaft, heraus. Das Milieu, die Gruppe, die sich darüber identifiziert, ist die Nation. Das Gedächtnis ist damit gleichermaßen externalisiert und objektiviert worden. Allerdings muss es von Individuen immer wieder angeeignet werden, um seine Wirkung behalten zu können (Assmann 2006a: 33f.; Assmann/Frevert 1999: 41). Dass es, obwohl es ein kollektives Phänomen ist, sich hauptsächlich in den Handlungen von Individuen manifestiert, bedeutet für die Forschung, es immer nur vermittelt untersuchen zu können (Fogu/Kantsteiner 2007: 285).

Kritik am kollektiven Gedächtnis ist sowohl aus theoretischer als auch aus historiografischer Sicht geübt worden (Fogu/Kantsteiner 2007: 284; Assmann 2006a: 29). Ein Vorwurf lautet, dass einfach nur ein neuer Name auf ein altes Forschungsfeld aufgesetzt werde bzw. auf mehrere ältere Forschungsfelder – was der Gedächtnisbegriff gerade aufgrund seiner Interdisziplinarität erlaubt und einer der Gründe seiner Beliebtheit ist. So werden Gegenstände, die früher unter den Begriffen Tradition, Populargeschichte, historische

Identitäten oder historisches Bewusstsein geführt wurden, heute unter dem Gedächtnisbegriff erforscht. Hauptgegenstand der Gedächtnisforschung ist und bleibt aber die Shoah (Fogu/Kantsteiner 2007: 285f.). Dieser Kritik hält Assmann entgegen, dass es sich nicht einfach um ein neues Label handelt. Dass das, was in den 1960ern und 70ern als „Mythen“ und „Ideologien“ beschrieben wurde, seit den 1990ern als kollektives Gedächtnis verhandelt wird, hängt mit dem Paradigmenwechsel von der Ideologiekritik zum kollektiven Gedächtnis zusammen. Anders als in der Ideologiekritik kann jetzt nicht mehr der ‚gemachte‘ Charakter von Bildern und Symbolen *per se* als Kritik erhalten, da der Gedächtnisbegriff davon ausgeht, dass alle mentalen, materialen und medialen Bilder und politischen Symbole unvermeidlicherweise konstruiert sind und damit – auch wenn sie überzeitliche Wirkmacht haben – Ergebnisse einer spezifischen historischen Zeit sind. Dies bedeutet allerdings nicht eine Affirmation der Inhalte, die das Gedächtnis transportiert. Eine kritische Perspektive ist weiterhin gefragt, allerdings kann diese nicht mehr auf dem Argument der Konstruiertheit aufgebaut werden. KritikerInnen haben aber Recht, dass eine metaphorische Übertragung des Begriffes Gedächtnis vom Individuum auf die Gesellschaft in einfacher Analogie falsch ist, da zweitere sich eben nicht erinnern kann. Nichtsdestotrotz *hat* sie ein Gedächtnis (Assmann 2006a: 29-31, 35).

3.2. Kollektives vs. kulturelles Gedächtnis

Vom kollektiven ist noch das kulturelle (und seiner Natur nach ebenfalls kollektive) Gedächtnis zu unterscheiden. In ersterem entstehen als nationalem Gedächtnis, das auch als eine Form des politischen oder offiziellen Gedächtnisses bezeichnet werden kann, starke Loyalitätsbindungen und eine vereinheitlichte Wir-Identität. Es ist durch eine „radikale inhaltliche Engführung, hohe symbolische Intensität und starke psychische Affektivität“ (Assmann/Frevert 1999: 49) gekennzeichnet, die es braucht, um seiner Stabilisierungsfunktion gerecht zu werden. Dies ist im kulturellen Gedächtnis nicht der Fall, da es sich auf externe Medien – wie Texte, Bilder, Skulpturen, Denkmäler, Architektur, Landschaften, Feste, Brauchtum und Rituale – und Institutionen – Museum, Archiv, Bibliothek – stützt. Dieses kulturelle Archiv zeichnet sich durch die Vielfalt unterschiedlicher medialer Präsentationen und künstlerischer Gestaltungen aus (Assmann/Frevert 1999: 49-51). Erll (2003: 354) meint, eine Modifikation des Assmann’schen Begriffs vom kulturellen und kommunikativen Gedächtnis vorzunehmen, wenn sie darauf hinweist, dass Literatur an beiden Formen des Vergangenheitsbezugs, dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis,

beteiligt ist. Dies scheint mir jedoch nicht im Widerspruch zu Assmann zu stehen. Literatur, insofern über sie Alltagskommunikation betrieben wird, ist auch bei Assmann Teil des kommunikativen Gedächtnisses. Um jedoch Teil des kulturellen Gedächtnisses zu werden, bedarf es einer kanonischen Tradierung. In der Konzeption von Assmann und Erll werden Massenmedien von den Speichermedien des kulturellen Gedächtnisses unterschieden: „Die Massenmedien schaffen wichtige Impulse und Auslöserreize für das kulturelle Gedächtnis, ohne selbst eines zu produzieren.“ (Assmann 2006a: 242) Verbreitungs- und Massenmedien können also *cues*, mediale Hinweisreize auf kollektiver Ebene, werden, womit sie eine andere Funktion als die das kulturelle Gedächtnis *generierenden* Speichermedien erfüllen (Erll 2007: 90f.). Speichermedien sind jedenfalls nie nur passive Instrumente, da die Auswahl, was gespeichert werden soll, immer interessen- und wertgeleitet ist. Der Bezug einer Kultur auf ihre Vergangenheit ist daher immer politisch relevant (Pethes 2008: 15f.). Während das kollektive Gedächtnis eine Erfahrungs- und Willensgemeinschaft entstehen lässt – hier lässt sich seine Verbindung zu demokratischen Nationen ziehen, ist das kulturelle Gedächtnis auf eine langfristige historische Perspektive ausgerichtet (Assmann/Frevert 1999: 50; Assmann 2006a: 38f., 53f.).

3.2.1. Kollektives Gedächtnis und demokratische Nation

Um den Zusammenhang zwischen Gedächtnis und demokratischen Nationen herauszuarbeiten, bezieht sich Aleida Assmann auf einen interessanten, weil schon sehr alten Vortrag des französischen Religionswissenschaftlers und Schriftstellers Ernest Renan: „Was ist eine Nation?“, den dieser 1882 an der Sorbonne hielt und mit dem er sich gegen den deutsch-romantischen Nationsdiskurs wandte. Gegen Theorien, die Nationen auf Grundlage von Rasse, Sprache, Religion, Geografie, gemeinsamer Sprache, Riten oder Sitten konstruieren, setzt Renan das Konzept einer demokratischen Willensnation (Assmann 2006a: 37f.). In Begriffen des 19. Jahrhunderts definiert er eine Nation als eine Seele, womit ein geistiges Prinzip gemeint ist:

„Zwei Dinge, die in Wahrheit nur eins sind, machen diese Seele, dieses geistige Prinzip aus. Das eine liegt in der Vergangenheit, das andere in der Gegenwart. Das eine ist der gemeinsame Besitz eines reichen Erbes an Erinnerungen, das andere das gegenwärtige Einvernehmen, der Wunsch zusammenzuleben, der Wille, das Erbe hochzuhalten [...]“ (Renan 1995: 56)

Eine lange Vergangenheit voll heldenhaft konstruierter Geschichten ist das soziale Kapital, wie er es nennt, auf dem sich eine Nation gründen lässt (Renan 1995: 56). In diesen Formulierungen beschreibt Renan, was wir im letzten Kapitel als (affirmatives) politisches Gedächtnis definiert haben. Damit ist eine Nation nicht nur eine Willensgemeinschaft, sondern auch eine Erfahrungsgemeinschaft (Assmann 2006a: 39). In modernerer Terminologie formulieren Heer/Wodak (2003: 15), dass Nationen nicht „Subjekte qua Existenz, sondern qua Zuschreibung“ sind.

Heidemarie Uhl (2008: o.S.) weist darauf hin, dass erst durch die Veränderungen in den 1980er Jahren, das, was wir heute als Erinnerungskultur bezeichnen, entstanden ist. In der Geschichte des nationalen Gedächtnisses ist dies eine Neuerung, denn seit dem 19. Jahrhundert wurde, wie das Beispiel gerade gezeigt hat, der Stolz auf die Geschichte der Nation und/oder der eigene Opferstatus in den Mittelpunkt der Erinnerungen gestellt. Mit der Shoah stieß die retrospektive Sinnstiftung von Vergangenheitspolitik an ihre Grenzen. Ein negatives Gedächtnis ist die Folge (Koselleck 2002: 23-26).

Für die Nationen des 20. und 21. Jahrhunderts lässt sich sagen, dass Diskussionen über die nationale Frage und über die „richtige“ Erinnerung an die Shoah miteinander verbunden sind. Diese Diskussionen waren wichtig für die Entwicklung der politischen Kultur in den jungen Demokratien nach Kriegsende. Wo allerdings in der direkten Nachkriegszeit moralische Auseinandersetzungen um die Shoah der Demokratisierung im Wege waren, sind die Erinnerungen heute Voraussetzung einer gestärkten Demokratie. Mit den verstärkten vergangenheitspolitischen Debatten seit den 1980er Jahren kam es zu einer Renationalisierung der politischen Kultur. Allerdings wandelte sich der Bezug auf die Vergangenheit von einer in institutionellen zu einer kulturellen Strategie (Levy/Sznaider 2007: 121- 124). Eine solche kulturelle Strategie ist die symbolische, negative Abgrenzung vom Nationalsozialismus. Gerade liberale Demokratien bräuchten diese, um sich in einem Gegenbeispiel ihres Selbstbildes der Ideale und Natur der eigenen Institutionen zu vergewissern:

„Die Vereinfachung der Darstellung des Nazismus und des Holocaust in der Massenkultur scheint eine notwendige Funktion innerhalb der westlichen Gesellschaft zu erfüllen. Die Vergegenwärtigung des Bösen ist der liberalen Gesellschaft als solcher – als Gegenbild ihres Selbstbildes – nötig.“ (Friedländer 2002: 214)

Der Nationalsozialismus hat die Funktion des Feindes der Demokratie *per se* übernommen (Friedländer 2002: 215).

Die vergangenheitspolitischen Narrative, die den erinnerungskulturellen Kontext der zu untersuchenden Darstellungen bilden, sind Teil des hier beschriebenen kollektiven politischen Gedächtnisses. Die Texte und der Film allerdings gehören potentiell in den Bereich des kulturellen Gedächtnisses.

3.2.2. Die Repräsentationen des kulturellen Gedächtnisses

Das kulturelle Feld, auf das sich das kulturelle Gedächtnis bezieht, besteht aus materialen Repräsentationen und symbolischen Praktiken. Assmann (2002: 28) weist darauf hin, dass der Begriff Repräsentationen sehr passend ist, da er wörtlich Wiedervergegenwärtigung bedeutet, was ein anderer Ausdruck für Erinnerung ist. Das kulturelle Gedächtnis ist wie das kollektive ein soziales Langzeitgedächtnis, unterscheidet sich von jenem jedoch in einem wesentlichen Punkt. Denn während die symbolische Vermittlung in beiden kollektiv passiert, gibt es nur im kollektiven Gedächtnis eine kollektive Verarbeitung. Im kulturellen Gedächtnis ist der Modus der Verarbeitung individuell, da kulturelle Repräsentationen individuell rezipiert werden (Assmann 2006a: 32, 36). In diesem Sinne kritisieren auch Fogu/Kantsteiner (2007: 288), dass es irreführend wäre, die aus Repräsentationen gewonnenen Bilder als kollektiv zu bezeichnen:

“The term *collective* [Hervorheb. i. Orig.] becomes entirely misleading when applied to images derived from the representational artifacts in which these socially constructed memories are institutionalized.”

In einem solchen Fall wird kollektiv nicht eigentlich für sozial, sondern einfach für eine Menge an AdressatInnen (TeilnehmerInnen, ZuschauerInnen, BesucherInnen) verwendet. Dies sagt aber noch nichts darüber aus, wie mentale Bilder kollektiv bei den Rezipienten angenommen werden (Fogu/Kantsteiner 2007: 288).

Daher maßt sich vorliegende Arbeit auch nicht an, darüber Aussagen treffen zu können, wie die aus den Repräsentationen gewonnenen Narrative und Bilder im kollektiven Gedächtnis kollektiv verarbeitet werden. Die Werke als Teil des kulturellen Archivs, aus dem sich das kulturelle Gedächtnis speist, sollen aber kritisch in Bezug auf die Funktion, die sie für das

kulturelle Gedächtnis einnehmen können, befragt werden. Dahinter versteckt sich die Frage nach einer normativen Bewertung der in den Werken konstruierten vergangenheitspolitischen Narrative und Bilder. Um einen Eindruck davon zu vermitteln, welche der Werke überhaupt die Chance haben, im kulturellen Gedächtnis zu landen, soll ein kurzes Wort zur Rezeption auch nicht fehlen. Bevor beantwortet werden kann, welche vergangenheitspolitischen Narrative aus dem nationalen politischen Gedächtnis sich in den Repräsentationen wiederfinden und wie diese sie verarbeiten, muss vorab der vergangenheitspolitische Kontext geklärt werden.

3.3. Verganhenheitspolitik in Abgrenzung von Verganhenheitsbewältigung und Geschichtspolitik

Was kann nun die Politikwissenschaft zu der Gedächtnisdiskussion beitragen? Es sind die neueren Begriffe der Geschichts- und Verganhenheitspolitik, die allerdings oft beliebig verwendet werden (Sandner 2001: 5f.). Im Folgenden soll eine Definition und Abgrenzung dieser Termini versucht werden.

Verganhenheitspolitik ist ein Begriff, der „für die Analyse der Ablösung von Diktaturen durch Demokratien“ verwendet wird (Manoschek/Geldmacher 2006: 578). Er ist dabei zuallererst vom Begriff der Verganhenheitsbewältigung abzugrenzen, der sich auf „den ethisch-moralischen Umgang einer Gesellschaft“ (Manoschek/Geldmacher 2006: 578) mit ihrer geschichtlich belasteten Verganhenheit, im Fall von Österreich auf die nationalsozialistische, bezieht. Aufgrund dieser Differenz wurde er eher in der Geschichtswissenschaft als in der Politikwissenschaft verwendet, in der er jedoch im letzten Jahrzehnt von dem der „Erinnerungskultur“ abgelöst wurde (Cornelißen 2003: 12), auch aufgrund seiner inflationären Verwendung in wissenschaftlichen und öffentlichen Debatten (Sandner 2001: 6). Sandner (2001: 6) definiert Verganhenheitsbewältigung als die kollektive Verdrängung und Verleugnung der nationalsozialistischen Verganhenheit bzw. den kritischen Umgang damit. Die Begriffe Verdrängung, Verleugnung, aber auch der der Bewältigung verweisen darauf, dass Verganhenheitsbewältigung stärker auf die psychischen und psychologischen Aspekte abzielt. Er trägt dabei auch die problematische Konnotation mit sich, es sei möglich, die Verganhenheit zu bewältigen, was an das Schlussstrich-Argument erinnert.

Wie wird nun Vergangenheitspolitik definiert? Bock/Wolfrum (1999: 8-9) verwenden einen Begriff von Vergangenheitspolitik, der prinzipiell diktatorische Systeme und ihre Überwindung beschreibt, während Sandner (2001: 7) aus pragmatischen Gründen und aufgrund der Konnotation von Vergangenheitspolitik auf das nationalsozialistische Regime bezieht. In vorliegender Arbeit wird mit diesem Begriff der Bezug Österreichs auf die eigene NS-Vergangenheit bezeichnet, gleichzeitig kann aber kein Problem darin erkannt werden, ihn in anderen Kontexten und Fragestellungen vor allem in vergleichender Perspektive auf andere diktatorische oder autoritäre Vergangenheiten zu beziehen. Bocks und Wolfrums Definition beschränkt sich darüber hinaus auf „die politische Dimension der Aufarbeitung diktatorischer Vergangenheit“ (Bock/Wolfrum 1999: 8). In ihrem Konzept ist gegenüber den justiziellen, legislativen und exekutiven Entscheidungen öffentlich-symbolisches Handeln nachrangig. Genau umgekehrt wird Geschichtspolitik definiert, in der symbolische Politik- und Diskursformen im Vordergrund stehen (Bock/Wolfrum 1999: 8f.). Die beiden Forschungsansätze wären demnach „zwei Seiten ein und derselben Medaille: der umkämpften Vergangenheit.“ (Bock/Wolfrum 1999: 9) Sandner möchte Vergangenheits- und Geschichtspolitik im Gegensatz zu dieser komplementären Definition in ein hierarchisches Verhältnis bringen, in dem Geschichtspolitik den Überbegriff für die politische Instrumentalisierung von Geschichte prinzipiell darstellt. Vergangenheitspolitik bezeichnet dann

„den politischen, justiziellen und kulturellen Umgang einer demokratischen Gesellschaft mit ihrer diktatorischen Vergangenheit [...] – ohne dabei symbolische Politikformen oder Diskurspolitik auszuschließen“ (Sandner 2001: 7).

Bock/Wolfrums Definition leidet jedoch im Grunde an einer anderen Schwäche, die die Vermischung einer komplementären und hierarchischen Konzeption ist. Denn bei Wolfrum kann Geschichtspolitik, jeweils in Bezug auf symbolisch-öffentliche Handlungen (also den komplementären Aspekt), sowohl den Umgang der nationalsozialistischen Vergangenheit beschreiben, als auch den mit Vergangenheit *per se* (also eine hierarchische Gliederung), wie sich in folgendem Zitat offenbart:

„Geschichtspolitik ist [...] ein Handlungs- und Politikfeld, auf dem verschiedene politische Akteure die Vergangenheit mit bestimmten Interessen befrachten und in der Öffentlichkeit um Zustimmung ringen.“ (Wolfrum 1999: 58)

Damit kann dann aber das Kriterium der Überwindung diktatorischer Systeme nicht mehr zur Abgrenzung von Vergangenheitspolitik erhalten. Ich schließe mich daher Sandners Konzeption von Vergangenheitspolitik an. Sowohl Geschichts-, als auch Vergangenheitspolitik können alle möglichen Formen des Umgangs beinhalten, politischen, justiziellen und kulturellen. Entscheidendes Unterscheidungsmerkmal ist der Bezug von Vergangenheitspolitik auf die Überwindung diktatorischer und autoritärer Systeme. Um beide Politikfelder besser aufzufächern und die Vermischung verschiedener Ebenen bei Bock/Wolfrum besser verstehen zu können, möchte ich im Folgenden auf Reichels Darstellung von Geschichtspolitik eingehen. Er weist auf die gemeinschaftsbildende Funktion hin, die das Einbringen von Geschichte als Argument in politischen Diskussionen hat. Und da die moderne Nationalstaatenbildung sehr stark auf kulturelle Identität angewiesen ist, hat Geschichtspolitik als gemeinschaftsbildende Praxis nicht nur eine Aufwertung, sondern auch eine funktionale Ausdifferenzierung und Institutionalisierung erfahren (Reichel 2007: 9). Reichel macht vier geschichtspolitische Felder aus: erstens, das Feld des politisch-rechtlichen und politisch-kulturellen Handelns, zweitens, das Feld der öffentlichen Erinnerung (an die Zeit der NS-Diktatur), drittens, die Zeitgeschichtsforschung und viertens, das Feld der ästhetischen Kultur (Reichel 2007: 10-13). Diese vier Felder stellen eine hilfreiche Differenzierung des Feldes Geschichtspolitik dar, das Reichel allerdings auf die NS-Zeit bezieht. Sie lassen sich jedoch genauso auf die Begriffsbildung, wie wir sie hier vorgenommen haben, übertragen. Diese vier Felder existieren sowohl für Vergangenheits- wie auch für Geschichtspolitik. Das erste Feld umfasst also alle justiziellen, legislativen und exekutiven Handlungen, wie zum Beispiel die strafrechtliche Verfolgung, die Beschränkung des zivilbürgerlichen Status der TäterInnen und Restitutionsmaßnahmen (Manoschek/Geldmacher 2006: 577), genauso wie zum Beispiel die Positionen der verschiedenen Parteien. Es kann zu Überschneidungen mit dem zweiten Feld kommen, wenn AkteurInnen des im engeren Sinne politischen Feldes symbolische Handlungen setzen, zum Beispiel ein/e PolitikerIn eine Rede im Rahmen einer Gedenkveranstaltung hält. Die öffentliche Erinnerung, wie sie sich in Zeitungen oder Zeitschriften niederschlägt oder sich in einer Ausstellungsgestaltung darstellt, fällt aber eindeutig und ausschließlich in das zweite Feld hinein. Diese Arbeit bewegt sich im Feld der ästhetischen Kultur. In ihm entwerfen Produzenten zeittypische Erinnerungsbilder und beeinflussen so, was Reichel die „zweite Geschichte“ des Nationalsozialismus nennt (Reichel 2007: 16).

Sandner (2001: 5) stellt die beiden Termini Vergangenheits- und Geschichtspolitik in den Kontext eines konfliktorientierten Gesellschaftsmodells, denn die verschiedenen Interpretationen des Vergangenen spiegeln und konstituieren die gesellschaftlichen Widersprüche der Gegenwart, die demokratisch-pluralistische Gesellschaften konstituieren. Dies bedeutet für die Interpretation von Deutungen der Geschichte, dass sie vor dem jeweiligen politisch-kulturellen Hintergrund zu analysieren sind. Die politischen und gesellschaftlichen Funktionen von Geschichtspolitik und daher auch von Vergangenheitspolitik, umfassen in Bezug auf den hegemonialen Geschichtsdiskurs die Traditionsstiftung und Herstellung von Kontinuität. Gegen diese erheben oppositionelle Minderheitengeschichten Anspruch, gehört zu werden (Sandner 2001: 7f.). Innerhalb von Gedächtnis als Kategorie der politischen Kultur gibt es also diese zwei Zugänge: einen affirmativen und einen kritischen (Gerbel u.a. 2005: 7-9). Damit hängt die zweite Funktion von Geschichtspolitik zusammen, die Legitimierung oder Delegitimierung des Herrschaftsdiskurses. Weiters wird, wie wir bereits gehört haben, über den Bezug auf Vergangenheit (kollektive) Identität hergestellt. Dieser kann zur Antizipation gesellschaftlicher Gegenentwürfe oder politischer Utopien genützt werden und hat damit eine emanzipatorische Kraft. Geschichtspolitik kann darüber hinaus zur nationalen und/oder sozialen Integration genützt werden (Sandner 2001: 8f.). Interessant ist in diesem Zusammenhang die Frage, wie die Erinnerung an den Nationalsozialismus in den Nachfolgestaaten des Dritten Reiches integrierend wirken kann, wenn doch die negative Abgrenzung (mittlerweile) im Mittelpunkt steht. Doch es ist eben nicht „die gesellschaftliche Geschichtskonstruktion *per se* [Hervorheb. i. Orig.], sondern der Prozess der kritisch diskursiven Aneignung von kollektiver Geschichte“ (Sandner 2001: 9), der über die Qualität von Integration entscheidet. In diesen Beispielen offenbart sich Gedächtnis als eine Kategorie der politischen Kultur, von der Gedächtnis als analytische Kategorie in den Kulturwissenschaften abzugrenzen ist (Gerbel u.a. 2005: 8f.).

Im Folgenden wird ein Überblick über die konkurrierenden, zum Teil widersprüchlichen Erinnerungserzählungen in Österreich nach 1945 gegeben, die das Spannungsfeld bilden, aus dem kollektives Gedächtnis entsteht (Marchart 2005: 26).

4. Vergangenheitpolitische Narrative in Österreich im Kontext von Verlierer-, Täter- und Opfergedächtnis

Die politische Nachkriegsstrategie Österreichs, sich als erstes Opfer der nationalsozialistischen Expansionsbestrebungen darzustellen, fand ihren Niederschlag nicht erst im Staatsvertrag 1955, sondern bereits in der Unabhängigkeitserklärung vom 27. April 1945. Unter Berufung auf die völkerrechtliche Okkupationstheorie, wie sie in der Moskauer Deklaration der alliierten Außenminister vom November 1943 formuliert wurde (Manoschek/Geldmacher 2006: 578f.), heißt es darin, Österreich sei „das erste freie Land, das der Hitlerschen Aggression zum Opfer gefallen ist“ (Proklamation vom 27. April 1945, in: Staatsgesetzblatt für die Republik Österreich, 1. Mai 1945, zit. nach: Uhl 2005: 51). Gleichzeitig wurde der „Anschluss“ vom März 1938 als Okkupation negativ konnotiert, die NS-Herrschaft als fremde Gewaltherrschaft externalisiert, die die Bevölkerung unterdrückte und gegen die sich Widerstand regte. Die Wehrmachtssoldaten wären zu ihrem Dienst gezwungen worden und hätten ihn nur widerwillig versehen. Diese Opferthese in ihrer „antifaschistischen“ Variante bildete das Gründungsnarrativ der Zweiten Republik. Um die junge Republik historisch zu legitimieren, wurde die Bedeutung des österreichischen Widerstandes gegen den Nationalsozialismus hervorgehoben (Uhl 2005: 50-52). Dies sind typische Merkmale eines Verlierergedächtnisses (Assmann/Frevert 1999: 45). Markovits/Reich (1998: 41) meinen sogar, dass dies typisch für jedes kollektive Gedächtnis sei, dass sich, unabhängig davon, „wer die wirklichen Täter oder Anstifter waren, das Gedächtnis der Nation [...] schließlich um die Achse von Unrecht und Opfererfahrung“ dreht, obwohl Opfer und Verlierer nicht dasselbe sind. In diese erste kurze Periode der direkten Nachkriegszeit fielen Maßnahmen der Entnazifizierung (Garscha 2000) und der strafrechtlichen Verfolgung von NS-Verbrechen (Uhl 2005: 54; Manoschek/Geldmacher 2006: 579f.). Dass in dieser frühen Phase, neben dem Zurückweisen jedweder Verantwortung oder Schuld an den NS-Verbrechen, die Betonung eines spezifisch Österreichischen genauso wichtig war, zeigt, dass eine stabile nationale Identität noch fehlte. Diese sollte sich erst in den 60er Jahren etablieren (Uhl 2005: 53).

Die Neucodierung der Opferthese in eine Richtung, die dann bis in die 1980er prägend blieb, fand bereits in dieser frühen Phase statt, nämlich dass die Judenverfolgung den Deutschen zugeschrieben wurde, was eine Externalisierung bedeutete (Uhl 2005: 52; Lepsius 1989: 250). Bereits 1948/49 löste sich im Kontext des Kalten Krieges der antifaschistische Grundkonsens

der Nachkriegszeit auf, eingeleitet durch die Wahlen 1949, mit denen ein Buhlen um die ehemaligen NationalsozialistInnen einsetzte, die im Jahr davor durch die Minderbelastetenamnestie ihr Wahlrecht zurück erhalten hatten (Uhl 2005: 54). Ein österreichisches Spezifikum der Vergangenheitspolitik offenbarte sich, das Anton Pelinka als „double speak“ bezeichnet: Neben dem außenpolitisch instrumentalisierten Opferdiskurs bildete sich seit Beginn der 1950er Jahre auf innenpolitischer Ebene im Zusammenhang mit der Reintegration der ehemaligen NationalsozialistInnen ein widersprüchlicher Gedenkdiskurs über die gefallenen Soldaten des Zweiten Weltkriegs heraus, deren Pflichterfüllung und Opferbereitschaft für die Heimat in den Mittelpunkt gestellt wurden (eine Heimat, die nach der Argumentation gegenüber den Alliierten – „Österreicher, aber kein Österreich“ – in den Staatsvertragsverhandlungen nicht existiert und somit auch keine Mitverantwortung gehabt hätte) (Uhl 2001: 25). In dieser Phase setzte sich eine Gleichsetzung des NS-Regimes mit der Zeit nach 1945 durch. Die Alliierten galten also nicht mehr als Befreier, sondern als Besatzer.¹³ Außerdem wurde auch der Opferstatus von den NS-Opfern auf die Opfer des Krieges gegen den Nationalsozialismus übertragen – was sich neben dem Gedenken an die Gefallenen auch in der Figur des „Heimkehrers“ zeigt (Uhl 2005: 56). Bei einer auf der Opferrolle aufbauenden Identität geht es „um die Verwandlung von Trauma in *Ehre* [Hervorheb. i. Orig.] im Sinne eines Anspruchs und positiven Selbstwerts“ (Assmann 2006: 81). Was Assmann (2006b: 239) an Strategien deutscher Opfer-Narrative herausgearbeitet hat, lässt sich auch auf Österreich übertragen. Sie führt die Strategie einer inneren Grenzziehung an, die auf eine Abspaltung der Schuld hinausläuft. Das kann zum Beispiel durch eine Fokussierung auf Hitler geschehen, wobei ein eigener Handlungsspielraum negiert wird, was dem Geschichtsverlauf eine schicksalshafte Unausweichlichkeit zuschreibt. Die fünf Strategien der Verdrängung sind Aufrechnen, Externalisieren, Ausblenden, Schweigen und Umfälschen (Assmann 2006a: 169-182).

Dass die ursprünglich kriminalistischen Begriffe Täter und Opfer auf den Geschichtsverlauf bezogen werden, ist neu. Davor kannte die Geschichte nur Sieger und Verlierer. Der Zweite Weltkrieg aber hat mit seinem totalen Krieg auch ZivilistInnen in den Krieg gezogen (Assmann 2006b: 237). Das deutsche Wort des Opfers ist durch seine Ambivalenz gekennzeichnet, denn es verwischt den Unterschied zwischen dem aktiven, selbstbestimmten

¹³ Es ist interessant, wie unterschiedlich sich diese Ausdrücke narrativ einbetten und damit konnotieren lassen. In seiner antifaschistischen Konnotation kann „Befreiung“ als positiver Ausdruck gesehen werden. DeMeritt (1999: 136) kritisiert im Gegensatz dazu aus einer ausländischen Perspektive diese Bezeichnung für das Kriegsende, da er eine vorausgegangene unfreiwillige Unterwerfung, den „Anschluss“, miteinschließt.

Einsatz des eigenen Lebens (engl. *sacrifice*) und dem passiven, wehrlosen Objekt von Gewalt (engl. *victim*). Dem heroischen Opfergedächtnis an die Gefallenen des Krieges, das von einer heldenhaften nationalen Semantik geprägt ist, in der der Opfertod von Soldaten in der Tradition einer Gabe für die Gemeinschaft und das Vaterland mit Ehre und Ruhm verbunden ist, steht das traumatische Opfergedächtnis der Konzentrationslager gegenüber. Es gibt daher den Konflikt zwischen dem ehrenvollen Opfergedächtnis des Krieges und dem traumatischen Opfergedächtnis der KZs (Assmann/Frevert 1999: 47; Assmann 2006a: 73-80; Assmann 2006b: 238).

Für die Generation der Landser arbeiten Heer/Wodak (2003: 21) ein Narrativ des Krieges heraus, das aus den drei Topoi „der Rotarmist“ als heimtückische „asiatische Bestie“, „der Partisan“ als Beleg für die Verbrechen der Anderen und „der Jude“ als „Drahtzieher und Profiteur des Geschehens“ besteht. In Österreich nahm dieses Narrativ auf der nationalen Ebene folgende Form an: Während sich die antisemitische Rhetorik maskierte, wurden die anderen zwei Topoi in das politische Gedächtnis integriert. So galt der Vernichtungskrieg als berechtigter Kampf gegen den Kommunismus. Gleichzeitig wurden die Täter zu den Opfern der Verbrechen der Anderen – ob der „Partisanen“, der Terrorbomber, der alliierten Gefangenenlager, des nationalsozialistischen „Überfalls“ auf Österreich. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Umgang mit der NS-Vergangenheit von Tabuisierung gekennzeichnet war, die sich großteils bis in die 1980er Jahre halten konnte (Manoschek/Geldmacher 2006: 582). Dies entspricht den Erinnerungsbedürfnissen eines „Täterkollektivs“ (Uhl 2005: 62). Im Tätergedächtnis operieren Affekte, die zur Abwehr der Erinnerung führen. Schuld und Scham produzierten Schweigen (Assmann/Frevert 1999: 45). Die Sehnsucht nach einem „Schlussstrich“ offenbart sich in der Bezeichnung von 1945 als „Stunde Null“.

Eine erste partielle Transformation der österreichischen Vergangenheitspolitik lässt sich Mitte der 1960er Jahre ausmachen. Den Kontext bildete die politische Ära des sozialliberalen Konsenses, die bis Mitte der Achtziger Jahre anhielt und eine Reformphase der Modernisierung und Demokratisierung war. Der Übergang zu einer postindustriellen Gesellschaft kündigte sich in Österreich an. Vor dem Hintergrund einer allgemeinen gesellschaftlichen Aufbruchssituation leiteten die zunehmende Festigung eines Österreichbewusstseins, die Politisierung der studentischen Jugend sowie das Entstehen eines neuen Typs von kritischem Journalismus das Ende jener vergangenheitspolitischen Phase ein,

die vom Entgegenkommen gegenüber den ehemaligen NationalsozialistInnen geprägt war. Gleichzeitig wurde der Konsens der beiden großen Lager über das Verständnis von Österreich als erstem Opfer und damit der Betonung des Freiheitskampfes erneuert (Uhl 2001: 25f.; Hanisch 1994: 456f.). Diese getrennten Gedächtniskulturen und widersprüchlichen Geschichtserzählungen, die sich im Gedenken an den Freiheitskampf auf der einen Seite und an die gefallenen Wehrmachtssoldaten auf der anderen verdeutlichen lassen, haben sich vielfach bis heute erhalten (Uhl 2001: 26).

1978/79 erschütterte die Ausstrahlung der TV-Serie „Holocaust“, die zu einem Medienereignis wurde, das österreichische Gedächtnis und leitete eine Intimisierung der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus ein. Sie etablierte nicht nur den Begriff Holocaust im deutschsprachigen Raum in der breiten Bevölkerung (Assmann 2006a: 154), sondern zwang diese auch dazu, das erste Mal die österreichische Beteiligung an den NS-Verbrechen zu diskutieren. Erstmals wurde das Wissens- und Bildrepertoire der Shoah medial vermittelt (Uhl 2005: 71).

Die österreichischen Narrative muss man aber auch in die gesamteuropäischen bzw. globalen Prozesse einordnen. Das Ende des Kalten Krieges und die Ablösung der Erfahrungsgeneration des Nationalsozialismus durch die erste Nachkriegsgeneration bewirkte Veränderungen in den Erinnerungslandschaften quer durch Europa (Gerbel u.a. 2005: 12). Dass in allen europäischen Ländern die größten und meistens ersten Veränderungen in den Erinnerungsdiskursen zwischen 1968 und 1985 stattfanden, weist darauf hin, dass Generation der wichtigste Motor von Veränderung im Gedächtnis ist (Fogu/Kantsteiner 2007: 296).

In Österreich ergab sich aus den oben angesprochenen, widerstreitenden vergangenheitspolitischen Narrationen das Konfliktpotential der Waldheim-Debatte,¹⁴ die 1986 einsetzte. Die Formulierung des Präsidentschaftskandidaten und ehemaligen UN-Generalsekretärs Kurt Waldheim, er habe im Krieg nur seine Pflicht erfüllt wie hundertausende andere Österreicher, legte die widersprüchliche Stelle im Gedächtnis offen – die Beurteilung des Kriegsdienstes in der Deutschen Wehrmacht. Dies führte in der Folge zu einer Erosion der Opferthese vor allem in der Geschichtswissenschaft und im öffentlich-politischen Diskurs. Erstmals herrscht ein Konsens über die Anerkennung der

¹⁴ Für Informationen zum Konflikt vgl. Pflichterfüllung 1968 oder Gehler 1997.

Mitverantwortung und damit auch der zumindest moralischen Verantwortung der Zweiten Republik für die von ÖsterreicherInnen begangenen Verbrechen des Nationalsozialismus und der Ermordung und Vertreibung der Juden und Jüdinnen. Dieser Konsens wurde von beiden großen Lagern getragen, am deutlichsten aber von sozialdemokratischer und auch kirchlicher Seite artikuliert, während er von der FPÖ nicht geteilt wurde (Uhl 2001: 26f.). Diese Ablöse der Opferthese von der Mitverantwortungsthese sehen einige KommentatorInnen aber auch kritisch. So betont Embacher, dass sich Österreich als Folge der Waldheim-Affäre *gegenüber dem Ausland* nicht mehr als erstes Opfer präsentieren konnte und der österreichische Bundespräsident „zum Symbol für ein opportunistisches Sich-Arrangieren, für ein bequemes Verdrängen, Weglügen und Vergessen“ (Embacher 2003: 148f.) wurde. Scheit meint, dass die Waldheim-Affäre sogar zu einer „Beflügelung der Vergangenheitsbewältigung als Selbstdarstellung“ (Scheit 2010: 176) geführt hat.

Bringt man die Begriffe des Gedächtnisses mit diesen Veränderungen in der Vergangenheitspolitik zusammen, muss man darauf hinweisen, dass Beschweigen und Verdrängen vor allem Verhaltensmodi des kommunikativen Gedächtnisses im Umgang mit der NS-Vergangenheit in den Nachkriegsjahrzehnten darstellten, während die Medialisierung, die nach der TV-Serien Holocaust und der Waldheim-Affäre einsetzte, eine Umgangsform des kulturellen Gedächtnisses darstellt (Paul 2010: 31). Paul (2010: 31) geht sogar soweit, die Medialisierung der Shoah, zumindest aus der Perspektive des kommunikativen Gedächtnisses, als „die zeitgenössische Form des Beschweigens“ anzusehen.

Der vergangenheitspolitisch hegemoniale Diskurs der „Mitverantwortungsthese“ des offiziellen Österreichs hielt von 1988 bis zum Ende der Großen Koalition 1999. Die österreichische Vergangenheitspolitik während der Koalitionsregierung zwischen ÖVP und FPÖ brachte einerseits die Reaktivierung der Opferthese in der außenpolitischen Selbstdarstellung durch die ÖVP (Uhl 2001: 28) und innenpolitisch die explizite Gleichsetzung von NS-Opfern und NS-TäterInnen durch die Entschädigungsleistung für sogenannte Spätheimkehrer, also ehemalige Wehrmachtssoldaten 2000 (Manoschek/Geldmacher 2006: 589). Die Entschädigungspolitik wurde andererseits aber auch für die Opfer vorangetrieben und die zweite Welle finanzieller Leistungen folgte, unter anderem mit der Einrichtung des so genannten Versöhnungsfonds zur Entschädigung von NS-Zwangsarbeitern 2000. Kennzeichnend für den Diskurs nach 2000 ist, dass die Frage nach dem angemessenen Umgang mit der NS-Vergangenheit neuerlich aufgeworfen wird,

allerdings unter umgekehrten Vorzeichen. Neuerdings wird eine tendenzielle Entlegitimierung von Kritik am Umgang mit der NS-Vergangenheit, von Kritik an Verdrängungen und Tabuisierungen mit Argumentationsmustern, die bislang einem „rechten“ Diskurssegment zugeordnet wurden, von Intellektuellen geführt, die bisher dem linksliberalen Milieu zugerechnet wurden (Uhl 2001: 29f.). Mit dieser Beschreibung stimmt der Befund Wolfrums (2006: 18) überein, den er auf Deutschland bezieht, dass nach 1990 eine Zeitenwende in der Erinnerungskultur stattfand, in der Tabus fallen. Außerdem findet eine ethische Wende von sakrifiziellen zu viktimologischen Formen des Erinnerns statt. Denn die Opfer einer radikal asymmetrischen Gewalt können nicht mit ‚Märtyrern‘ gleichgesetzt werden, was einer unangemessenen Sinnstiftung des vollkommen sinnlosen Todes dieser Menschen gleichkäme. Es geht in diesem Diskurs darum, den Opfern ihre Würde wiederzugeben. Diese ethische Wende ging mit einer Universalisierung eines neuen Rechtsbewusstseins einher. Sie hat einerseits zu moralischer Sensibilisierung geführt und neue rechtliche und ethische Standards etabliert, andererseits führte sie zu einer Emotionalisierung der Geschichte und einer einseitigen Hervorkehrung des Leidens (Assmann 2006a: 76f., 81).

5. Literatur und Film und die Erinnerung an die Shoah

Auf diesen Abriss der vergangenheitspolitischen Narrative in Österreich folgen nun Überlegungen zum Verhältnis von Film und Literatur und der Shoah. In aller Kürze wird auf den Begriff Holocaust-Literatur eingegangen, da die literarischen Darstellungen der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ unter ihn fallen. Danach wird auf die Bedeutung des vergangenheitspolitischen Kontextes für Literatur und Film aus Österreich in Bezug auf die Darstellung der Shoah hingewiesen, um daran prinzipielle Überlegungen über die Herausforderungen, die die Shoah an das Erzählen stellt, anzuschließen. Abschließend wird kurz auf die Veränderungen in filmischen Darstellungsverfahren seit der Ausstrahlung der TV-Serie „Holocaust“ eingegangen.

5.1. Holocaust-Literatur?

„Holocaust-Literatur ist Literatur über den Holocaust.“ (Strümpel 2000: 20) Da sich dieser Begriff in der Forschung durchgesetzt hat, obwohl eine einheitliche und über obige kurze Formel hinausgehende Definition fehlt, soll er auch hier verwendet werden. Ursprünglich bezeichnete er die in den Ghettos und Lagern und die von Überlebenden geschriebenen Texte. Ebenso wurden kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs Berichte über die unmenschlichen Bedingungen in den Konzentrationslagern von Überlebenden verfasst, um sich selbst des Geschehenen zu vergewissern und Zeugnis abzulegen. Gattungsfragen wurden in dieser frühen Phase nicht diskutiert, die Integrität des Augenzeugens als Betroffenen bürgte für den Text. Mit der Zeit weitete sich der Begriff Holocaust-Literatur allerdings aus. Diese wurde nicht mehr ausschließlich von Überlebenden verfasst. Ebenso weiteten sich die behandelten Themen aus. Nicht mehr nur der Prozess der Ausrottung europäischer Juden und Jüdinnen in den Ghettos, Lagern und durch Erschießungskommandos wurde geschildert, sondern auch die Lebensumstände vor und nach dem Krieg, wie sie von der Shoah beeinflusst wurden, und die Handlungen nicht nur der unmittelbar, sondern auch mittelbar von der Shoah Betroffenen – Opfer, TäterInnen und ZuschauerInnen. Mit der Generation der ‚Nachgeborenen‘ hat sich jedenfalls das Rezeptionsverhalten verändert. Nicht mehr nur einige kanonisch gewordene Texte, sondern eine Vielfalt an Texten werden jetzt von einer breiten Öffentlichkeit gelesen (Strümpel 2000: 19-22).

5.2. Vergangenheitspolitische Wende in Literatur und Film in Österreich

Die Waldheim-Affäre war nicht nur die entscheidende Zäsur für die Vergangenheitspolitik Österreichs, sondern auch für die Entwicklung der österreichischen Nachkriegsliteratur (Scheit 2010: 178; Embacher 2003: 149). Davor beschäftigte sich die österreichische Literatur nur am Rande mit der Shoah. Während der Waldheim-Debatte waren KünstlerInnen und SchriftstellerInnen Teil der kritischen Gegenöffentlichkeit. Der Perspektivenwechsel nach 1986 wurde auch im literarischen Bereich von der zweiten Generation bei den LeserInnen vollzogen. Wo die ältere Schriftstellergeneration sich davor österreichkritisch geäußert hatte – unter anderem Dor, Aichinger, Bachmann und Lebert in ihren frühen Arbeiten – waren sie nicht rezipiert worden. Die jüngere Generation entdeckte diese Literatur als Folge der

Waldheim-Affäre wieder, wodurch einige Werke neu aufgelegt wurden. In der Literatur neu war einerseits, dass jüdische Identitätsproblematiken verhandelt wurden, andererseits, dass österreichische TäterInnen in den Fokus rückten, was für unser Thema der Endphaseverbrechen von besonderer Bedeutung ist (Embacher 2003: 149-154).

Ein ähnlicher Befund lässt sich auch für den österreichischen Film stellen, der in den 80er Jahren eine Reihe von kritischen Filmen über die nationalsozialistische Vergangenheit hervorbrachte, unter anderem von Axel Corti oder Wolfgang Glück (Rebhand 1996). Andreas Gruber, der Drehbuchautor und Regisseur von „Hasenjagd“ begann als Regieassistent bei Corti und ist von dessen Arbeitsweise beeinflusst worden (Vorauer/Aichmayr 1998: 37).

Alle Werke, die sich mit Endphaseverbrechen, nicht nur mit der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘, beschäftigen, gehören zu dieser Kunst der ‚Nachgeborenen‘ – Leberts ‚Die Wolfshaut‘, die ein fiktives Endphaseverbrechen schildert, ausgenommen (Jiranek/Scheucher 2009b: 121). Seinem 1960 erschienenen Roman ‚Die Wolfshaut‘ war allerdings auch erst mit der Neuauflage 1991 der breite Publikumserfolg beschieden (Embacher 2003: 153, Anm. 20). Wie kann nun ein Erzählen über die Shoah aussehen?

5.3. Erzählen nach Auschwitz

Die spezifischen Herausforderungen der Shoah an die Kunst ergeben sich aus der Natur dieses historischen Ereignisses. Sein wesentlichstes Charakteristikum ist die Sinnlosigkeit der Verbrechen: „Die Sinnlosigkeit war zum Ereignis geworden. Es gibt keine Sinnstiftung, die rückwirkend die Totalität der Verbrechen [...] einholen oder einlösen könnte.“ (Koselleck 2002: 23) Der Befund, den Koselleck hier für die Erinnerung an die Shoah formuliert, stellt verständlicherweise gerade narrative Kunstformen vor Schwierigkeiten. Denn das Merkmal von Narration ist nun einmal ihre operative Sinndimension, die erst durch die Strukturierung von Ereignissen auf einer Zeitachse entsprechend einer Logik entsteht (Ernst 2001: 402). Der Aporie, dass sich der industrielle Massenmord in seiner monströsen Dimension der Repräsentation entzieht, gleichzeitig aber nach Erinnerung verlangt, müssen sich die Kunstwerke stellen (Nieraad 1996: 420). Die Kunst hat nun drei Möglichkeiten. Sie kann verstummen und sich damit selbst abschaffen, sie kann sich weiterhin der überlieferten modernistischen Ausdrucksweisen bedienen oder sie kann ihre Zerstörung als Repräsentation inszenieren und „damit ‚Wahrheit‘ als das Verschwindende, sich Entziehende, also nur noch negativ, zum Ausdruck“ (Nieraad 1996: 414) bringen.

Ob eine Literarisierung des Grauens möglich und zulässig ist, wird in der Forschung seit Adornos Diktum, dass nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben barbarisch sei, diskutiert (Adorno 1955: 31). Innerhalb von Adornos Werk selbst ist dieser in dem 1951 veröffentlichten Essay „Kulturkritik und Gesellschaft“ getätigte Ausspruch umstritten. Interpretiert man ihn als ein Darstellungsverbot in der Tradition des biblischen Bilderverbots, wird die Einzigartigkeit der Shoah um den Preis der Mythisierung gewahrt (Nieraad 1996: 412). Mit der Formel der Nicht-Darstellbarkeit des industriellen Massenmordes wird das Nicht-Darstellbare tabuisiert und zum Sakrileg erhoben (Köppen/Scherpe 1997: 2). Young (1997: 18) verweist außerdem darauf, dass jede Rekonstruktion der Vergangenheit, auch in der Historiografie, auf rhetorische Muster und sprachliche Tropen zurückgreift: „Geschichte ist Konstruktion und ihr Medium die Metapher.“ (Pethes 2008: 152) Daher sollte man nicht fragen ob, sondern wie die Shoah darstellbar ist.

Interpretiert man die Shoah als ‚Zivilisationsbruch‘, erübrigt sich auch die zweite Möglichkeit von Kunst auf die Herausforderung zu reagieren, denn dann können „Formen der Vergegenwärtigung nicht mehr einer konventionalisierten Repräsentationsästhetik folgen“. (Köppen/Scherpe 1997: 8). Das Spannungsverhältnis, in dem sich jede Erzählung über die Shoah bewegt, ist jenes zwischen dem Anspruch, die Geschichte dem kulturellen Gedächtnis der Gegenwart verfügbar zu machen, und der Gefahr, sie dabei zu vereinnahmen (Pethes 2008: 148). Es braucht also Zweifel gegenüber traditionellen Literaturformen, gegenüber dem, „was Adorno das ‚ästhetische Stilisationsprinzip‘ nennt: die auf innere Einheit und Geschlossenheit, auf eine ‚Aussage‘, eine Sinnggebung abzielende[n] Gestaltungsverfahren“ (Nieraad 1996: 416). Folgt man dieser normativen Forderung, muss Kritik geübt werden an Texten, die dem Geschehen Erhabenes, Heroisches, Beschwichtigendes, Mythisch-Schicksalhaftes, eben einen versöhnlichen Sinn verpassen (Nieraad 1996: 418f.):

„Es geht um eine Form, die in der Verweigerung der Darstellung des Nicht-Darstellbaren zu einer Sprache findet, die das Schreckliche erinnert, i n d e m sie an dessen Nicht-Darstellbarkeit als seinem Wesenszug festhält. Diese aporetische Grundverfassung muss, weit darüber hinaus, etwa bloßes Thema zu sein, die Struktur des Textes selbst bis hinein in das sprachliche Verfahren bestimmen.“ (Nieraad 1996: 420)

Es geht also nicht um eine inhaltliche Nachahmung der Wirklichkeit, nicht um Beschreibung oder Darstellung, sondern darum, dass der Text selbst Ereignis wird, „*sich das anverwandelt*, was es darstellt: die äußere Struktur wird zur ästhetischen Struktur und gesellschaftliche

Gesetze zu Gesetzen der Romantechnik.“ (Kertész 1993: 27) Dieser Anspruch ließe sich zum Beispiel in einer Sprache verwirklichen, die ihrerseits im Sprechen darüber zugrundegeht (Nieraad 1996: 425). Dies bedeutet, dass ein Text nicht nur das Thema des Sprachverlusts gegenüber der Shoah anspricht, sondern dies auch in seiner Struktur deutlich macht.

Nun ist für das individuelle wie kollektive Gedächtnis der affektive Bezug als Komponente des ‚Verstehens‘ mindestens genauso wichtig wie die Daten und Fakten, auf die es sich stützt (Strümpel 2000: 10). Auch Nieraad (1996: 429) weist darauf hin, dass für ein Eingedenken (im Benjamin’schen Sinne) der Opfer des Massenmordes Trauer Voraussetzung ist. Wie kann ein solcher affektiver Bezug jedoch angemessen hergestellt werden? Denn der Shoah-Diskurs der verpflichtenden Erinnerung sucht im „Wir“ eine entlastende Identifikation mit den Opfern. Eine solche emotionale Identifizierung mit den Opfern, die einer Schuldabwehr gleich kommt, kann nicht das Ziel sein (Köppen/Scherpe 1997: 2f.). Während Friedländer (2002: 221f.) postuliert, dass nur die Erzählung des Einzelfalls – hier bezieht er sich allerdings auf die Historiografie – „die Kluft zwischen dem Gedächtnis des Holocaust und einer ‚business as usual‘-Historiographie überbrücken“ kann, kritisiert Nieraad (1996: 430), dass eine einfache personalisierte Schicksalserzählung im Medium der Fiktion dem Problem nicht entgegen kommen kann. Bleiben Darstellungen auf die individuelle Figurenebene beschränkt, stellt sich die Frage, ob die politischen Implikationen des Lebens darin sichtbar gemacht werden können. Ohne ein solches Verständnis würde der Kontext der Shoah unverstanden bleiben und würde es sich um universalistische Narrationen handeln. Um jedenfalls nicht im Klischee verhaftet zu bleiben, bedarf es einer Multiplizität und Spezifik von Darstellungen (Köppen/Scherpe 1997: 4).

Pethes konstatiert eine Umwertung des Genres des historischen Romans im 20. Jahrhundert. Um nach dem Zweiten Weltkrieg einer narrativen Sinnstiftung zu entgehen, vor allem der Unmöglichkeit, das Leiden der Opfer authentisch erzählen zu können, wird auf die dokumentarische Rekonstruktion historischer Einzelereignisse ausgewichen (Pethes 2008: 147f.). Gerade solche dokumentarischen Herangehensweisen kritisiert Young (1997: 91), wenn sie versuchen, „fiktionalen Diskurse mit einer eigenen Autorität des Zeugnisses auszustatten“. Gerade Repräsentationen der nachgeborenen Generationen können nur Authentizität erlangen, wenn sie ihre Bedingung des Sekundären, der Pluralität, der künstlerischen Konstruktion und der medialen Vermittlung selber zum Thema machen (Köppen/Scherpe 1997: 3). Das epische Verfahren, das die Erzählbarkeit der Geschichte der

Opfer ermöglicht, besteht darin, auf eine explizite Rekonstruktion der Vergangenheit sowie eine konsistente Figur des Zeugen zu verzichten und stattdessen Erinnerung anhand ihrer Leerstellen zu bewahren (Butzer 1998: 61f.; Pethes 2008: 148).

Köppen/Scherpe (1997: 5f.) registrieren die Anzeichen einer neueren Holocaust-Literatur, bei der es sich einerseits um Repräsentationen handelt, die sich selber als Repräsentationskritik in obig beschriebenem Sinne darstellen. Durch die Befreiung von eingeübten Trauerritualen soll wieder echte Trauer möglich werden. Mit dieser Befreiung der symbolischen Bedeutungslast der NS-Vergangenheit geht eine Profanisierung einher:

„Um Bildersegen oder Bilderverbot geht es in der neueren, in ihrer Genrewahl und im Zeichengebrauch grenzenlos variablen, in jedem Falle aber profanisierten Holocaust-Literatur nicht mehr.“ (Köppen/Scherpe 1997: 6)

Ging es in den Diskussionen davor um das Nicht-Darstellbare, steht jetzt das angeblich Nicht-Erfahrbare im Mittelpunkt. Sollen also derart Bildnisse zu Erlebnissen werden, braucht es entweder Texte, die das Trauma selbst im entlegenen Diskurs oder zufälligen Alltagshandlungen darstellen, oder „die Ausweitung des Systems, das Auschwitz war, darstellen“ (Köppen/Scherpe 1997: 7). Insofern also das ‚Nacherleben‘, eine Identifikation mit den Opfern, nicht möglich ist, werden Identifikationen mit den TäterInnen nachgeholt. Für diese zweite Generation ist kennzeichnend, dass sie kulturell sanktionierte Erinnerungsmuster prinzipiell ablehnt und den Anspruch auf Authentizität darauf begründet, dass die Shoah als Teil der eigenen Lebensrealität wahrgenommen wird. Emotionalisierung ist eine häufige Strategie. Außerdem auratisieren viele dieser neueren Texte das Ursprungstrauma, in einer obsessiven, originär fixierten und mimetischen Herangehensweise (Köppen/Scherpe 1997: 6-9). Wie sehen im Vergleich dazu Entwicklungen in den filmischen Darstellungsweisen aus?

5.4. Filmisches Erzählen nach „Holocaust“

Nicht nur die Holocaust-Literatur erfuhr in der Ablösephase der Generationen einen Schub. Der Umgang mit der Shoah in den Massenmedien insgesamt und darunter vor allem im Film veränderte sich, wobei das entscheidende Moment die bereits angesprochene Ausstrahlung der TV-Serie „Holocaust“ war, die qualitativ neue Bilder in den Umgang mit der Shoah einbrachte. Die auffallendsten Veränderungen in den filmischen Erzählweisen, die die TV-

Serie vorexerzierte, lassen sich mit Fiktionalisierung und Emotionalisierung umschreiben. Fiktionalisierung bedeutet, dass mit dem bis dahin vorherrschenden dokumentarischen Gestus gebrochen wurde und die Komplexität des historischen Vorgangs des Judenmordes auf die Nahperspektive seiner Opfer und TäterInnen heruntergebrochen wurde. Wie bereits im vorigen Kapitel angesprochen, geht mit Fiktionalisierung die Substitution von historischer Wahrheit durch historische Authentizität einher. Sinnlichkeit wurde der Vorzug gegeben als Kategorie der Erkenntnis. Eine extreme, maßlose Darstellung, rasche Schnitte, dramatische Musik und eine bewegende Inszenierung, die nach einem Superlativ des Grauens strebten, kennzeichneten die Serie und hielten in Folge auch in weiteren filmischen Auseinandersetzungen mit der Shoah Einzug. Dies bedeutete eine Enttabuisierung der Shoah. Hierin lassen sich also Parallelen zu den literarischen Entwicklungen ziehen. Emotionalisierung wurde in „Holocaust“ durch schockierende Bilder und Narrative, eine Spektakularisierung und Dramatisierung der Ereignisse erreicht, sowie durch Betroffenheits- und Personalisierungsstrategien. Womit wir bei einem weiteren Kennzeichen angelangt sind, der Individualisierung und Personalisierung der historischen Ereignisse in fiktionalen Formen. Mit einer solchen Konkretisierung geht die Gefahr einher zu dekontextualisieren und dadurch eine universalisierende Sicht auf die Shoah zu entwickeln, wie bereits angesprochen wurde. Die dem Film eigene Visualisierung trägt die Herausforderung in sich, dass sich nur erzählen lässt, was sich auch bildlich repräsentieren lässt. Institutionelle Zusammenhänge lassen sich daher schlechter erklären und Handlungen von Personen werden tendenziell losgelöst von den sie bedingenden Strukturen geschildert. In diesem Sinne kann eine Visualisierung auch in eine Enthistorisierung münden, wenn sie keine konkreten Bilder konstruiert (Paul 2010: 15-31). An den filmischen Formen der Gegenwart kritisiert Paul (2010: 28): „Geschlossene Meistererzählungen und teleologische Narrationsmuster dominieren [...] offene Erzählweisen und verhindern Gegenwartsbezüge.“ Außerdem herrsche Monoperspektivität statt Multiperspektivität vor und die Differenz zwischen Fiktion und historischer Vorlage werde auch zu selten herausgestrichen (Paul 2010: 28).

Auf Grundlage der hier zusammengefassten Herausforderungen an das Erzählen nach Auschwitz sowie der Begriffe der Gedächtnistheorie soll nun die Untersuchung der kulturellen Repräsentationen vorbereitet werden.

6. Methodisches Vorgehen

Im Folgenden wird das methodische Vorgehen dieser Arbeit erklärt. Auf eine theoretische Definition, was kulturelle Hermeneutik bedeutet, vor allem in Verbindung mit Gedächtniskategorien, folgt die Erarbeitung des Analyseleitfadens, entlang dessen die Werke untersucht werden.

6.1. Kulturelle Hermeneutik

Die Grundvoraussetzungen einer kulturellen Hermeneutik sind Lesen und Deuten (Assmann 2002: 30). Ziel der hermeneutischen Analyse ist es, „den zu verstehenden Sachverhalt als Teil eines Ganzen aufzufassen, als ‚Dokument‘ eines größeren Zusammenhangs“ (Patzelt 2003: 164). In einer Fußnote zu „Dokument“ führt Patzelt dessen lateinische Bedeutung an – Beweis. Das zu untersuchende Dokument soll also die Beweisführung stützen, dass es Teil eines Gesamtzusammenhangs ist, dessen genaue Gestalt sich erst im Forschungsprozess erschließt. Mit der hermeneutischen Methode geht ein inhaltsanalytisches Verfahren einher (Patzelt 2003: 146f.). In vorliegender Arbeit sollen die kulturellen Repräsentationen der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ in den größeren Konnex österreichischer vergangenheitspolitischer Narrative gestellt werden.

Innerhalb einer kulturellen Hermeneutik zielt der Gedächtnisbegriff auf die Dynamik kultureller Prozesse ab. Im Gegensatz dazu steht zum Beispiel das heuristische Modell von „Kultur als Text“, das einen materiell fixierten Zusammenhang von Zeichen denkt und dabei den prozesshaften Charakter des Vorführens, Teilnehmens, Erlebens, Interagierens etc. vernachlässigt, also alles, „was sich jenseits der Grenze des Textes“ (Assmann 2002: 30) vollzieht. Auch in der vorliegenden Arbeit soll die Plastizität und Wandlungsfähigkeit der Repräsentationen (Assmann 2002: 31) unter dem Paradigma der Offenheit von Kunstwerken im Fokus stehen.

6.2. Entwicklung des Analyseleitfadens

Die Inhaltsanalyse der Werke soll anhand eines Analyseleitfadens vorgenommen werden, der eine Liste mit Fragen an diese enthält (Patzelt 2003: 150). Alle diese Fragen drehen sich um die Herausarbeitung der vergangenheitspolitischen Bedeutung der narrativen und figurativen

Darstellungsweisen. Diesen Zusammenhang machen auch Köppen/Scherpe (1997: 2) deutlich: „Mit der Entscheidung für narrative und figurative Darstellungen des Holocaust wird eine kulturell zu spezifizierende Erinnerungspolitik gemacht.“ Der Ausdruck „Darstellungsweisen“ zielt auf Inhalt *und* Form ab, da diese in kulturellen Repräsentationen nicht getrennt voneinander zu analysieren sind. Selbst wenn diese Ebenen zum Zweck der analytischen Fassbarkeit in den Untersuchungsfragen auseinanderdividiert werden, muss ihre wechselseitige Abhängigkeit in der Interpretation berücksichtigt bleiben.

Um die zentrale Fragestellung beantworten zu können, ob die kulturellen Repräsentationen eine Neu- oder Umstrukturierung der österreichischen vergangenheitspolitischen Narrative vornehmen oder diese perpetuieren, sollen folgende Fragen beantwortet werden:

Konstruieren die Darstellungen ein traumatisches Opfergedächtnis, ein Täter- oder ein Widerstandsnarrativ? Auf welche Elemente der außerliterarischen vergangenheitspolitischen Narrative rekurren sie dabei und in welchem Modus werden diese integriert?

Werden in Bezug auf die Abläufe der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ die Opfer, die TäterInnen oder die RetterInnen in den Mittelpunkt gestellt? Mit welchen Figuren oder Figurengruppen und auf welche Art und Weise wird Identifikation hergestellt oder gebrochen? Wird Geschichte „von oben“ oder „von unten“ erzählt? In zweiterem Fall trägt das Individuum die Verantwortung für das eigene Handeln, im Unterschied zu Schilderungen von Befehlsstrukturen von oben (DeMeritt 1999: 138).

Diese Täter-Opfer Dichotomie (bzw. Täter-Opfer-Retter Trilogie), die in dieser Fragestellung angelegt ist, ist natürlich problematisch, denn bei näherem Hinsehen offenbaren sich unendlich viele Abstufungen – MitläuferInnen, OpportunistInnen, Indifferente, Unschuldige, Widerständler, ZuseherInnen etc. (Assmann 2006b: 235). In Bezug auf diese grobe Fragestellung, welche dieser drei Gruppen im Mittelpunkt von Literatur und Film steht oder stehen, soll sie aber aufrechterhalten werden.

Als Unterfragen zum angemessenen Umgang mit dem Leiden der Opfer stellen sich diese Fragen: Werden die Opfer als willenlos leidende Objekte des Geschehens dargestellt oder können sie ihren Subjektstatus als Menschen behalten (Paul 2010: 16)? Wird den Opfern ein konkretes Gesicht gegeben?

Um die Frage beantworten zu können, ob die Texte und Filme zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen nationalen Vergangenheit auffordern oder die traumatische Erinnerung nur geweckt wird, um sie sofort wieder verdrängen zu können, wird untersucht, wie mit der Distanz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit umgegangen wird

(Wibrow 2007: 204): Wird das historische Ereignis selbst erinnert oder die Erinnerung daran zum Thema? Bleibt die erzählte Zeit in der Vergangenheit oder wird eine Relevanz für die Gegenwart hergestellt? Dafür eignet sich oft die Analyse des Endes eines Werkes: Handelt es sich um eine offene oder geschlossene Erzählform? Weißt das Ende auf die Zukunft voraus? In einem weiteren Schritt werden dann die Handlungsebene und damit auch die einzelnen Charaktere näher unter die Lupe genommen.

Bleiben die Narrative in schwarz-weiß malerischen Täter-Opfer Dichotomien gefangen oder transzendieren sie diese?

Um beantworten zu können, ob die Werke dem konkreten historischen Ereignis – der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ als einem Endphaseverbrechen – gerecht werden oder eine universalisierende Darstellung wählen, muss untersucht werden, wie der regionale und zeitliche Kontext eingeführt wird. Wie wird in den Narrativen mit dem Spannungsfeld zwischen individuellen Motiven und strukturellen Zusammenhängen umgegangen? Inwieweit spielt die Endphase eine Rolle in den Handlungen der Figuren?

Welche Erzählperspektive und –haltung wird eingenommen?

Erl (2005: 71) weist darauf hin, dass man Literatur „geradezu als Darstellungsform des individuellen Gedächtnisses“ bezeichnen kann, vor allem wo Ich-ErzählerInnen zum Einsatz kommen. In Bezug auf Ich-Erzählinstanzen gibt es die erzähltheoretische Unterscheidung zwischen erlebendem und erzählendem Ich, womit die „Differenz zwischen pränarrativer Erfahrung einerseits, die Vergangenheit überformender und retrospektiv sinnstiftender Erinnerung andererseits“ (Erl 2005: 71f.) bezeichnet wird. Die Frage muss aber nicht auf Ich-Erzählsituationen beschränkt bleiben: Werden die Geschehnisse der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘, vor allem die Jagd im engeren Sinne, also das Aufspüren und die Ermordung von Häftlingen, in erlebendem oder erzählendem Modus geschildert?

Mit welchen rhetorischen Mitteln wird die Illusion einer authentischen Darstellung/Erinnerung konstruiert oder dekonstruiert?

Um Hypothesen zu dem Wirkungs- und Funktionspotential der inhaltlichen und formalen Gestaltungsmittel aufstellen zu können, also die Frage beantworten zu können, welche Funktion die vergangenheitspolitischen Narrative und Bilder über Endphaseverbrechen für das österreichische kulturelle Gedächtnis einnehmen, soll auf ein Modell von Erl zurückgegriffen werden. Erl (2005: 168) entwickelt fünf Modi der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses, die sich Narrationen als Strategie zu eigen machen. Sie bezieht ihr Modell auf literarische Texte, ich möchte es wieder auf narrative Gattungen prinzipiell beziehen. Im

erfahrungshaften Modus wird das Erzählte als Teil des alltagsweltlichen kommunikativen Gedächtnisses dargestellt. Im monumentalen Modus präsentiert sich „das Dargestellte als verbindlicher Gegenstand eines übergreifenden kulturellen (nationalen, religiösen) Sinnhorizonts, als Mythos des verbindlichen kulturellen Gedächtnisses“. Im historisierenden Modus wird „das Dargestellte als ein Teil einer abgeschlossenen Vergangenheit und als Gegenstand der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung“ konstruiert. Im antagonistischen Modus werden konkurrierende Vergangenheitsversionen literarisch ausgehandelt und im reflexiven Modus reflektieren die Kunstwerke ihre Erinnerungsleistung.

Welcher dieser Modi bedienen sich die kulturellen Repräsentationen?

Nicht alle der angeführten Fragen haben dieselbe Wichtigkeit für alle Texte und Filme.

7. Darstellungen der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ im Vergleich

Es ist auffallend, wie viele Auseinandersetzungen mit der sogenannten Mühlviertler Hasenjagd in ganz unterschiedlichen Gattungen – Literatur, Film und Bildender Kunst – in Österreich entstanden sind. Das am häufigsten gewählte Medium der Darstellung ist die Literatur, das erfolgreichste in Bezug auf seine Reichweite der Spielfilm. Ins Auge springendes gemeinsames Charakteristikum der Arbeiten zur ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ ist, dass beinahe alle Werke ‚(Mühlviertler) Hasenjagd‘ im bzw. als Titel verwenden. Diese von der SS geprägte und für Literatur und Film übernommene Metapher offenbart für die RezipientInnen die Menschenverachtung und Grausamkeit des Regimes.

Die Sekundärliteratur zu Darstellungen von Endphaseverbrechen ist dünn gesät. Es gibt einen Artikel von Jan-Oliver Decker, dessen Titel „Endphaseverbrechen in aktuellen Film- und Fernsehproduktionen“ mehr verspricht, als er hält, was allerdings an dem nicht vorhandenen Untersuchungsgegenstand liegt und nicht an den interpretatorischen Fähigkeiten des Autors. So rollt Decker (2006) zuerst kurz die historisch unterschiedlichen Phasen der Thematisierung des Nationalsozialismus im Film der Bundesrepublik Deutschland auf, um im Anschluss auf den Film „Der Untergang“ von Oliver Hirschbiegel einzugehen, in dem Endphaseverbrechen nur als Verbrechen gegen die deutsche Bevölkerung vorkommen, also in ihrer Definition als

Steigerung des dem nationalsozialistischen Systems inhärenten Terrors nach innen. Die Verbrechen der Endphase, die Deutsche, die nicht zur Führungselite gehörten, an Deutschen verübten, sind medial kein Thema. Abgesehen davon gibt es literatur- und filmwissenschaftliche Einzelanalysen zu den bekanntesten der Werke, vor allem denen von Reichart und Gruber, durchaus unter Einbeziehung der Gedächtniskategorien und/oder den Darstellungen der Vergangenheit.

Im Folgenden wird ein kurzer Überblick über das Primärmaterial gegeben in Hinblick auf die gewählten Darstellungsformen, die Chronologie der Auseinandersetzungen und die Generationszugehörigkeit der KünstlerInnen. Ein Überblick über die Erscheinungszeitpunkte zeigt, dass der Großteil der Arbeiten in der ersten Hälfte der 1990er Jahre erschien. Nowaks und Reicharts Werke stellen in dieser Hinsicht zwei Ausnahmen dar, die aber auch erst frühestens 30 Jahre nach dem Ereignis erschienen sind (Jiranek/Scheucher 2009b: 120f.). Zu Nowaks und Reicharts Erzählungen als ersten Thematisierungen – wobei Nowaks surrealistische Erzählung ohne Kenntnis des historischen Kontextes auch vollkommen apolitisch interpretiert werden kann, also beinahe von dieser Liste zu streichen ist – könnte man Andreas Grubers Film, der 1994 in die Kinos kam, dazuzählen. Denn der Regisseur, der auch selber das Drehbuch zu seinem Film verfasste, begann mit seinen Recherchen bereits in den 1980er Jahren (DeMeritt 1999: 134). Auch „Das Fenster“ war von Christoph Janacs bereits 1988 verfasst worden (o. A. 1988: 7). Da Literatur oder Film aber erst ihre Wirkung entfalten können, wenn sie rezipiert werden, wird der Chronologie der Erscheinung und nicht der Verfassung gefolgt. Fünf der sieben hier versammelten AutorInnen und dem Regisseur lassen sich in eine Periode stellen, deren Anfang die Waldheim-Debatte und das 50-jährige „Anschluss“-Gedenken und deren Ende das 50-jährige Gedenken an Kriegsende und ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ markieren. Sie sind also zum überwiegenden Teil in der vergangenheitspolitisch heißen Phase entstanden, als sich Veränderungen in den hegemonialen Vergangenheitsnarrativen ergaben. Die beiden ersten Auseinandersetzungen mit der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ in den 70er und 80er Jahren nähern sich dem realen Ereignis fantastisch verzerrt oder durch den Erinnerungsprozess strukturiert. Bis zu Karnys „Geschichtsbuch“ 1992 wählen diese Thematisierungen der Vergangenheit allesamt kleine Formen, die großen Formen erscheinen erst 1995 mit Helmut Rizys Roman und 1994 mit Andreas Grubers Spielfilm. Auf die unterschiedlichen Darstellungsformen scheint also weniger die Generationenzugehörigkeit Einfluss gehabt zu haben, als der Zeitpunkt der

Erscheinung (Jiranek/Scheucher 2009b: 121f., 124). Zur ersten Nachkriegsgeneration¹⁵ zähle ich Nowak und Rizy als zwei Jahrgänge der 1940er sowie Reichart, Janacs und Gruber, die ungefähr ein Jahrzehnt später geboren sind. Zur zweiten Nachkriegsgeneration kann man bereits Bamberger und Karny zählen, die beide 1964 geboren sind. Die KünstlerInnen haben den Nationalsozialismus allesamt nicht (bewusst) erlebt, da der älteste 1943 geboren wurde. Erst die nachgeborenen Generationen konnten das Schweigen über die begangenen Verbrechen brechen. Vergleicht man die Biografien, fällt auf, dass beinahe alle Kunstschaffenden – bis auf Ernst Nowak aus dem Mostviertel in Niederösterreich und Thomas Karny aus der Steiermark – aus Oberösterreich kommen. Die biografische „Betroffenheit“ in Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Ignoranz des Themas war ein wesentlicher Antrieb, sich mit diesem Teil der nationalsozialistischen Vergangenheit zu beschäftigen.

7.1. Die Vorreiter in der Auseinandersetzung mit der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘

Die beiden ersten, die sich dem Thema widmeten, waren Ernst Nowak und Elisabeth Reichart 1974 und 1984. Beide tun dies auf sehr unterschiedliche Art und Weise.

7.1.1. Ernst Nowak: Subversion der Opferthese?

Die zehnsseitige Erzählung „Hasenjagd“ von Ernst Nowak, der 1944 in Amstetten in Niederösterreich geboren wurde, erschien 1974 in seinem Erzählband „Kopflicht“ und stellt in der vergleichsweise langen Reihe der Werke, die sich dem Thema der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ widmen, das erste dar. In einer Monografie zur österreichischen Kurzprosa im 20. Jahrhundert wird Ernst Nowak der Generation nach 1968 zugeordnet und innerhalb dieser nicht den neuen Realisten, sondern den Surrealisten (Graf-Blauhut 1983: 253-255). Auch mit „Hasenjagd“ fällt er in diese Kategorie. Da es sich um eine surreale Erzählung handelt, bleibt ohne Vorwissen der Zusammenhang mit dem historischen Hintergrund, auf dem sie beruht, unklar. Sie ist allerdings auch titelgebend in einer bilingualen, deutsch-französischen Sammlung österreichischer Erzählungen erschienen. Im Vorwort zu dieser Anthologie wird

¹⁵ Ich folge hier der Generationeneinteilung, die Fogu/Kantsteiner (2007: 298) vorgenommen haben.

auf die ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ sowie ihre Thematisierung bei Reichart verwiesen (Nesme 1994: 14).

In der Erzählung schildert ein Ich-Erzähler, der sich an ein Du wendet, im Rückblick des sich Erinnerns ihre gemeinsame Geschichte. Er beschreibt, wie sie an einem „frühlingshaften Herbsttag“ (Nowak 1974: 8) – mit diesem Oxymoron wird gleich zu Beginn das stilgebende Merkmal, nämlich antithetische Stilfiguren, eingeführt – Hand in Hand über die Felder marschierten, als sie angeschossen, abtransportiert und in ein Bauernhaus gebracht werden. Als Verfolger treten mehrere Jäger und ein Bauer auf. Dass diese ansonsten namenlos bleibenden Figuren auf diese Weise differenziert werden, kann als Hinweis darauf gedeutet werden, dass auch Zivilpersonen an der historischen ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ beteiligt waren. Überraschend für die LeserInnen ist die vollkommene Ignoranz der Figuren gegenüber der Gefahr, in der sich die beiden anscheinend befinden:

„Wir lachten, als der Hund, kurzbeinig, mit schräg aufwärts stehendem Schwanz und fliegenden Ohren, auf uns zu stürzte. [...] Lauf schön zurück zu deinem Herrn, rief ich, lauf schön, und sah, wie die Jäger die Gewehre in Anschlag brachten. Du hast dich weit vorgebeugt, als dich der Schuß getroffen hatte, hast dich auf den Fersen von mir weg zur Seite gedreht, und während mich ein anderer Schuß traf, zwei Schritte, einen ungewöhnlich langen und einen kurzen, nach rechts gemacht.“ (Nowak 1974: 10)

Bis zu dieser Stelle wussten die LeserInnen nicht, dass die beiden überhaupt gejagt werden. Mit dieser Darstellungsweise verweigert sich der Text jedweder Dramatik, die sich aus dem auf der Handlungsebene Vollziehenden – einer Jagd – ergeben würde. Er bezieht seine Spannung im Gegenteil aus dem der scheinbar Logik entbehrenden Verhalten der Figuren, die, als sie angeschossen sind, in keiner Weise darauf reagieren, sondern fröhlich versuchen, eine Unterhaltung mit den Jägern aufzunehmen. Auch deren Verhalten erstaunt, da sie ihrer Beute, nachdem sie sie in eine Stube geschleppt und auf der Fensterbank abgesetzt haben, essen und trinken anbieten. Nach einem Trunk mit den Jägern verlassen die beiden Hauptfiguren verwundet und blutig die Stube Richtung Bahnhof. Gegen Ende der Kurzgeschichte kann sich der oder die LeserIn über gar nichts mehr sicher sein. Da die Kurzgeschichte wie ein romantischer Spaziergang begann, wähnte man einen Mann und eine Frau als Hauptfiguren vor sich zu haben. Am Ende wissen wir nicht nur nicht, welchen Geschlechts die beiden waren, wir befinden uns auch in der Unsicherheit, ob zwei Tiere oder zwei Menschen im Mittelpunkt der Erzählung stehen. Mehrere Textstellen signalisieren diese Ambiguität: „Du hast den Mantelkragen aufgestellt und das Kinn tief in den Pelz gedrückt“ (Nowak 1974: 17) sowie „[...] sagte der Bauer, schade, wirklich schade, meine Häschen, daß

ihr jetzt fortlauft, man sollte euch ja eigentlich das Fell über die Ohren ziehen.“ (ebd.: 44) Diese Ambiguität über die wahre Identität der Hauptfiguren steht im Zentrum der Erzählung. Über sie erschließt sich auch die Logik der handelnden Personen. Während die Opfer konsequent auf ihrem Menschsein beharren und auch noch während sie durch die Gegend getragen werden, eine höfliche Konversation führen, behandeln die Jäger sie – beinahe konsequent – als Beute. Sie schießen auf sie, jagen den Hund auf die beiden, tragen sie fort. Nur ein paar Mal durchbrechen Jäger und Bauer diese Logik und antworten auf Fragen der Gejagten oder bieten ihnen etwas zu trinken an und am Ende weint ein älterer Jäger darüber, dass die beiden wahrscheinlich verbluten werden. Darin zeigt sich, dass es sich auch für die Jäger nicht um eine für sie ‚normale‘ Jagd handelt.

Vor dem Hintergrund, dass die SS den Begriff ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ prägte, verweist diese Ambiguität auf den entmenschlichenden Umgang der SS mit den Verfolgten. Es handelt sich eben nicht nur um eine Phrase, sondern in ihr kristallisiert sich die Logik des Nationalsozialismus als auf dem Rassismus beruhend heraus. Diese Geschichte bringt Täter und Opfer zusammen und kreiert, indem sie zwei vollkommen konträre Motivationsebenen aufeinandertreffen lässt – zwei Herbstspaziergänger auf Jäger, die beide ihrem Regelsystem gehorchen – Irritation und Spannung. Mit Nieraad (1996: 420f.) lässt sich Nowaks Vorgehen als eine Lockerung der Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant beschreiben – die Figuren in Nowaks Erzählung verweisen nur mehr lose auf die realen Geschehnisse. Das Scheitern des sprachlichen Zeichens wird dabei zum eigentlichen Thema. Es sind Zeichenprozesse, die daneben gehen und gerade deswegen ins Schwarze treffen. Sie provozieren damit groteske Effekte und Gelächter, das einem im Hals stecken bleibt. Solche Prozesse brechen mit Betroffenheit und ihren eingeübten Ritualen, sofern sie nicht in eine Verhöhnung der Opfer umschlagen. Bei Nowak besteht diese Gefahr nicht. Aus der distanzierten Schilderung der Vorgänge entsteht ein ganz eigenes Grauen über das Verhalten der Jäger. Indem die Erzählung die Perspektive der Gejagten einnimmt, stellt sie sich eindeutig auf deren Seite. Nowak gestaltet also ein Opfergedächtnis, das sich gleichzeitig seiner Vereinnahmung versperrt. Die Unsicherheit über die Rollen der Figuren – Jäger und Gejagte – lässt sich außerdem als Verweis auf die Vermischung der Täter- und Opferrollen durch die österreichische Nachkriegspolitik deuten. Das Changieren zwischen der realen und fantastischen Welt deutet Nesme vor allem als Verweis der Erzählung auf die Situation der österreichischen Nachkriegsgesellschaft:

„L’Autrichien n’est-il pas celui qui ne s’est jamais complètement réveillé du cauchemar de la guerre, parce qu’il n’a fait que le refouler, de sorte qu’il se trouve condamné, à l’image du lecteur de cette nouvelle, à osciller entre le réel et l’irréel, sans pouvoir s’arrêter ni dans l’un ni dans l’autre?“ (Nesme 1994: 19).

(„Ist nicht der Österreicher der, der nie vollständig aus dem Alptraum des Krieges aufgewacht ist, weil er ihn nur verdrängt hat, so dass er verdammt ist, mit dem Bild des Lesers dieser Erzählung gesprochen, zwischen dem Realen und dem Irrealen zu oszillieren, ohne es beenden zu können weder in dem Einem noch dem Anderen?“; Üb. d. Verf.ⁱⁿ)

Aufgrund der verdrängten Kriegserfahrung bleiben die Ereignisse in einer Zwischenwelt gefangen, der Nowak hier eine Sprache verleiht.

An dieser Interpretation lässt sich verdeutlichen, was Assmann unter der Plastizität der Repräsentationen versteht. Denn je nachdem, ob man die historische Referenz kennt oder nicht, eröffnen sich vollkommen unterschiedliche Interpretationen.¹⁶ Es handelt sich also je nachdem um eine politische oder apolitische Erzählung. Ein Blick in die spärlichen Kritiken (z.B.: Schwarze 1974: o.S.) verdeutlicht, dass sie apolitisch rezipiert wurde. Eine Haltung, die die Gestaltung des Erzählbandes provoziert, da sie auf einen erklärenden Paratext verzichtet. Die Distanz zu den Dingen der Wirklichkeit kann als Charakteristikum der Kurzprosa der 1960er bis 80er Jahre gesehen werden (Graf-Blauhut 1983: 255). Es sollten noch zehn weitere Jahre vergehen, bis die ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ durch einen schmalen Band zum ersten Mal für die Öffentlichkeit wahrnehmbar thematisiert wurde.

7.1.2. ‚Täter narrativ‘ und weibliches kommunikatives Gedächtnis bei Elisabeth Reichart

Elisabeth Reichart, die damals zur jungen Generation österreichischer Autorinnen zählte, gab mit der Erzählung (der Einband kündigt einen Roman an, Untertitel und Umfang verweisen auf eine Erzählung) „Februarschatten“ 1984 im Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei in der Edition Junges Österreich ihr überaus erfolgreiches Debüt, wenn sich ihr Erfolg auch großteils auf einen literarischen und intellektuellen Zirkel beschränkte (DeMeritt 1999: 134). Ein Paratext, der der Erzählung angehängt ist, klärt darüber auf, dass die Geschichte auf realen Ereignissen basiert und informiert sehr kurz über die Geschehnisse der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘. Das Nachwort, das Christa Wolf verfasst hat, verweist darauf, dass die Autorin

¹⁶ Vergleiche die Interpretation bei Graf-Blauhut (1983: 271f.), die von einer Initiationsgeschichte eines Liebespaares spricht.

selbst im Mühlviertel aufgewachsen ist und sich mit Schweigen über die Vergangenheit konfrontiert sah, das in ihrer Familie und im Ort herrschte (Wolf 1984: 120). Reichart wurde 1953 in Steyregg in Oberösterreich geboren und hatte nur vage Andeutungen über dieses Ereignis gehört:

„Das war, als ich ein junges Mädchen war, dann habe ich gelesen und versucht, von den Menschen, die dort lebten, Auskünfte zu erhalten. [...] Immer wieder hieß es, wir haben nichts gewußt. Nur meine Großmutter, später, viel später, sie lebte in einem der Nachbardörfer, sie war die einzige, die mir das eine oder andere gesagt hat.“ (General 1985: 11)

So wurde gerade dieser Umgang mit dem Ereignis zu einer einschneidenden Erfahrung, die die Autorin in „Februarschatten“ umgesetzt hat. Dementsprechend liegt der Fokus ihrer Erzählung nicht auf den vergangenen Ereignissen, sondern auf dem individuellen Erinnerungsprozess daran.

Es sind daher typische Prozesse des kommunikativen Gedächtnisses, die in der Erzählung verhandelt werden. Im Mittelpunkt der Erzählung steht Hilde, die die ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ als junges Mädchen miterlebte und der die Schuld bzw. das Verdrängen ihrer Schuld dieser Nacht ihr Lebensglück raubte. Denn sie hat einen entflohenen Häftling, den ihr Bruder im Kasten des gemeinsamen Zimmers versteckt hatte, an die Mutter verraten, worauf der Häftling zu Tode getreten wurde und ihr Bruder am nächsten Tag Selbstmord beging. Die Handlung setzt mit dem Tod ihres Ehemannes in Hildes Gegenwart als Pensionistin ein. Jetzt ist sie alleine und die einzige Bezugsperson ihre erwachsene Tochter Erika, von der sie sich entfremdet hat. Die Geschichte ihrer Kindheit entringt sich ihr erst nach und nach. Die Struktur der Erzählung zeichnet dabei die Struktur der Erinnerung nach (Kompatscher 1993: 79). Jedes der 17 Kapitel, bis auf das vorletzte, setzen in der Gegenwart ein und Pendeln zwischen den beiden Zeitebenen. Anlässe in der Gegenwart zwingen Hilde dazu, Vergleiche mit Erlebnissen in der Vergangenheit zu ziehen (Kompatscher 1993: 46), auch ausgelöst durch die Konfrontation mit den Fragen ihrer Tochter, die ein Buch über sie schreiben möchte. Es ist die Struktur der Erinnerung, die sich der Struktur der Erzählung einschreibt. Das vordringlichste Merkmal dieses Erinnerungsprozesses ist die Mühseligkeit, mit der sich ihr die vergangenen Ereignisse entringen und die auf die Verdrängungsleistung des individuellen Gedächtnisses verweist. So spricht Hilde an keiner Stelle im Text eindeutig aus, dass sie diejenige war, die den versteckten Häftling verraten hat, alle Umstände deuten aber daraufhin. Dieses Vergessen und Verdrängen kennzeichnete ihr gesamtes Leben. Auch über

den Tod ihres Bruders wird in der Familie „Schweigen“ (Reichart 1985: 55) gebreitet. Die Erzählung baut ihre Spannung dadurch auf, dass sich erst am Ende das gesamte Bild für die LeserInnen zusammensetzt. Nur das vorletzte und längste Kapitel spielt ausschließlich in der Vergangenheit und schildert, was im Haus von Hilde und im Dorf während der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ vor sich ging. Auch hier braucht Hilde einen externen Anreiz dafür. Erika besteht gegen den Willen der Mutter auf einer Reise in Hildes Heimatdorf.

Die Erzählperspektive ist durch die Unsicherheit, wer spricht, gekennzeichnet. Die Erzählung setzt mit einer Sie-Erzählerin in der 3. Person ein, aber bereits nach drei Sätzen erfolgt der Wechsel in eine Ich-Erzählung. So pendelt die Perspektive im gesamten Text zwischen personaler Erzählersituation, Gedankenbericht, erlebter Rede und innerem Monolog. Zentral in Hinblick auf die Erzählerstimme, an der sich zeigt, dass die Autorin ihre Figur nicht zum Objekt machen will, ist die Stelle, an der Hilde aus ihrem Figur-Sein ausbricht und korrigierend in die Darstellung eingreift (Wolf 1984, S. 121): „Diese Frau, von der in abgebrochenen Sätzen die Rede ist. Diese Frau bin nicht ich. Die ist ein Hirngespinnst der Tochter“ (Reichart 1985: 76). Wir können also die gesamte Erzählung als die der Tochter über ihre Mutter lesen. Die Autorin schildert in einem Interview die Probleme, mit denen sie sich angesichts der literarischen Gestaltung der ‚Hasenjagd‘ konfrontiert sah:

„Und ich wollte sie eigentlich auch gestalten. Das war aber nicht so ohne weiteres möglich. Da waren moralische Vorbehalte [...]. Ich war nie eingesperrt, Gefühle von Gefangenen waren mit fremd, so fand ich einfach keinen Zugang. Ich habe jahrelang probiert, und die Sicht von heute war dann eben der einzige Weg.“
(General 1985: 11)

Mit dieser doppelten bzw. dreifachen Brechung – man kann die Verweigerung, die historischen Ereignisse aus der Perspektive eines allwissenden Erzählers aufzurollen, als die erste Brechung bezeichnen, den Erinnerungsvorgang daran als die zweite und das Buch im Buch als die dritte – thematisiert Elisabeth Reichart das Problem der direkten Repräsentation von Geschichte.

Hilde selbst spricht wenig – diese wenigen Sätze stehen der Menge an beschriebenen Emotionen gegenüber. So wird die Sprachlosigkeit der Figur formal dargestellt (Kompatscher 1993: 10). Kurze, einfache Sätze – „abgehackte, atemlose Sätze“ (Wolf 1984: 119) kennzeichnen den Stil der Erzählung. Die Spracharmut ist eine Konsequenz sowohl des sich nicht der Vergangenheit Stellens, als auch der nationalsozialistischen Zeit als solcher. Dies

wird am deutlichsten, als Hilde heimlich, nachdem die männlichen Mitglieder der Familie unwillig vom fanatischen Pesendorfer zur Jagd nach den Entflohenen eingeteilt worden sind, durch das Dorf schleicht und beobachtet, wie ein Häftling mit einer Heugabel erstochen und ein anderer von Pesendorfer getreten wird. Hilde muss wegsehen, aber die Bilder in ihrem Kopf verschwinden nicht: „Etwas anderes in ihr konnte den Knien nicht nachgeben. Hielt die Bilder fest. Versuchte, die Worte zu den Bildern zu legen. Zu diesen kraftlosen Körpern.“ (Reichart 1985: 104) Dieses Zitat verdeutlicht, dass angesichts der grausamen Realität die Sprache versagt. Bilder und Worte lassen sich nicht mehr in Einklang bringen, wenn die Bilder – die Realität – in ihrer unfassbaren Brutalität die Worte übersteigen. Hildes Ausweg aus dieser belasteten Situation besteht darin, sie zu verdrängen:

„Waren die Wörter wieder aufgreifbar durch ein rettendes Wort:
vergiß!“ (Reichart 1985: 105)

In dieser Formulierung wird deutlich, dass der Versuch, die Sprache zurückzuerlangen, scheitern muss, wenn man sie gleichzeitig ihrer Funktion enthebt. Die Lösung, die sie für ihre Situation findet, kann ihr keine Erlösung geben. Denn die Sprache durch Erinnerungs- und damit Sprachverlust retten zu wollen, führt zu Hildes innerer und äußerer Isolation. Wie das Schriftbild dieses Zitats zeigt, bleiben öfters einzelne Worte oder auch Satzteile stehen, die oft ohne Subjekt auskommen, wie in dem vorletzten Zitat.¹⁷ Die einzeln stehenden Wörter geben zentrale Momente der Erzählung wieder (Kompatscher 1993: 71). Hier ist es das Vergessen. Außerdem werden Worte und Sätze wie reale Objekte behandelt, über die man verfügen kann. Der Erinnerungsstrom, der sich im vorletzten Kapitel seinen Weg bahnt, zeigt jedoch, dass diese Verfügung, wenn sie gegen das eigene Unbewusste gerichtet ist, nicht funktioniert.

Diese Szene, in der Hilde selbst mitbekommt, was die Fahndung nach den Häftlingen bedeutet, nämlich Mord und Totschlag, verdeutlicht auch gut, wie Reichart mit der Darstellung von Gewalt umgeht:

„Sah, wie das Blut auf den Pesendorfer spritzte. Sah in der Hand von Frau Emmerich eine Heugabel. Sah, wie sie mit dieser Heugabel gegen eine auf dem Boden liegende Gestalt schlug. Gegen eine Gestalt, wie Hilde sie noch nie gesehen hatte. Gegen dieses knochige Gesicht. In dem sich die Haut spannte.
Dann sah sie weg.
Sah weg, als die Heugabel zustach.“ (Reichart 1985: 104)

¹⁷ Reichart hat einmal in Zusammenhang mit der von ihr abgelehnten Bezeichnung „Frauenliteratur“ formuliert: „Mir geht es um eine subjektlose Sprache. Um Identität jenseits von Subjektidentität“ (Bartens 1995, o.S.).

In einigen kurzen „Einstellungen“ auf das Blut und Frau Emmerichs Hand, die filmischen Großaufnahmen ähneln, lässt uns die Autorin das Ausmaß der Gewalt erahnen. Was zuerst nur eine Gestalt ist, bekommt im Anschluss ein Gesicht. Und der Blick ins Gesicht ist es, der Hilde dazu bringt, den Blick abzuwenden. Dieses Kapitel endet mit Hilde, die am nächsten Tag von der Schule nach Hause geht, an den Hauswände vorbei, die noch vom Blut der erschossenen Häftlinge rot waren:

„Viele Dorfhäuser waren noch nicht abgewaschen.
Viele Hände trugen noch Spuren.
Ihr Wort wurde erst aufgegriffen, als der Satz
DIE RUSSEN KOMMEN
das Wort
TOTE
abgelöst hatte.
Da wurde ihr Wort zum Hauptwort auf unbestimmte Zeit.
vergiß“ (Reichart 1985: 113)

An dieser Stelle überschreitet die Erzählung die Grenze vom individuellen zum kollektiven Verdrängungsprozess. Das Wort, das bis dorthin nur Hildes Wort war, „vergiß“ (Reichart 1985: 105), wird zum Hauptwort für alle. Auch das Schriftbild unterstreicht den Inhalt. Wo das „vergiß!“ vorher mit einem Rufzeichen markiert war, das die Notwendigkeit dieses Vorgangs für sie herausstreicht, fehlt hier jedes Satzzeichen, was sich so interpretieren lässt, dass das Vergessen nicht abgeschlossen ist. Außerdem heben die großgeschriebenen Wörter nicht nur die Opfer, die Toten, hervor, sondern auch das nahe Kriegsende. Die Textsignale verankern die Erzählung eindeutig, auch wenn keine Jahreszahlen genannt werden. Die Tochter als Atomgegnerin lässt sich als 68erin identifizieren und hier wird die Endphase des Krieges deutlich gemacht. Es finden sich nicht nur, wie in dieser Textstelle, groß geschriebene Wörter, sondern auch in Kurrent gesetzte, die meist Hildes Gefühle darstellen und ihre Entscheidung erklären sollen, den Häftling zu verraten. Verlassen sein/ werden, übersehen werden, ausgeschlossen sein, fremd sein, allein gelassen werden und gebraucht werden (wollen) sind einige dieser Schlüsselbegriffe für Hilde. Die Wahl, die Hilde am Ende hat, wird als eine zwischen dem Verrat an Hannes oder Deutschland dargestellt. Ihre Entscheidung für Deutschland ist durch ihr Bedürfnis, dazuzugehören und anerkannt zu werden, motiviert.

Das Motiv des Schweigens wird in „Februarschatten“ also für die bis in die Gegenwart anhaltende Verdrängung verwendet. Der gesamte Text lässt sich auch als eine einzige gescheiterte Kommunikation lesen. Hildes Ausgrenzung, die sie allen anderen vorhält, lässt

sich auf ihre innere Haltung zurückführen. Denn während die Tochter den Kontakt zu suchen scheint und ihre Mutter über die nationalsozialistische Vergangenheit befragen möchte, verweigert diese die Auseinandersetzung. Die Konfrontation von Mutter und Tochter in „Februarschatten“ ist paradigmatisch für die in den 1970ern und 80ern stattfindende Konfrontation zwischen Kriegsgeneration und Nachkriegsgeneration über den Umgang mit der NS-Vergangenheit.

Betrachtet man die Nachkriegsgeschichte der literarischen Faschismuskritik von Frauen, fällt auf, dass die „Literatinnen der ersten Stunde“ (Kompatscher 1993: 27), die sich unmittelbar nach 1945 im Kanon der Faschismuskritik befanden, wie zum Beispiel Ilse Aichinger, bis in die 70er Jahre kaum mehr Nachfolgerinnen hatten. Grund dafür war das in den 50er Jahren einsetzende Zurückdrängen der Frau in die Privatsphäre durch die aus dem Krieg zurückgekehrten Männer. Erst mit der Frauenbewegung in den 60er und 70er Jahren tritt weibliche Faschismuskritik erneut auf und der Begriff der „Frauenliteratur“¹⁸ wird geprägt, in der die Beziehung der Geschlechter als wichtiges, wenn nicht wichtigstes Merkmal für alle gesellschaftlichen, politischen und sozialen Entwicklungen analysiert wird (Kompatscher 1993: 11f., 27, 31). In den 70er Jahren ist die Literatur geprägt von dem Aufkommen einer neuen Subjektivität, in der nach einem weiblichen Subjekt und nach einer neuen weiblichen Authentizität in der Literatur gesucht wurde. Literarische Faschismuskritik von Frauen stellt einen genuinen Zusammenhang zwischen privater und öffentlicher Gewalt aus Perspektive der Betroffenen her. In diese Tradition lässt sich Elisabeth Reicharts Werk einordnen, in dem das Fortwirken der faschistischen Vergangenheit auch nach 1945 als zentrales Charakteristikum der Beziehungen der Menschen beschrieben wird (Kompatscher 1993: 31f.). Hilde formuliert bei ihrer Rückkehr in das Dorf ihrer Kindheit:

„So bin ich noch immer die Tochter vom Schalk.
So bin ich noch immer eine aus dem Haus.
Es gibt sie nicht. Die Zwischenzeit.“ (Reichart 1985: 93)

¹⁸ Dieser Begriff ist kritisiert worden und heute abgelöst durch „feministische Literatur“. Wenn man feministische Literatur als engagierte Literatur definiert, die mittels positiver Identifikationsfiguren den Weg zur Befreiung von Unterdrückung schildert, passt Elisabeth Reicharts Erzählung nicht in dieses Schema, da bei ihr Frauenfiguren nicht nur Opfer von Gewalt, sondern auch Täterinnen sind und in Reicharts Werken fehlender Optimismus oder Hoffnung auf absehbare Veränderung festgestellt wird. Elisabeth Reichart lehnt die Einordnung ihres Werks als „feministische Literatur“ – oder „Frauenliteratur“ – ab, auch wenn sie sich selbst als Feministin versteht (Cornejo 2005: VII).

Ein Kennzeichen der Sprache in „Februarschatten“ ist, wie dieses Beispiel zeigt, der häufige Einsatz von Anaphern bzw. Wiederholungen unterschiedlicher Art. Damit wird einerseits die Struktur gesprochener (gedachter) Sprache imitiert, die sich durch solche Redundanzen auszeichnet, andererseits kann dadurch auf formaler Ebene der Inhalt unterstrichen werden. Wie sich die Haltungen der anderen DorfbewohnerInnen, die Hilde noch immer als Außenseiterin sehen, perpetuieren, zeichnet die Sprache in Form der Anaphern nach. Und nicht zuletzt bekommt die Sprache dadurch eine rhythmische und poetische Qualität.

Unabhängig davon, welches Begriffsmäntelchen dem Werk von Elisabeth Reichart umgehängt wird, bleibt die Tatsache bestehen, dass ein Gender-Aspekt in ihren Texten nicht zu leugnen ist. Das Thema Frauen im Nationalsozialismus fristete lange ein Schattendasein (Kompatscher 1993: 28). Reichart stellt nicht nur Frauen in den Mittelpunkt von „Februarschatten“, sondern porträtiert sie in ihrer doppelten Rolle als Opfer männlicher Gewalt (Hildes Vater war Alkoholiker und gewalttätig) und Täterinnen und begeht damit einen doppelten Tabubruch. Auch in Bezug auf Erinnerung und Gedächtnis wird der Gender-Aspekt thematisiert. Die (fehlende) Kommunikation zwischen Mutter und Tochter zeigt die Notwendigkeit eines eigenen Geschichtsnarrativs für weibliche Identitätsfindung. Hilde muss sich, um die Schatten der Vergangenheit loszuwerden, ihrer Erinnerung stellen. Für Frauen birgt die Erinnerung das Potential von Alternativgeschichte(n), die die vorherrschende Geschichte, „HIS-Story“, unterlaufen können. Gegen das Schweigen der Figur entringt sich ihr die Geschichte und gegen dieses Schweigen stellt die Autorin ihren „Erinnerungstext“ (Kecht 2002: 63f.).

In „Februarschatten“ steht eine Figur im Zentrum der Handlung, die in grober Einteilung zu der Gruppe der TäterInnen gehört. Dies stellt einen Frontalangriff auf lokales wie nationales österreichisches Gedächtnis dar. Gleichzeitig unterläuft diese Figurenkonstruktion die klaren Grenzziehungen zwischen Täter- und Opfer-Dasein. Denn wir bekommen als Schuldige ein Kind präsentiert, das sich verschiedenen sozialen Zwängen ausgesetzt sah. Ihr sozialer Hintergrund, wie der des gesamten Dorfes, aus dem sie stammt, wird als ärmlich geschildert. Hildes Vater war trunksüchtig und gewalttätig und das Dorf eine enge, unnachgiebige Gemeinschaft, die auf Ausgrenzung basierte. Reicharts Erzählung lokalisiert damit faschistisches Verhalten innerhalb der streng hierarchischen Struktur einer patriarchalen Familie und in weiterer Folge Gesellschaft (DeMeritt 1999: 138). Gleichzeitig nimmt die Erzählung ihre Hauptfigur in die Verantwortung und entschuldigt sie nicht. Ihrer Tochter

Erika, die mehr über ihre nationalsozialistische Kindheit erfahren will, öffnet sie sich nicht. Dieser nachträglichen Konfrontation ging und geht sie, im Unterschied zu ihrem verstorbenen Ehemann, aus dem Weg: „Hilde is forced to confront her status as a subject, not mere passive object, of history, as perpetrator as well as victim.“ (DeMeritt 1999: 138) Hilde entzieht sich ihrer Verantwortung und versteckt sich lieber hinter ihrer Sicht auf sich selbst als Opfer. Auch das Ende der Erzählung kann keinen Trost bieten. Hilde und Erika brechen mit dem Auto auf nach Hause. Hilde freut sich heimlich: „Hoffentlich habe ich etwas vergessen. Damit mir wenigstens ein Geheimnis geblieben ist.“ (Reichart 1985: 114) Ihr Geheimnis ist ihr Verschweigen ihrer eigenen Involvierung, denn wir erfahren nur, dass sie ihrer Mutter von dem Versteck erzählte. Als sie im Auto sitzen, bittet Erika ihre Mutter langsamer zu fahren, doch die will sich nichts sagen lassen und tritt stärker aufs Pedal. Dieser Schluss kann als Warnung gelesen werden, dass ohne die Konfrontation mit der Vergangenheit, Hilde und Erika – und also Österreich – ins Unglück rasen (DeMeritt 1999: 139).

Auf den Gender-Aspekt in Reicharts Werk wurde an dieser Stelle so ausführlich eingegangen, da sie als Einzige eine solche Perspektive auf den Nationalsozialismus wählt (und die einzige Autorin ist, die sich mit der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ beschäftigt hat). Der Analyse ihres Werkes sowie dem von Andreas Gruber wird außerdem im Vergleich zu den anderen mehr Platz eingeräumt, weil diese beiden die mit dem größten Erfolg und damit größerer Wichtigkeit für das kulturelle Gedächtnis sind.

Bereits 1989 wurde die Erzählung in Lizenzaufgaben sowohl im Luchterhand Verlag als auch im Fischer Taschenbuch Verlag neu aufgelegt, wo sie auch 1995 nochmals veröffentlicht wurde (Staud 2002: 2). „Februarschatten“ fand auch über die Grenzen Österreichs hinaus Beachtung, wie die englischsprachige Sekundärliteratur beweist. Sie wurde umfangreich rezipiert und auch in späteren Jahren finden sich noch Artikel, die auf „Februarschatten“ Bezug nehmen, da Elisabeth Reichart weiterhin von der Kritik beobachtet veröffentlichte. So beschreibt Reichart in einem Interview 1990 die Reaktion auf ihre Bücher „Februarschatten“ und „Komm über den See“ – meiner Meinung nach angesichts der positiven Rezeption überraschenderweise – mit „Schweigen“ (Schweighofer 1990: o.S.). Die nächste verstärkte Beschäftigung der Presse mit der Erzählung erfolgte im Gedenkjahr 1995. In den Oberösterreichischen Nachrichten wird vom „Erinnerungsbuch Nr. 1“ gesprochen und auf den Filmstart von Andreas Grubers preisgekrönten Film verwiesen, der zwei Tage bevorsteht.

Die jüngsten Rezensionen beschäftigen sich mit der Dramatisierung von „Februarschatten“, die ab 9.10.1999 an den Linzer Kammerspielen lief (fs 1999: o.S.).

7.2. Diversifizierung der Darstellungen in den 1990er Jahren

In den 1990er Jahren beginnen sich die künstlerischen Auseinandersetzungen mit der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ zu häufen. 1991 veröffentlicht Christoph Janacs seinen Erzählband ‚Das Verschwinden des Blicks‘. Thomas Karny, freischaffender Journalist und Schriftsteller aus Graz, publiziert 1992 in einem oberösterreichischen Kleinverlag in der Edition Geschichte der Heimat ‚Die Hatz. Bilder zur Mühlviertler ‚Hasenjagd‘, die sich Geschichtsvermittlung auf die Fahnen geschrieben hat und daher eine hybride Form darstellt, in der historisch informative Passagen mit erzählenden vermischt sind (Jiranek/Scheucher 2009b: 124). Die erste filmische Thematisierung ist der Kinospießfilm ‚Hasenjagd‘ aus dem Jahr 1994 von Andreas Gruber, der 1954 in Wels in Oberösterreich geboren ist. Als erfolgreichster österreichischer Film in den heimischen Kinos 1994/95 (DeMeritt 1999: 134) konnte ‚Hasenjagd‘ neue weite Publikumskreise auf das Thema aufmerksam machen. 1995 erschien schließlich der Roman ‚Hasenjagd im Mühlviertel. Roman einer Gegend‘ des Linzers Helmut Rízy, Jahrgang 1943, der sich damit auch im Bewusstsein der Kritik bereits in eine Reihe von Beschäftigungen mit dem Thema eingliederte – oder zumindest im Anschluss an den Spielfilm gesehen wurde.

7.2.1. Der Blick des Zeugens und reflexives Opfergedächtnis bei Christoph Janacs

1991 erscheint Christoph Janacs Erzählband ‚Das Verschwinden des Blicks‘, die zweite Veröffentlichung des 1955 in Linz geborenen Autors (Thuswaldner 1991: o.S.). Der Band hat einen symmetrischen Aufbau, bestehend aus fünf Erzählungen. Die ersten beiden drehen sich um die ‚Mühlviertler Hasenjagd‘, einmal indem vergebliche RetterInnen, Täter und die Zuschauerposition, einmal indem die Opfer in den Mittelpunkt gerückt werden. Die mittlere und längste Geschichte schildert den Bau der Berliner Mauer aus der Erinnerung einer Figur und die letzten beiden spielen an der Grenze zwischen der damaligen Tschechoslowakei und dem oberösterreichischen Mühlviertel. Der Fokus auf die beiden autoritären Regime erklärt sich aus dem Entstehungskontext des Werkes, der Auflösung der Sowjetunion. Wie bei

Reichart findet sich am Ende des Buches eine Anmerkung, die den historischen Kontext der ersten beiden Erzählung kurz erklärt und auch darauf hinweist, dass die geschilderten Ereignisse keine Erfindungen des Autors sind (Janacs 1991: 138).

Die erste Erzählung, „Das Fenster“, ist ebenfalls symmetrisch aufgebaut mit zwei kurzen äußeren Teilen, die einen Blick zum Fenster hinaus auf einen gegenüberliegenden Hof beschreiben. In dem mittleren Hauptteil wechseln sich erzählende Passagen, was sich auf diesem Bauernhof tut mit den beschreibenden Passagen des Blicks aus dem Fenster ab. Die Figuren auf dem Hof werden als „der Sohn, der Bauer“, „die Frau des Sohnes“ (Janacs 1991: 8) und „Anna, die Enkelin“ (Janacs 1991: 9) eingeführt. Dies verweist auf eine patriarchale Familienordnung, in der die Genealogie über die Männer definiert wird. Indem die Stimmen von Figuren inkludiert werden, die den Bauernhof besuchen, eröffnet sich den LeserInnen ein breiteres Spektrum an Charakteren. Was die Leute aus dem Dorf erzählen wird in erlebter Rede wiedergegeben. Dadurch wird eine Gesellschaft charakterisiert, in der Gerüchte mündlich kursieren und es unabhängige Information offensichtlich nicht gibt: „und immer wieder Nachrichten, Mutmaßungen, Gerüchte“ (Janacs 1991: 18). Auf diese Weise erfahren die Bauern zu Beginn, dass in der Nähe mit dem Bau eines Lagers begonnen wurde. Gerüchte über die Zustände im Lager verbreiten sich im Laufe der Zeit. Nachdem die anonym bleibende Person am Fenster mitverfolgt, wie sich zwei Personen den Stallgebäuden nähern, erreicht den Hof die Nachricht von der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘. Ein benachbarter Bauer, der Brandstatter, der anscheinend Ortsgruppenleiter im Dorf ist, da er den Volkssturm organisiert hat, erzählt, was er weiß. Dieser Absatz enthält alle wichtigen historischen Eckpunkte zur ‚Mühlviertler Hasenjagd‘: „Kriminelle, die kein Erbarmen verdienen würden“¹⁹ (Janacs 1991: 13) seien ausgebrochen. Der Befehl des Kommandanten habe dabei gelautet „derschießt sie wie die Hasen“ (Janacs 1991: 13). Durch die Verwendung des Dialekts in der Figurenrede wird hier der dörfliche Kontext markiert. Janacs verwendet Punkte äußerst sparsam in seinem Text, es dominieren Strichpunkte, Beistriche und Doppelpunkte. Ebenso werden Satzanfänge klein geschrieben. Dies verweist auf den unsicheren Status der Sprache, deren Referenzfunktion problematisch ist. Dazu passt, dass der Autor in den erzählenden Passagen Aussagesätze vermeidet, indem er auf die erlebte Rede zurückgreift. Dem steht die faktische

¹⁹ Diese Formulierung findet sich in authentischen Berichten über die ‚Mühlviertler Hasenjagd‘. So heißt es in den Tagebuchaufzeichnungen des Pfarrers Josef Radgeb aus Allerheiligen laut einer Quelle: „Es ist allein die Feigheit, die kein Erbarmen zulässt.“ (Luger 1995: o.S.) In der unveröffentlichten Materialsammlung von Peter Kammerstätter (1979: 188) wird das Tagebuch folgendermaßen zitiert: „Vor lauter Feigheit gibt es kein Erbarmen“. Diese Motive von Feigheit und Erbarmen werden uns auch noch in weiteren Werken begegnen, allen voran in Grubers Spielfilm.

Erzählweise der Passagen des Blicks aus dem Fenster gegenüber, in denen wie aus einer immer gleichen Kameraeinstellung die einzelnen Hofgebäude beschrieben werden. Es sind die Spuren im Schnee, die dieser Blick festhält und über die sich rekonstruieren lässt, wohin sich die Figuren bewegt haben. Wir können nur vermuten, dass sich entflohene Häftlinge zumindest mit dem Wissen von Anna auf dem Heuboden versteckt halten. Das Verhalten der Bauern macht deutlich, dass sie dem Nationalsozialismus oder zumindest den Unmenschlichkeiten während der ‚Hasenjagd‘ ablehnend gegenüberstehen, während der Großvater gegen Juden und Poltische wettet und sich in seine Kriegszeiten zurückversetzt fühlt. Drei aufeinanderfolgende Razzien der SS werden auch aus der distanzierten Beobachterposition beschrieben, die minutiös den Bewegungen der Personen folgt. Während der letzten wird ein Häftling in der Bienenhütte gefunden und, obwohl sich die Bäuerin dem SS-Mann in den Weg stellt und die Erschießung verhindern will, getötet. Durch die von außen geschilderten Gewalthandlungen tritt die Sinnlosigkeit von Brutalität noch deutlicher hervor. Über die Motive der Figuren können wir aus dieser Perspektive nur spekulieren, Erklärungen für ihr Verhalten verweigert der Text. Mit der Ermordung des Häftlings endet der mittlere Teil der Erzählung, der in seinem letzten Satz die Perspektive für einen Moment umkehrt. Denn einer der SS-Männer dreht sich, bevor er den Hof verlässt, noch einmal und schaut zurück: „für einen Moment bleibt sein Blick am Fenster hängen“ (Janacs 1991: 23). Damit wird dem Blick des Beobachters und damit auch der LeserInnen die Unschuld genommen, denn sie sind zu MitwisserInnen der Verbrechen geworden. Der letzte Teil wiederholt mit nur minimalen Abweichungen die Bildbeschreibung des ersten Teils, also die Beschreibung der Hofgebäude und der Landschaft. Doch wo der erste Teil mit „es wird kälter“ (Janacs 1991: 8) endete, endet der dritte Teil mit „es taut“ (Janacs 1991: 28). Symbolisch gelesen verweist dieses Ende auf bessere Zeiten, die kommen werden.

Die Fixierung des Textes auf Bildbeschreibungen reflektiert der Text in der letzten Erzählung, „Das Foto“. In einer Passage, in der sich die Prosasprache aufzulösen beginnt, werden die Schwierigkeiten, die Realität wiederzugeben, angesprochen:

„das Schweigen von Bildern
die sich den Wörtern verweigern
(wer rechnet mit dem
Haß der Dinge
ihrem Widerstand
Sprache zu werden?)
Bilder
die sich der Sprache entziehen
erzwingen
den unverbrauchten Blick“ (Janacs 1991: 136)

Konventionelle Erzähltechniken sind also an das Ende ihrer Möglichkeiten gestoßen, vor allem wenn es um den „Haß der Dinge“ geht. Ein Rezensent kritisiert an Janacs' Ausweg aus diesem Dilemma, dass „Winzigkeiten oft breiten Raum [einnehmen], ohne daß sie über sich hinausweisen“ (Thuswaldner 1991: o.S.), denn hinter einer Literatur, die dergestalt die Beschreibung in den Vordergrund rückt, verstecke sich die Annahme, dass sich in den Details die Wahrheit verbirgt und die Mentalität einer Zeit ausdrücken lässt. Dieses Argument kann man jedoch umdrehen. Die Vorannahme einer solchen Literatur kann genau das Gegenteil sein, nämlich dass sich ein letztmögliches Verständnis der Mentalitäten entzieht. Um daher den Ereignissen nicht nachträglich einen Sinn aufzudrängen, findet der Rückzug auf die Position des Beschreibers statt. Der sich aber auch nicht herausnehmen kann, neutral zu sein, sondern zum Komplizen des Beobachteten wird. Affektive Bezüge kann ein solcher Stil nur schwer herstellen. Janacs' Erzählung entspricht dem Genre der dokumentarischen Rekonstruktion historischer Einzelereignisse, das nach dem Zweiten Weltkrieg den historischen Roman abgelöst hat (Pethes 2008: 147f.). Sie übernimmt dabei einen Modus, den Young (1997: 91) kritisiert. Denn indem die Erzählung die Figur des Zeugen einführt, behauptet sie die Authentizität ihrer Darstellung. Dem ist jedoch entgegenzuhalten, dass die Authentizität im Falle von Janacs sich auf die Wiedergabe äußerlicher Handlungen beschränkt. Die Bedingung des Sekundären der Erzählung, der künstlerischen Rekonstruktion der Vergangenheit, wird in demselben Band, wenn auch nicht in derselben Erzählung thematisiert. Auch die Kleinschreibung deutet den durch die Shoah bedingten Sprachverlust an.

„Das Verschwinden des Blicks“ ist zwar erst 1991 erschienen, „Das Fenster“ stellte Janacs allerdings schon früher einem literaturkritischen Publikum vor. Für den damals noch unveröffentlichten Text erhielt er 1988 den Rauriser Förderungspreis mit der Begründung, dass er das Thema der Ausschreibung Vorurteil – Toleranz – Zivilcourage vollkommen getroffen und auf die Ebene der Dichtung übertragen habe und seine Szenen „nicht nur das Verhalten in der damaligen Zeit, sondern [...] am schrecklichen Beispiel das Wesen des Menschen [enthüllten]“ (o. A. 1988: 7). Hier bot die literarische Öffentlichkeit schon durch die Wahl des Themas eine kritische Gegenöffentlichkeit während der Waldheim-Debatte an. Die Formulierung der Vergabebeurteilung deutet auf eine universalisierende Interpretation der Erzählung hin.

Die zweite Erzählung, „Begegnung“, schildert die Rückkehr eines der wenigen Überlebenden der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ an den Ort der Geschehnisse anlässlich einer offiziellen Gedenkfeier. Die Beschreibungen der Stadt, der Gedenkstätte Mauthausen und der Feierlichkeiten werden von in Klammern eingeschobenen Erinnerungen an die Fluchtvorbereitungen im Lager und das Flüchten durch Schnee nach dem Ausbruch durchbrochen. Mit den Klammern wird der Einbruch der Erinnerung in die Gegenwart textuell markiert. Die Erzählung wendet sich dabei gegen ein ritualisiertes, sinnentleertes Gedenken:

„die Reporter: teils schusselige, teils apathisch oder distanziert wirkende Männer und Frauen (überwiegend Männer), ständig darauf bedacht, jede Bewegung und Geste, wenn möglich jede Gemütsäußerung des Betroffenen festzuhalten, um sie ein paar Tage später in entsprechender Aufmachung der Öffentlichkeit präsentieren zu können, ohne dabei die Prominenz zu vergessen, die, meist verständnis- oder teilnahmslos, den Ausführungen folgt.“ (Janacs 1991: 34)

Ein solcher Shoah-Diskurs der verpflichtenden Erinnerung sucht die entlastende Identifikation mit den Opfern, die einer Schuldabwehr gleichkommt (Köppen/Scherpe 1997: 2f.). Gegen eine solche Identifikation verwehrt sich die Figurengestaltung bei Janacs. Wiederum kennzeichnet ein parataktischer Stil die Sprache. Diese Aneinanderreihung gleichgeordneter Satzzeilen unterstreicht während der Fluchtschilderung den gehetzten Eindruck. Der Rückzug auf die Beschreibung äußerer Details versucht dem Problem zu entgehen, das Leiden des Flüchtenden authentisch erzählen zu können, indem vermieden wird, Gefühle wiederzugeben.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass Janacs, indem er mehrere kurze Texte verwendet, die Perspektiven multipliziert. Er gestaltet so einerseits ein Narrativ, dass an die TäterInnen und die gescheiterten RetterInnen, vor allem aber an die Figur des tatenlosen Zeugen erinnert. In dieser Deutlichkeit ist er der Einzige, der dies tut. Andererseits leistet er einen Beitrag zu einem traumatischen Opfergedächtnis, dem eine reflexive Ebene über seine eigenen Bedingungen eingeschoben ist. Auch wenn in seinem Erzählband Opfer verschiedener autoritärer Regime vorkommen, arbeitet er einer Universalisierung entgegen, indem er die Zeit eindeutig als faschistische markiert. Eine Verdeutlichung der Endphase innerhalb dieser zeitlichen Markierung fehlt allerdings.

7.2.2. Thomas Karny: Die Grenzen der Fiktion

Der Untertitel von Thomas Karnys „Die Hatz. Bilder zur Mühlviertler ‚Hasenjagd‘“ von 1992 verweist mit dem Wort „Bilder“ einerseits auf die realistische ‚Zeichenweise‘, sozusagen auf den intermedialen Realismusanspruch seiner Erzählweise, andererseits auf die episodenhafte Struktur seiner Erzählung. Sein Text ist an der Grenze von Geschichtsschreibung und Literatur angesiedelt. Dem Buch ist ein Quellenverzeichnis angehängt und in seiner Danksagung am Ende erklärt Karny, dass er sich vor allem auf Peter Kammerstätters „Der Ausbruch der russischen Offiziere und Kommissare aus dem Block 20 des Konzentrationslagers Mauthausen am 2. Februar 1945 (Die Mühlviertler Hasenjagd)“, eine unveröffentlichte Materialsammlung, als Informationsquelle stützt. Für so gut wie alle, die sich mit der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ beschäftigten, war dies eine Standardquelle. Nach Ortschaften sortiert, hat Kammerstätter Zeugenaussagen, Kopien von Ortschroniken und ähnliches zusammengetragen, um die Geschehnisse der ‚Hasenjagd‘ zu dokumentieren. „Die Hatz“ ist in der „Edition Geschichte der Heimat“ des Mühlviertler Kleinverlags von Franz Steinmaßl erschienen, genauso wie „Niemand wollte es getan haben...“, das die Holzschnitte zur ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ von Herbert Friedl und fotografische Arbeiten von Heribert Erhart vorstellt und Walter Kohls Dokumentation seiner Gespräche mit Anna Hackl, geborener Langthaler, und Michail Rybtschinskij. Es ist dieser kontinuierlichen regionalen Erinnerungsarbeit zu verdanken, dass es mittlerweile so viele Dokumente zur ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ gibt, auch wenn deren Reichweite natürlich beschränkt ist.

Karnys Text ist in „Die Vorgeschichte“ und drei anschließende Teile geteilt. „Die Vorgeschichte“ könnte einem Geschichtsbuch entnommen sein und gibt historische Hintergrundfakten zum System der Konzentrationslager und der Kriegswirtschaft im Dritten Reich wieder. Die folgenden drei Teile (Der Block, Die Jagd, Die Glück gehabt haben) haben jeweils einen anderen Schwerpunkt. „Der Block“ schildert die Fluchtvorbereitungen und den Ausbruch der KZ-Häftlinge. Im zweiten Teil wird der Ablauf der Suche mit Fokus auf die begangenen Verbrechen und erfolglosen Hilfestellungen erzählt. Im dritten Teil die Geschichten der Häftlinge, die überlebt haben. Die Namen der realen Personen sind bei Karny nicht verändert. Vielen Kapiteln ist eine „Nachbemerkung“ angehängt, in der biografische Kurzinformationen erklären, was mit den Personen (Mördern, Hilfeleistenden, Flüchtigen) nach Kriegsende geschah. Meistens steht eine Person im Mittelpunkt eines Kapitels.

Im ersten Teil befindet sich der Leser mit der Erzählerstimme hinter den Mauern des Konzentrationslagers Mauthausen. In der dritten Person, wechselnd zwischen einem allwissenden Erzähler und einem personalen Erzähler aus der Perspektive eines neu nach Mauthausen in den Block 20 verlegten Häftlings, Igor, steigen wir in die Erzählung Anfang Jänner ein. Igor als Neuzugängling ist ein Vorwand, um die Abläufe im Konzentrationslager, so wie sie sich nach und nach der Figur erschließen, erklären zu können. Ziemlich bald jedoch dominiert die auktoriale Erzählstimme, so wie sich der Personenkreis ausweitet und wir die Drahtzieher des Ausbruchs kennenlernen. Gleich der Beginn jedoch schockt durch seine detailreich ausgestalteten Gewaltszenen, als Igors Aufnahme in den Block 20 geschildert wird, der von einigen SS-Männern misshandelt wird:

„Der da am Boden zappelte und strampelte, was nichts nützte, denn dafür gab es einen Schlag in den Unterleib, nicht so zimperlich!, lachte der eine, eine Russennudel hält schon was aus!, und schlug noch einmal zu, Igor krümmte sich auf dem Holzboden, presste die Rechte auf sein Geschlechtsteil, tust die Hand da weg, du Sau!, schrie der andere und riß ihm den Arm aus den zusammengepressten Oberschenkeln, während der Kamerad mit einem kräftigen Ruck die an den Knöcheln zusammengesobene Hose über die Füße zog.“
(Karny 1992: 20f.)

Mit solchen Beschreibungen schrammt Karny an sensationsheischender Gewaltdarstellung entlang. Ein die Opfer ehrendes Verstummen oder Wegsehen, wie wir es bei Reichart gesehen haben, kennt er nicht. Die in dieser Passage langen gehetzten Sätze, die sich oft der Satzfigur des Anakoluth bedienen, also aus unvollständigen Satzteilen zusammengesetzt sind – geben die rohe Gewalt der Peiniger wieder. In der gesamten Erzählung überwiegt jedoch der trockene Ton, der geschichtliche Fakten wiedergeben will. Karny thematisiert das Problem der Darstellung von Gewalt nicht, im Unterschied zu den meisten der anderen hier vorgestellten Werken. Dort wo sich der Blick abwenden würde, zwingt er die LeserInnen hinzusehen. Die Erzählung enthält sich in dieser Passage jedoch, Gefühle und Innensichten von Igor auszugestalten und beschränkt sich auf detailreiche Beschreibungen der Gewalthandlungen. Damit maßt sie sich einerseits nicht an, den LeserInnen adäquat schildern zu können, was dies für das Opfer bedeutet. Andererseits gerät sie dort, wo sie den lakonischen Tonfall verlässt, in Gefahr, zu Kitsch zu verkommen. Klischeehafte und pathetische Formulierungen wie der Ausdruck, sie „verloschen wie ein Licht“ (Karny 1992: 27) um das Sterben zu schildern, schleichen sich immer wieder in den trockenen Tonfall, der großteils durch seinen an die Umgangssprache angelehnten Stil auffällt. Auf die Schilderung von Igors Aufnahme in den Block folgte ein Absatz, der in faktischem Ton den historischen

Kontext der Aktion K schildert. Diese Spannung zwischen Fiktion und Nichtfiktion, zwischen erzählenden Passagen mit Passagen, die geschichtliches Faktenwissen vermitteln, kennzeichnet den Text. Allerdings streicht die Erzählung, dort wo sie sich literarische Ausgestaltung erlaubt, die Differenz zwischen Fiktion und historischer Vorlage nicht heraus.

Friedländer konstatiert, dass sich in den letzten Jahrzehnten das Gedächtnis der Shoah um zwei gegensätzliche Pole gedreht habe: Einerseits um

„das Bedürfnis nach strikt limitierter, präziser, faktischer Information, von einer klaren Interpretation durchdrungen, die dem Ganzen eine gewisse Kohärenz geben sollte; auf der anderen Seite der Ausbruch von Schmerz und Verzweiflung, der die Möglichkeit von Ordnung und Zusammenhang zurückweist“ (Friedländer 2002: 209).

Diese beiden Ausdrucksformen ließen sich traditionellerweise nur in authentischen Erinnerungszeugnissen finden. Seit dem Ende des 20. Jahrhunderts haben aber auch andere Gruppen dieses historische Bewusstsein übernommen (Friedländer 2002: 210). Diese gegensätzlichen Bedürfnisse werden auch in diesem Text sichtbar.

Die ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ setzt im zweiten Teil ein, beginnend mit der Schilderung dessen, wie die Jagd von der SS organisatorisch aufgezogen wird. Danach erzählen die einzelnen Kapitel in Miniaturgeschichten Erlebnisse der Bevölkerung mit Häftlingen, wobei der Fokus auf den Verbrechen und unglücklich endenden Geschichten liegt. Einige Formulierungen oder Ausdrücke von NationalsozialistInnen, die im Text aber nicht in Figurenrede wiedergegeben werden, sind kurrent gedruckt, um die Distanz der Erzählerstimme dazu auszudrücken. Im letzten Teil stehen vor allem die Familien Mascherbauer und Langthaler im Mittelpunkt, die einen und zwei Entflohenen Schutz boten. Durch diese unverbundene Aneinanderreihung der einzelnen Geschichten verweigert der Text eine klassische Dramaturgie und es überwiegt der Eindruck eines literarisch aufbereiteten Geschichtsbuchs. Das letzte Kapitel geht an den ursprünglichen Schauplatz Mauthausen zurück, um die Vorgänge im April 1945 aufzurollen.

Karny bringt in „Die Hatz“ die Geschichten der Opfer, TäterInnen und RetterInnen in einem Buch zusammen. Die drei Teile des Buches lassen sich dabei etwas vereinfacht diesen drei Gruppen zuordnen. Er ist der einzige der hier versammelten AutorInnen, der Geschichte von oben und unten zusammenfügt oder besser gesagt nebeneinander stellt.

Obwohl Klaus Amann (2001: 219) konstatiert, dass in Österreich aus der Geschichte des Nationalsozialismus keine andere Begebenheit so häufig literarisch dargestellt wird wie die Verbrechen von Mauthausen, stießen diese Werke nur auf geringes Interesse und scheinen auch in germanistischen Kreisen wenig bekannt zu sein. So vermerkt Kecht (2002: 69), dass

„nur wenige von den schriftstellerischen Bemühungen eines Heimrad Bäcker, Franz Kain, Thomas Karny [...] [wissen], gegen die kollektive Erinnerungsverweigerung der Realität Mauthausen in ihrem Land anzukämpfen“.

7.2.3. Widerstandsnarrativ bei Andreas Gruber

Hier haben wir es mit dem ersten und einzigen Spielfilm zu tun, der sich dem Thema Endphaseverbrechen annimmt. Die bereits angesprochene lange und langwierige Phase der Präproduktion erklärt sich einerseits aus einer gründlichen, fünf Jahre dauernden Recherche, die dem Film vorausging. Ende der 80er Jahre begann Gruber, auf Videobändern die Familie Langthaler zu dokumentieren, die das Vorbild für die Familie Karner seines Films ist. Familie Langthaler aus Winden bei Schwertberg versteckte 1945 zwei der entflohenen Häftlinge, Michail Rybcinskij und Nikolai Zemkalo, die beide die ‚Hasenjagd‘ überlebten. Anschließend brauchte es noch fünf Jahre, bis die Finanzierung stand. Ein Film über die Zeit des Nationalsozialismus wurde nicht als das angesehen, was das Publikum verlangt. Der Film wurde im Endeffekt von deutscher, österreichischer und luxemburgischer Seite produziert. In Bezug auf einzelne Flüchtlingsschicksale und das Verhalten der Bevölkerung, wenn sie mit Häftlingen zusammentraf, hält sich Gruber an überlieferte und dokumentierte Erzählungen. Aber natürlich verdichtet er zum Zwecke der dramaturgischen Gestaltung. So sind zum Beispiel in der Rolle des Fredl Karner zwei Söhne der Familie Langthaler, der damals sechzehnjährige Josef und sein Bruder Alfred, der auf einem Auge blind war, zusammengeführt worden (Kuhlbrodt 1996: 349f., 356).

Die Entmenschlichung der Verfolgten durch die Verwendung der „Hasen“-Metapher, die bereits Nowak thematisiert hat, problematisiert auch der Film, indem er seinen Titel unter Anführungszeichen setzt. Zu Beginn der Jagd kündigt außerdem eine der Figuren in einem motivierenden Tonfall an: „Wir jagen sie wie die Hasen.“ Der Versuch, im Anschluss daran ein Jagdhorn zu blasen, scheitert jedoch kläglich. Dem Heroismus, den diese Figur in diesem

Moment zur Schau stellen will, bietet der Regisseur also keine Plattform, um keine Täter zu schaffen, mit deren Stolz es sich identifizieren ließe. Auch Reichart hebt die Herabsetzung der verfolgten Menschen in diesem Ausdruck in einem Dialog hervor, in dem Hannes zu Hilde spricht: „Die anderen seien noch auf Menschenjagd. Das Wort veränderte das Gesicht. Hilde erschrak.“ (Reichart 1985: 105f.)

Im Unterschied zu allen anderen Werken – bis auf Karny – zeigt „Hasenjagd“ nicht nur die Verfolgung der Häftlinge, sondern auch deren Fluchtvorbereitungen und den Ausbruch, die am Beginn des Films stehen und die ersten neun Minuten ausmachen. Der Film wirft also einen Blick hinter die Mauern des Konzentrationslagers Mauthausen und die Form, die Andreas Gruber dafür findet, verdient nähere Betrachtung. In den Vorspann des Films mit Titel und Credits sind kurze Sequenzen dokumentarischer schwarz-weißer Filmbilder zwischengeschnitten, die leicht verschwommen in einem Schwenk über ein Konzentrationslager fahren. Ein- und weggeblendet erwecken sie mehr eine Ahnung dessen, was sie abbilden, als dass sie es deutlich zeigen würden und wecken so Bilder in unserem Kopf. Der Film zeigt auf diese Art und Weise, dass er sich mit der Gestaltung von Bildern aus einem Konzentrationslager nur mehr als Zitat in die Bilder in unseren Köpfen aus dem kulturellen Gedächtnis einschreiben kann. Auf das schwarz-weiße Dokumentarbild eines Zauns des Konzentrationslagers folgt das Bild des Spielfilms, das Einstellung und Ausschnitt des vorigen übernimmt. So werden die ZuschauerInnen bewusst von den realen in die fiktionalen Bilder hinübergeführt. Daran, dass sie sich in dieser fiktionalen Bilderwelt befinden, erinnert sie auch das Insert, das über die am Boden schlafenden Häftlinge in Block 20 eingeblendet wird und das den historischen Hintergrund der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ erklärt.

Das Ein- und Wegblenden ins Schwarze wird in der Sequenz, die im Konzentrationslager Fluchtvorbereitung und Flucht schildert, beibehalten. Schlaglichtartig sehen die ZuschauerInnen bei sehr sparsamen – wie im gesamten Film – Musikeinsatz die wichtigsten Details, die das Zustandekommen der Flucht und die Haftumstände verdeutlichen. So wird uns zum Beispiel in Großaufnahme der Fuß eines Häftlings gezeigt, den er sich mit Stofffetzen umwickelt, was uns darauf hinweist, dass die Häftlinge die Flucht im Winter so gut wie barfuß antreten mussten. Der Film vertraut auf die Kraft der Bilder und erspart sich Erklärungen. Die wenigen Dialoge sind solche zwischen den Häftlingen. Die Landessprache der sowjetischen Kriegsgefangenen wird dabei, so wie im gesamten Film, nicht übersetzt.

Das Sirenengeheul, das auf die Flucht der Häftlinge einsetzt, führt uns in die Wohnung einer Bauernfamilie, die gemeinsam mit den zwei Häftlingen, denen sie Unterschlupf gewähren wird, im Zentrum der Handlung steht. Indem er diese in den Mittelpunkt stellt, gibt Gruber der Möglichkeit von Widerstand im nationalsozialistischen System Raum. Bereits der zweite deutschsprachige Satz im Film, der sich auf die Sirenen bezieht: „Wer weiß, vielleicht ist endlich der Krieg aus“ kündigt die Möglichkeit des Kriegsendes an. Doch es ist nicht das Kriegsende, sondern ein Volkssturmappell, zu dem sie die Sirene ruft. An diesem erfahren die Männer des Dorfes, was sich gerade zugetragen hat, der Ausbruch von Schwerverbrechern. Der wortführende SS-Offizier macht in seiner Durchsage deutlich, dass keine Gefangenen zu machen seien. Die Reaktionen der versammelten Männer zeigt das gesamte Spektrum von Unterstützung bis Ablehnung. Während der Greißler des Ortes begeistert ist, gibt der Gendarm seinem Suchtrupp ausdrücklich die Anweisung, nichts zu sehen und zu hören.

Der Film zeigt Flucht und Jagd in episodischer Manier. In kurzen Szenen sehen wir die verschiedensten Fluchtgeschichten, in denen die Entflohenen immer wieder auf die Bevölkerung stoßen. Genauso werden die Suchtrupps gezeigt. Der Film versperst sich dabei einem linearen (aber nicht einem chronologischen) Handlungsverlauf, indem er Parallelgeschichten erzählt (DeMeritt 1999: 141). Grubers Film stellt also alle drei Gruppen, Opfer, TäterInnen und RetterInnen dar und führt sie zusammen. Die Perspektive, die der Film einnimmt, wechselt daher. Zu Beginn ist es die der Häftlinge: „Wir nehmen die Perspektive der ausgemergelten Ausbrecher ein, und so wissen wir: Österreich ist Feindesland.“ (Kuhlbrodt 1996: 347) Die gestalterische Umsetzung der unmenschlichen Jagd auf die Häftlinge ist durch eine beinahe statische, ruhige Kameraführung gekennzeichnet, die sich jedweder Ästhetik, die Actionszenen anklingen lassen könnten, verweigert, obwohl das, was sich vor der Kamera abspielt, keiner Dramatik entbehrt. Die Leichen der erschossenen Flüchtigen werden als dunkle Bündel auf der weißen Landschaft gezeigt. Auch hier fällt der sparsame Musikeinsatz wieder auf. In der Stille treten dafür die Geräusche noch deutlicher hervor – wenn Füße durch den Schnee laufen oder Schüsse fallen – und generieren Grauen, das einem auf realistische Art und Weise viel näher kommt, als wenn der Film das Grauen, das an sich schon unvorstellbar genug ist, mit dramatischer Musik noch zu steigern versuchte. Die Farbe als Mittel zum Gestalten von Stimmungen wird in „Hasenjagd“ deutlich eingesetzt. Die Bilder in den ersten zwei Dritteln des Filmes sind kalt und gedämpft gehalten. Gegen die Grau- und Blautöne setzt sich der weiße Schnee der Landschaft sehr hell und kalt ab. Den Verlauf der Zeit und das Fortschreiten der Fahndung markiert eine wiederkehrende

Szene, in der die SS die ständig steigende Zahl der Toten neben dem Datum an einer Tafel notiert.

Auch Gruber erzählt eine Geschichte „von unten“, die die unterschiedlichen Entscheidungen und Haltungen der Figuren zeigen kann (DeMeritt 1999: 140). Während Nikolai, Michael und Andrei auf der Flucht sind, kommen sie beim Gemischtwarenhändler vorbei, der, als er sie durch die Auslage erspäht, ausrastet, sein Gewehr packt und sie erschießen will, aber verfehlt. Im Weiterlaufen stoßen sie auf einen Mann, der zu dieser späten Stunde noch auf der Straße unterwegs ist. Dieser dreht sich nach ihnen um, zeigt aber sonst keine Anstalten, etwas gegen sie zu unternehmen. Zwischen Aggression, neugieriger Indifferenz und Hilfsbereitschaft spannt sich die gesamte Bandbreite menschlicher Verhaltensweisen auf. Dafür wird ein großes Figurenpersonal eingeführt, das in den Personencharakterisierungen schwarz-weiß Zeichnungen vermeidet. Neben den Figuren, auf die gleich eingegangen werden wird, sind es immer wieder anonym bleibende DorfbewohnerInnen und Häftlinge, die in kurzen zwischengeschnittenen Szenen „Miniaturgeschichten“ erzählen (Vorauer 1998: 16). Unter den namentlich hervortreten Figuren findet sich der Gendarm Birker, der in seiner Funktion als Polizist an der Suche teilnehmen muss. Einerseits widersetzt er sich nicht diesem Befehl, andererseits versucht er die Jagd zu sabotieren, ohne aber Erschießungen verhindern zu können. Es ist überliefert, dass sich die Gendarmerie zum Großteil zurückhaltend verhielt, auch aufgrund des schwelenden Kompetenzkonflikts mit der SS. Im Gegensatz dazu fällt der Greißler des Ortes durch seinen Fanatismus auf, der ihn auch zu diesem Zeitpunkt noch an den Endsieg glauben lässt. Er ist aufgrund seines schwachen Herzens nicht an der Front, was er durch sein extra aggressives Verhalten gegenüber den Häftlingen zu kompensieren scheint. So erschießt er kurzerhand selbst eine Gruppe Häftlinge, die Birker, statt sie der SS zu übergeben, auf der Polizeistation eingesperrt hat. Er passt in den von Hanisch als häufigen Täter beschriebenen in seiner Männlichkeit verletzten Typus (Hanisch 2006: 233). Die am eindeutigsten moralisch integere Figur ist Frau Karner, die die Häftlinge anstandslos hereinlässt, als sie an ihre Türe klopfen, obwohl ihr Mann noch die Losung ausgab, niemandem hereinzulassen. Innerhalb der Familie verfolgen wir vor allem Fredl, den stark kurzsichtigen und daher untauglichen erwachsenen Sohn, der zwischen Widerstand und Mitläufertum pendelt. Widerwillig ist er mit den Suchtrupps unterwegs. Als sie das erste Mal einen Entflohenen fangen, beschließen sie, ihn der SS zu übergeben. Fredl und ein Zweiter sollen den Häftling dorthin begleiten, doch als sie eine Massenerschießung beobachten, bringen sie es nicht über das Herz, ihn auszuliefern. Spät am Abend sind sie noch immer mit

ihm unterwegs, nicht wissend, was sie mit ihrem Gefangenen machen sollen, bis sie sich dazu durchringen, ihn laufen zu lassen. Als Fredl ihm gerade seine Schuhe geben will, taucht ein SS-Mann auf, der, während Fredls Kamerad ihm mit der Taschenlampe leuchtet, den Häftling erschießt. In seiner Passivität eignet sich Fredl daher nicht als Heldenfigur. Einer solchen Identifikation entzieht sich das Figurenpersonal, auch durch die episodische Erzählweise (DeMeritt 1999: 141; Vorauer/Aichmayr 1998: 41f.). In Bezug auf diese Herangehensweise vergleicht Kuhlbrodt (1996: 352f.) „Hasenjagd“ mit „Schindlers Liste“, der zeitgleich in den Kinos lief. Während Spielbergs Film dem Publikum einen Helden anbietet, mit dem es die Ereignisse kathartisch durchlaufen kann, um danach die NS-Verbrechen als historische hinter sich zu lassen, nimmt uns keine der Figuren in „Hasenjagd“ diese Arbeit ab. Hier lässt sich die kritische Frage anschließen, warum im Februar 1995, als diese beiden Filme gleichzeitig im Kino liefen, an den Schulen mit den Jugendlichen hauptsächlich in „Schindlers Liste“ gegangen wurde, während die Bewerbung von „Hasenjagd“ an den Schulen nicht das selbe Ausmaß annahm, obwohl der Film das Prädikat besonders wertvoll erhalten hatte (Vorauer 1998: 15f.).

Grubers Film führt die Ereignisse an das Publikum heran und zwingt es damit, Stellung zu beziehen. Dies erreicht er einerseits durch das dörfliche Setting und das bäuerliche Alltagsleben, das er beschreibt, womit man Grubers Film auch als Anti-Heimatfilm beschreiben kann. „Hasenjagd“ gestaltet eine

„(klein)bürgerliche[n] heimatlich-unheimliche[n] Nähe, in der nicht über ideologische oder dogmatische Fragen gestritten wird, sondern in der das Verhalten der anderen, der Nachbarn, der Gemeinde, bewertet wird. Die Frage, ob es in der Nazizeit eine Möglichkeit gegeben hat, unter verschiedenen Verhaltensweisen zu wählen, ist bereits hochpolitisch wie moralisch“ (Kuhlbrodt (1996: 350).

Der Heimatfilm war *das* vorherrschende Genre der direkten Nachkriegszeit, das dem Publikum Eskapismus in eine andere, heile Welt bot (Rebhandl 1996: 21) und in dem daher Faschisten so gut wie nicht, und wenn doch, in ihrer Rolle als die Anderen, Bösen vorkamen (Kuhlbrodt 1996: 354). In den 1990ern ist die ländliche Landschaft der Hintergrund, vor der sich die menschlichen Abgründe auftun.

Einen Metadiskurs über das eigene Medium erlaubt sich auch „Hasenjagd“. In einer Szene finden Andrej, Michail und Nikolai Unterschlupf am Heuboden des Dorfkinos. Als sie das nächste Mal erwachen, beginnt gerade eine Vorführung. Von der Rückseite aus betrachten sie

die Leinwand, auf der die Wochenschau gezeigt wird. Die Propaganda behauptet, die sowjetische Armee müsse sich mit der deutschen Infanterie auseinandersetzen und zeigt eine Karte der Kampfgebiete. In der gespiegelten Ansicht des Bildes – von der Rückseite – offenbart sich die Lüge (DeMeritt 1999: 140). Und während von dem Mongolensturm erzählt wird, vor dem die Bevölkerung nach Westen ausweichen muss, sehen wir einem der Flüchtenden ins Gesicht. Nicht die Mongolen sind die Barbaren, wie es uns die Propaganda weismachen will. Diese Szene verdeutlicht, dass es nicht das Medium *per se* ist, dass Aufklärung oder Desinformation transportiert, sondern die Art des Einsatzes der filmischen Mittel und das Rezeptionsverhalten der ZuschauerInnen. Von der Rückseite aus sehen die drei auch noch den Hauptfilm. Während sich das Paar auf der Leinwand die Liebe erklärt, verharrt die Kamera lange auf dem Gesicht des einen, in dem sich seine Emotionen spiegeln. Mit diesen zwei Szenen verdeutlicht Gruber zwei der Funktionen von Film – den Zuseher dazu zu provozieren, die Realität zu sehen und Empathie für andere zu erzeugen (DeMeritt 1999: 140).

Dies sind auch die zwei Modi, mit denen Grubers Film arbeitet. DeMeritt (1999: 141f.) kritisiert, dass „Hasenjagd“ dem Ende zu immer stärker in eine traditionelle Dramaturgie übergeht und von einem Anti-Heimatfilm zu einem Heimatfilm werde, indem als positives Beispiel zur Identifikation die Familie Karner in den Mittelpunkt gestellt wird. Fredl weigert sich, einen Häftling zu erschießen, als die SS dies von ihm verlangt, worauf der Gendarmen ihn gefangen nehmen muss. Doch Birker lässt Fredl nach einigen Tagen frei, statt ihn der Gestapo auszuliefern, unter dem Versprechen, dass dieser von der Bildfläche verschwindet. Also versteckt sich Fredl nun gemeinsam mit Michail und Nikolai am Dachboden, wo sie auch eine Hausdurchsuchung überstehen. Mit Frühlingsbeginn ändert sich die Farbpalette des Films, die nun Hoffnung ausdrückt. Die erste Einstellung in den sonnigeren, freundlicheren Farben, in denen das grün der Wiesen dominiert, zeigt das Übertünchen der von einer Massenerschießung blutigen Wand. Dieses Motiv fand sich bereits bei Reichart, bei der es heißt:

„Niemand hatte gewagt, das Blut an der Hauswand wegzuwaschen. Monika griff nach einem Kübel Wasser und einem Reibbesen. Schrubbte die Hauswand.“ (Reichart 1985: 112f)

Im Film wird so das sprachliche Bild des Spuren Verwischens in Bildsprache übersetzt. Damit findet der Übergang von den Ereignissen der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ zum gewöhnlichen Alltag statt – und zum Kriegsende. Michail und Nikolai helfen mittlerweile am

Hof mit und zwischen Mitzi Karner und Michail entwickelt sich eine zaghafte Liebesgeschichte. Berghammer, der ein Auge auf Mitzi geworden hat, will den einen KZ-Häftling, als er ihn entdeckt, verpfeifen. Doch der Ortsgruppenleiter hat sich schon aus dem Staub gemacht. Obwohl der Film im Gegensatz zur Erzählung von Reichart nur in der Vergangenheit spielt, schafft er es über seine Bildsprache das Vergessenmachen der Geschehnisse zu thematisieren. Ein weiterer bildlicher Ausdruck davon begegnet uns als die Nationalsozialisten des Orts fieberhaft alle Spuren zu vernichten trachten und nicht nur ihre Uniformen sondern auch Akten zerstören. Der Gendarm hebt in dem verwüsteten Büro die Ortschronik auf, die uns in Großaufnahme gezeigt wird. In der Mitte sind die Seiten ab 1938 herausgerissen – die Seiten im Buch der Geschichte getilgt worden. Das Filmende ist besonders interessant. Die letzte Szene vor dem Abspann zeigt die Familie Karner gemeinsam mit Michail und Nikolai beim Fotografen. Und obwohl der vorschlägt, für das Foto zu lächeln, da das jetzt so üblich sei in Amerika, verweigert Herr Karner. In der letzten Einstellung schauen wir der Familie Karner aus der Perspektive des Fotografen frontal in die Gesichter, während vor unseren Augen die Einstellung gefriert und zum Schwarz-weiß eines Fotos wechselt. Und Familie Karner schaut uns an, ernsten Gesichts. Gespiegelt durch das Medium Film bzw. Fotografie im Film sind wir auf uns selbst zurückgeworfen. Was hätten wir an Familie Karners Stelle getan? Frohe Gesichter am Ende des Films hätten ein positives Ende an die schrecklichen Ereignisse gesetzt, das ein falsches hinter-sich-lassen der Vergangenheit suggeriert hätte. Der Verweis auf Amerika lässt sich außerdem als vorausschauender Kommentar auf den Einfluss lesen, den die US-amerikanische Kultur in Österreich noch haben wird, vor allem auch im Kino, was sich auch als ein Seitenhieb auf die *happy-endings* und damit auf die Dramaturgie im Hollywoodkino verstehen lässt (Vorauer 1998: 15). Doch nach dem Abspann erst folgt die wirklich letzte Szene des Films, die den Freispruch des Bürgermeisters, der den Befehl gegeben hat, keine Gefangene zu machen, vor einem Volksgericht zeigt. Auch hier arbeitet der Regisseur mit einer bildlichen Metapher: An der Wand hinter dem Richter hängt eine rot-weiß-rote Fahne, die die darunter hängende Landkarte mit Hakenkreuz nur schlecht verhüllt. Diese Einstellung zeigt, dass die „Stunde Null“ eben keine war, sondern verweist auf die Kontinuitäten nach dem Ende des ‚Dritten Reichs‘. Auf diese Art und Weise wird das Fortwirken des Faschismus in die Gegenwart hinein thematisiert. Obwohl „Hasenjagd“ also ausschließlich in der Vergangenheit spielt, setzt er gestalterische Mittel dazu ein, um die Geschehnisse in die Gegenwart der ZuschauerInnen zu holen. Kuhlbrodt (1996: 350) fasst den Zugang des Films zusammen, wenn er formuliert, dass es „kein pädagogisierender oder larmoyanter Film“ ist, der mit seiner

„ästhetischen Unaufdringlichkeit [...] den Zuschauer nicht zum Konsumenten degradiert“ (Kuhlbrodt 1996: 351). Gruber erzählt, dass es sowohl in der ORF-Redaktion als auch beim Südwestfunk, die den Film co-produzierten, Vorbehalte gab, ob das Publikum am Film nicht zu wenig emotional beteiligt würde (Vorauer/Aichmayr 1998: 42). Doch gerade diese Unaufdringlichkeit vermittelt die Dringlichkeit des Themas. Die Stille im Film schreit uns an, sie zu füllen und uns zu positionieren.

Grubers Film schaffte es, sowohl am nationalen *und* internationalen Markt Erfolg zu haben, als auch von Publikum *und* KritikerInnen geschätzt zu werden (DeMeritt 1999: 134). Dass der Film „Hasenjagd“ von Andreas Gruber nicht nur die Kritik, sondern auch das Publikum überzeugen würde können, zeichnete sich bereits auf den Festivals ab, auf denen er lief. So bekam er nicht nur den Großen Preis am Filmfestival San Sebastian 1994, den Preis der Internationalen Filmkritik am Filmfestival Amiens 1994, sondern auch den Publikumspreis der Diagonale Salzburg 1994 (<http://verleih.polyfilm.at/hasenjagd/index.htm>). Zur Freiluftaufführung des Films am Fußballplatz von Ried in der Riedmark kamen am 3.2.1995 1.500 Menschen und in den ersten drei Tagen erreichte er in der Provinz 3.000 ZuseherInnen (Kuhlbrodt 1996: 354, 356). In den österreichischen Kinos hielt der Erfolg an – im Juli 1995, nach sechs Monaten Laufzeit, hatten bereits über 100.000 ZuschauerInnen den Film gesehen, was ihn zum erfolgreichsten österreichischen Film der Saison 1994/95 machte (DeMeritt 1999: 134).

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass der Film den ZuseherInnen mit einer großen Vielfalt an kleinen Episoden ein detailgetreues Bild der Geschehnisse der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ zeichnet, in dem von großen und kleine Gesten der Hilfestellung bis zu Abgründen der Gewaltexzesse alles vorkommt. Der individuelle Handlungsspielraum wird genauso deutlich wie seine Begrenzungen in Form sozialer Zwänge. Die Handlung ist klar am Ende des Krieges situiert. Indem der Film die Handlungsoptionen in den Kontext von Zivilcourage und Empathie stellt und nicht von ideologischen Überzeugungen (Kuhlbrodt 1996: 350) – der Untertitel lautet entsprechend „Vor lauter Feigheit gibt es kein Erbarmen“ – universalisiert er die Geschehnisse, um die Relevanz für die heutige Zeit hervorzukehren, ohne jedoch den spezifischen Kontext des nationalsozialistischen Systems zu unterschlagen. Im Gegenteil, der Film legt eine beinahe dokumentarische Genauigkeit zur Schau, die in Kombination mit der zurückhaltenden Poetik der Bilder Reflexion möglich macht. Der Film bewahrt einerseits das Gedächtnis an die Opfer, aus deren Perspektive der Film beginnt und

von denen zwei im Mittelpunkt der Handlung stehen. – Sie sind die einzigen Figuren, die die Namen ihrer realen Vorbilder tragen. Andererseits kehrt er mit dem Fokus auf die RetterInnen den Widerstand hervor. Gleichzeitig wird aber auch die Involvierung der Ortsbevölkerung in die ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ deutlich, womit sich der Film gegen die Opferthese wendet, die in den 1990ern nicht mehr das hegemoniale Narrativ im offiziellen Diskurs war. Dass „Hasenjagd“ damit ein verhältnismäßig großes Publikum erreichen konnte, zeigt, dass auch im kommunikativen Gedächtnis Veränderungen eingetreten waren.

7.2.4. Historisierung bei Helmut Rizy

Der 1995 erschienene Roman „Hasenjagd im Mühlviertel. Roman einer Gegend“ des 1943 in Linz geborenen Helmut Rizy spielt in einem namenlosen Ort in der Nähe von Mauthausen genau während der Zeit der ‚Hasenjagd‘. Auch in seinem Text problematisiert die Erzählperspektive die Wiedergabe von Geschichte. In 22 Kapiteln wird beinahe immer eine andere Person aus dem Dorf durch einen personalen Erzähler (Er-Erzähler mit Innensicht und ohne Wissen über das der Figur hinaus) in den Mittelpunkt gestellt und so entfaltet sich aus 19 verschiedenen Erzählperspektiven – und die zahlreichen Dialogen vermehren die Zahl der Personen und Blickwinkel noch – ein Bild der gesellschaftlichen Zustände auf dem Land. Diese Vielfalt der Stimmen soll verhindern, dass der Roman trotz der detailreichen realistischen Darstellungsweise eindimensional wird oder verkürzend in einseitiger Anschuldigung verharrt. Zwei jungen Burschen, die mit unterschiedlichem Erfolg entflohenen Häftlingen helfen, wird in mehr als einem Kapitel Stimme verliehen. Es ist dies einerseits Georg Laimberger und seine Familie, die zwei Entflozene versteckt halten.²⁰ Der zweite ist Anton Franzmaier, der seinem Vater verrät, einen Häftling am Hof versteckt zu haben. Dieser übergibt ihn der SS, die ihn tötet, worauf sich Anton selbst erhängt. Hier gibt es eine inhaltliche Ähnlichkeit zu „Februarschatten“. Rizy hält sich in der Gestaltung der Episoden sehr nah an die realen Ereignisse. Das, was man in der Geschichtswissenschaft als Ereignisse aus verschiedenen Orten kennt, führt Rizy an einem fiktiven Ort zusammen. In der Nachbemerkung des Romans verweist er darauf, bereits 1978 zum ersten Mal in Kammerstätters Materialien Einsicht erhalten zu haben (Rizy 1995: 397). Aber auch die

²⁰ Reales Vorbild ist hierfür – leicht erkennbar, weil bis in Details der Realität nachgestaltet – wiederum Familie Langthaler.

anderen Episoden entfalten sich über mehr als ein Kapitel, da mehrere Personen dasselbe erleben und so aus unterschiedlichen Blickwinkeln wiedergeben können. Ein weiteres Merkmal ist, dass die meisten Episoden der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ über die Gedankenberichte der Figuren als Rückblick auf das Geschehene und nur wenige als Gedankenberichte während des direkten Erlebens beschrieben werden. Es handelt sich also um die Wiedergabe in dem Modus des Erzählens und nicht des Erlebens. Es ist damit wieder die Erinnerung, die den LeserInnen die Ereignisse vermittelt. Das bedeutet, dass Reflexionen auf das eigene Verhalten und jenes der anderen mitgeliefert wird. Häufig sinnieren die Figuren darüber, wem sie was anvertrauen könnten bzw. warum sie mit den anderen nicht über ihre Erlebnisse reden können. Rizy malt in seinem Roman das Bild einer Gesellschaft, in der Schweigen zwischen den Menschen aufgrund von Misstrauen und Angst herrscht:

„Keiner von ihnen sprach ein Wort. Teils weil ihnen die Worte fehlten, teils auch deshalb, weil es angesichts solcher Geschehnisse allemal besser ist, seine Meinung für sich zu behalten, denkt Ganglberger, sich an dieses lastende Schweigen erinnernd.“ (Rizy 1995: 52)

Dies geht dem Eisenbahner Ganglberger durch den Kopf, als er an die letzte Nacht denkt, in der seine Kollegen und er zum ersten Mal mit dem brutalen Umgang von SS-Männern mit den in Viehwaggons transportierten Häftlingen konfrontiert waren, die auf ihrem Bahnhof schon länger rangiert werden. Das Misstrauen zieht sich durch alle Schichten und Gruppen und herrscht am Stammtisch der NS-kritischen Arbeiter ebenso wie an jenem der (ehemaligen) Schwarzen und selbst unter den Nationalsozialisten. Aufgrund seiner aus den verschiedensten Schichten und ideologischen Richtungen ausgewählten Figuren, deren individuellen Motivationen dadurch in einen sozialen Rahmen gebettet werden, ist der Roman von der Kritik auch als „soziologische Betrachtung“ (Pittler 1995: o.S.) und als „systematische Faschismusanalyse einer Gegend“ (Mende 1995: o.S.) bezeichnet worden. Damit geht aber auch einher, dass einem Rezensenten einige Figuren „zu holzschnittartig“ sind, während andere „zu getreulich das moralisch Gut und historisch Wissende, das sie der Intention ihres Autors verdanken“ (Moser 1995: o.S.), personifizieren.

„Hasenjagd im Mühlviertel“ trägt den Untertitel „Roman einer Gegend“ und verweist damit von Beginn an auf den regionalen Kontext, in dem die Gewaltverbrechen begangen wurden. Die Polyphonie der Stimmen, die sich gegenseitig kommentierend ein vielfältiges Bild ergeben, veranschaulicht, dass in einem kleinen Ort jeder jeden kennt. Am auffallendsten ist aber die Dialektsprache, die in der Figurenrede zum Einsatz kommt. Daher braucht der

Roman ein Glossar, um Wörter, die außerhalb Österreichs nicht verstanden werden könnten, wie Bahöl oder Gfrett, in manchen Fällen vielleicht auch außerhalb Oberösterreichs, zu erklären. Die Beschreibung der „Gegend“, von der ein kritisches Bild gemalt wird, weist „Hasenjagd im Mühlviertel“ als Antiheimatroman aus. Außerdem spielt die Religion eine wichtige Rolle im Leben der meisten Figuren. Während sie den einen allerdings dazu bringt „Wer sich in die schwarze Uniform stecken läßt, hat schon seinen Anstand verloren. Gottlose Horden!“ (Rizy 1995: 38) zu denken, hält sie einen anderen nicht davon ab, einen Mord zu begehen. Das Ende des Romans hebt erneut, allerdings durchaus kritisch, das Widerstandspotential der Religion hervor. Nicht nur im Titel, auch innerhalb des Romans von Rizy kommt häufig „diese Gegend“ (z.B. Rizy 1995: 56, 57) sowie „diese Zeiten“ vor. Die Endphase des Krieges wird von Beginn an als der zeitliche Kontext eingeführt. So formuliert Ganglberger anlässlich des Ausbruchs der Häftlinge: „Jetzt wird’s wohl bald aus sein mit denen. Wenn’s ihnen jetzt gar schon zuhauf davonrennen. – Selbst wenn’s vorderhand nur welche aus dem KZ sind.“ (Rizy 1995: 46)

Die Endphase des Krieges wird auch im Hinblick auf die Verbrechen sehr deutlich thematisiert. So geht einem Nationalsozialisten der ersten Stunde, der sich als ehemaliger Illegaler überlegen fühlt und mit dem Verhalten seiner Parteigenossen nicht einverstanden ist, gegen Ende des Buchs durch den Kopf:

„Genaugenommen ist es wirklich kein Geheimnis mehr, daß die Wehrmacht überall am Rückzug ist, sagt er sich. Die Russen stehen im Raum Budapest, und es wird sie nichts mehr aufhalten – auch keine Wunderwaffe –, bis sie auf Ja und Nein auch hier auftauchen. Was dann passieren wird, möchte er sich gar nicht vorstellen. [...] Nichts wird dann verborgen bleiben, überlegt er. Auch die Treibjagd der letzten Tage wird zur Sprache kommen. Und die Russen werden blutig Rache nehmen. [...] Nicht zum ersten Mal in diesen Tagen sagt er sich dann: Es war hirnrissig, da mitzumachen!
Und doch ist ihm gar nichts anderes übriggeblieben. Was hätte er denn tun sollen? Immerhin, er hat keinen von denen umgebracht, stellt er für sich fest.“ (Rizy 1995: 375f.)

Das nahe Kriegsende wird nicht von allen Figuren reflektiert und für die, die es tun, hat es aufgrund ihrer unterschiedlichen Ideologien und Haltungen verschiedene Handlungsmotivationen zur Folge. Der Nationalsozialist dieses Zitats ist allerdings der Einzige, der derart rational kalkuliert. Die meisten haben ein mehr oder weniger schlechtes Gewissen, denken hauptsächlich an ihre eigenen Gefühle oder bringen auch die Empathie auf, sich in die Häftlinge einzufühlen.

Der Roman wurde durchwegs positiv rezensiert, wenn das Medienecho vom Umfang her auch keineswegs vergleichbar ist mit dem auf „Februarschatten“. Der Standard feiert „Hasenjagd im Mühlviertel“ als „historischen Roman der Spitzenklasse“ (Pittler 1995: o.S.). Außerdem wird Rizys Erinnerungsleistung an jene Leute im Mühlviertel, die Widerstand leisteten und Häftlingen halfen, hervorgehoben, denen ansonsten, bis auf eine Ausnahme, keine Würdigung zuteil wurde. Es wird auch auf die Tradition der Auseinandersetzung mit der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ verwiesen. Die Neue Zürcher Zeitung (NZZ) verweist auf Reicharts „Februarschatten“ (Moser 1995: o.S.), die Volksstimme auf den Film von Gruber (Mende 1995: o.S.). Beide Artikel stellen Rizy außerdem in die literarische Tradition der „grosse[r]n Dorfprosa“ (Moser 1995: o.S.) eines Oskar Maria Graf. Einzig der Rezensent in der NZZ hat auch Kritikpunkte auszusetzen, unter anderem „ein retardierendes erzählerisches Moment durch eine Vielzahl von Rückblenden und Erinnerungen“ (Moser 1995: o.S.). Nach rund 700-1000 verkauften Stück in der ersten Auflage, wurde der Roman 2008 in der Edition Art Science neu aufgelegt.

Rizy thematisiert in rein historischen Dimensionen den Nationalsozialismus. Er gestaltet ein Narrativ, in dem sich TäterInnen, RetterInnen und alle Schattierungen dazwischen aufspannen. Sein Roman ist die letzte literarische Auseinandersetzung mit der Mühlviertler Hasenjagd‘ in einer bereits langen Reihe an Thematisierungen. Sie ist aber die erste, die sich an die Großform des Romans wagte.

8. Resümee

Die Kategorie des Gedächtnisses hat sich zu einer „Schnittstelle politisch-öffentlichen und (kultur-)wissenschaftlichen Interesses“ (Gerbel u.a. 2005: 7) entwickelt und wurde daher in dieser Arbeit dafür verwendet, um die Frage beantworten zu können, welche vergangenheitspolitischen Narrative und Bilder über Endphaseverbrechen in Literatur und Film zur ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ konstruiert werden und welche Funktion für das österreichische kulturelle Gedächtnis sie dabei einnehmen. Eine Antwort darauf kann angesichts des Umfangs an Primärmaterial nur differenziert erfolgen. Außerdem müssen die unterschiedlichen Erscheinungsdaten berücksichtigt werden.

Die erste These, dass die kulturellen Repräsentationen die ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ als ein Endphaseverbrechen kenntlich machen, kann großteils bestätigt werden und muss nur für eines der Werke rundweg verneint werden. Ernst Nowaks Erzählung nimmt ein Element des vergangenheitspolitischen Narrativs, die Täter-Opfer-Umkehr, wie sie für ein nationales Verlierergedächtnis typisch ist, und integriert es auf surreale Art und Weise in seine Erzählung. Das historische Ereignis als solches wird dabei nicht kenntlich gemacht. Dass die überwiegende Zahl der hier versammelten Werke dies aber tut und sich bei aller fiktionalen Verdichtung noch um große historische Exaktheit bemüht, zeigt, dass das vorherrschende Bestreben eines der kritischen Aufklärung und des Bewusstseinsmachens ist. Der spezifische zeitliche Kontext der Endphase einer Gesellschaft, die sich in Auflösung befand, wird nicht immer (so bei Janacs), aber meist hervorgehoben.

Die zweite These lässt sich ebenso mit der Ausnahme eines Werkes für die anderen bestätigen. Die Ausweitung des Täterspektrums als Kennzeichen eines Endphaseverbrechens wird dadurch deutlich gemacht, dass, bis auf Karnys Text, lauter Geschichten „von unten“ erzählt werden. Betrachten wir die schematische Einteilung Opfer – Täterinnen – RetterInnen, übernehmen verschiedene Werke verschiedene, und oft auch mehrere, Funktionen. Einige der kulturellen Repräsentationen haben Teil an der Konstruktion eines traumatischen Opfergedächtnisses für die entflohenen sowjetischen KZ-Häftlinge. So werden bei Janacs, Karyn und Gruber das Gedenken an die Opfer und ihre Leiden hochgehalten. Dies steht im Einklang damit, was Assmann über die Ablösung sakrifizieller durch viktimologische Formen des Erinnerns seit Ende des Jahrhunderts gesagt hat. Einem solchen Diskurs geht es um die Würde der Opfer. Sie kehren aber auch teilweise einseitig die Leiden hervor (Assmann 2006a: 76f., 81). Im Gegensatz dazu konstruiert Reichart ein ‚Täternarrativ‘, dass damit direkt in die Erinnerungsmechanismen der postfaschistischen österreichischen Gesellschaft intervenieren will. Sie rekuriert dabei auf das Element des Generationenkonflikts aus den außerliterarischen vergangenheitspolitischen Narrativen, das in ihrer Erzählung auf individueller Ebene zwischen Mutter und Tochter als Störung des kommunikativen Gedächtnisses gestaltet, paradigmatisch für eine Nation steht. In Grubers Film dominiert ein Widerstandsnarrativ, ohne die anderen Seiten der Geschichte auszublenden. Der Widerstand ist dabei weniger antifaschistisch, als humanitär-universell begründet.

In Bezug auf die Frage, ob und wie die Werke es schaffen, die Relevanz der Vergangenheit deutlich zu machen, fällt zuerst einmal auf, dass alleine Reichart in „Februarschatten“ und

Janacs in „Begegnung“ die Form der Erinnerung wählen, um aus der Gegenwart auf die Vergangenheit zu blicken. Die anderen vier Werke von Janacs („Das Fenster“), Karny, Gruber und Rizy (von dieser Frage muss Nowak ausgenommen werden, da er nicht die ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ als solche darstellt) situieren ihre Narrative in der Vergangenheit, weshalb sie andere Gestaltungsmittel als das Thema der Erinnerung einsetzen, um die Vergangenheit an das Publikum heranzuführen. – Karny durch seine Nachbemerklungen, in denen er darauf hinweist, was mit den Personen in der Nachkriegszeit geschah (oder eben nicht, wenn es um Verurteilungen geht) und Gruber durch das Ende seines Films.

Hinsichtlich der Reflexion auf die eigenen Repräsentationsfähigkeiten fällt auf, dass diese vor allem die früheren Werke – Nowak, Reichart, Janacs – und Grubers Film kennzeichnet. Dazu passt der Befund Wolfrums (2006: 18), dass nach 1990 eine Veränderung in der Erinnerungskultur stattgefunden hat, in der Tabus gefallen sind.

Der Blick auf die Figuren der Werke hat gezeigt, dass sie sich häufig einer vereinfachenden Einteilung in Täter-Opfer-Retter widersetzen. Rizy, Karny und Gruber gestalten jeweils Narrative, die sich durch ein großes Figurenpersonal auszeichnen, das eine große Variationsbreite an Verhaltensweisen und Motivationen verdeutlichen kann. Das Merkmal der Endphase des Terrors nach innen, gegen die eigene Bevölkerung, taucht dabei als einer der Gründe auf, wieso Figuren Angst haben, zu helfen.

Aus diesen sehr heterogenen Zugängen zur Auseinandersetzung mit der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ kann trotzdem verallgemeinernd gefolgert werden, dass die Erinnerungen, die konstruiert werden, einen Angriff auf die Opferthese darstellen. Die dritte These, dass die künstlerischen Produkte daher für das kulturelle Gedächtnis zumindest bis zu den 1980ern als ein Korrektiv zu den hegemonialen Erinnerungsnarrativen fungierten, kann wiederum nur mit Einschränkungen bejaht werden. Denn wenn Nowak auch die Opferthese subvertiert und also ein kritisches vergangenheitspolitisches Narrativ gestaltet – solange es nicht als solches in der Rezeption erkannt wird, kann es seine kritische Funktion für das kulturelle Gedächtnis nicht entwickeln. In Bezug auf Reichart lässt sich diese These jedoch bestätigen. Das kulturelle Archiv, das die Beschäftigungen mit der ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ hier dem kulturellen Gedächtnis zu Verfügung stellt, zeichnet sich durch seine Vielfalt aus. Hier wird auf das gesamte Arsenal vergangenheitspolitisch möglicher Bezüge zurückgegriffen – es können Täter- oder Widerstandsnarrative, die Erinnerung an die Opfer und Narrative, die diese Einteilung unterlaufen, konstruiert werden.

Um eine Einschätzung treffen zu können, welche Funktion für das kulturelle Gedächtnis die hier versammelten Werke übernehmen, soll auf das von Erll (2005: 168) entwickelte Modell der fünf Modi der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses zurückgegriffen werden. Diese Modi machen sich Narrationen als Strategie zu eigen. Einen eindeutig historisierenden Modus wählt Karny, dessen Text an der Grenze von Geschichtsschreibung und literarischer Bearbeitung angesiedelt ist. Damit verweist er die Geschehnisse in die Vergangenheit. Rizys Roman bedient sich eines historisierend-antagonistischen Modus, weil er einerseits konkurrierende Vergangenheitsversionen aushandelt, indem er verschiedenen Figuren dieselben Ereignisse während der ‚Hasenjagd‘ unterschiedlich erlebt lässt, diese jedoch andererseits in der Vergangenheit ansiedelt. Reicharts Strategie lässt sich als erfahrungshaft-reflexiver Modus beschreiben, da sie ihre Geschichte als Teil des kommunikativen Gedächtnisses darstellt, aber auch die Möglichkeiten der literarischen Erinnerungsleistung reflektiert. Die beiden Erzählungen von Janacs wählen einen historisierend-reflexiven (in „Das Fenster“) und erfahrungshaft-reflexiven (in „Begegnung“) Modus. Grubers Film bedient sich mehrerer dieser Modi. Die Inserts, die den historischen Kontext erklären, erfüllen eine historisierende Funktion, um die Legitimität und Authentizität des Gegenstandes zu bezeugen. Wo sein Film auf sich selbst reflektiert, befinden wir uns im reflexiven Modus. Indem die Figuren eine große Variationsbreite an Verhalten zur Schau stellen und der Film seine Perspektive zwischen TäterInnen, Opfern und RetterInnen wechselt, macht er aber auch in einem historisierend-antagonistischen Modus konkurrierende Vergangenheitsversionen deutlich. Nowaks fantastische Erzählung bedient sich ausschließlich des reflexiven Modus. Dieser Überblick verdeutlicht die Vielfalt der kulturellen Ausdrucksformen, die schon allein dadurch dem nationalen politischen Gedächtnis Widerstand bieten, da sich dieses durch seine Engführung auszeichnet.

Außerdem setzen die kulturellen Repräsentationen Anstöße, *cues*, um das gesplante Opfer- und Tätergedächtnis wieder zusammenzuführen, was erst durch die emphatische Rückkehr der Erinnerung seit den 1980ern möglich geworden ist (Assmann 2006: 103). Auch Koselleck (2002: 27) hat darauf hingewiesen, dass Täterschaft und Taten in die Erinnerung mit einbezogen werden müssen, um sich nicht implizit der eigenen politischen Verantwortung zu entziehen. Was Literatur und Film dazu beitragen können, ist das Auslösen von Lern- und Reflexionsprozessen. Sie können historische Vermittlung aber nicht substituieren, was sich vor allem in der Diskrepanz zwischen den positiven Veränderungen im kollektiven geschichtskulturellen Diskurs und dem tatsächlichen Wissen über die Shoah ausdrückt (Paul

2010: 29f.). Gleichzeitig kommt die Gesellschaft aber nicht ohne die Kritik- und Reflexionsfunktion der Kunst aus (Erl 2005: 72). Möglicherweise

„ist fiktionales Erzählen [...] der einzige Modus, innerhalb dessen das geforderte Korrektiv der offiziellen Version des kulturellen Gedächtnisses aufrechterhalten werden kann“ (Pethes 2008: 151).

Und so sind es gerade die fiktionalen Formen, die sich dazu eignen, Täter- und Opfergedächtnis zusammenzuführen, da sie kritische Reflexion und affektive Bezüge provozieren können, was besonders für Österreichs vergangenheitspolitische Narrative von Wichtigkeit ist.

9. Bibliografie

9.1. Filme

Bamberger, Bernhard: Aktion K (Ö 1994, 60 Min).

Erne, Eduard/Heinrich, Margareta: Totschweigen (Ö/D/NDL 1994, 88 Min).

Gruber, Andreas: ‚Hasenjagd‘ – Vor lauter Feigheit gibt es kein Erbarmen (Ö/D/LUX 1994, 105 Min).

Pazderka, Gerhard/Streibel, Robert: Kremser Hasenjagd (AUT 2011, 45 Min).

Scharang, Elisabeth: Vielleicht in einem anderen Leben (AUT, HUN, D 2011, 94 Min).

Waltensdorfer, Gudrun/Zuzanek, Michael: Alles Schweigen. Von Opfern, Tätern und anonymen Helden (Ö 1993, 46 Min).

9.2. Literatur

Adorno, Theodor W. (1955): Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Berlin/Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Amann, Klaus (2001): „Mauthausen ist eine schöne Gegend“ – Die Last des Verschwiegenen, in: Hanni Mittelman/Armin A. Wallas (Hg.): Österreich-Konzeptionen und jüdisches Selbstverständnis, Tübingen: Niemeyer, S. 209-228.

Assmann, Aleida (1999): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: C. H. Beck.

Assmann, Aleida (2002): Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften, in: Lutz Musner/Gotthart Wunberg (Hg.): Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen, Wien: WUV-Universitätsverlag, S. 27-45.

Assmann, Aleida (2006a): Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München: C. H. Beck.

Assmann, Aleida (2006b): Trauma und Tabu. Schattierungen zwischen Täter- und Opfergedächtnis, in: Joachim Landkammer/Thomas Noetzel/Walther Ch. Zimmerli (Hg.): Erinnerungsmanagement. Systemtransformation und Vergangenheitspolitik im internationalen Vergleich, München: Wilhelm Fink, S. 235-255.

Assmann, Aleida/Frevert, Ute (1999): Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Ders./Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt am Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 724), S. 9-19.

Assmann, Jan (1997): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, 2., durchges. Aufl., München: C. H. Beck.

- Bergen, Doris L. (2000): Death Throes and Killing Frenzies: A Response to Hans Mommsen's "the Dissolution of the Third Reich: Crisis Management and Collapse, 1943-1945", in: German Historical Institute Washington D. C. Bulletin 27, S. 25-37.
- Bock, Petra/Wolfrum, Edgar (1999): Einleitung, in: Dies. (Hg.): Umkämpfte Erinnerung. Geschichtsbilder, Erinnerung und Vergangenheitspolitik im internationalen Vergleich, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 7-14.
- Burke, Peter (1991): Geschichte des sozialen Gedächtnis, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (Fischer Taschenbücher 10724), S. 289-304.
- Butzer, Günter (1998): Fehlende Trauer. Verfahren epischen Erinnerens in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, München: Wilhelm Fink (Münchener Germanistische Beiträge 42).
- Cord Arendes/Edgar Wolfrum/Jörg Zedler (Hg.) (2006): Terror nach Innen. Verbrechen am Ende des Zweiten Weltkrieges, Göttingen: Wallstein (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte 6).
- Decker, Jan-Oliver (2006): Endphaseverbrechen in aktuellen Film- und Fernsehproduktionen. Eine Wiederbelebung des Mythos von der „Stunde Null“, in: Cord Arendes/Edgar Wolfrum/Jörg Zedler (Hg.): Terror nach Innen. Verbrechen am Ende des Zweiten Weltkrieges, Göttingen: Wallstein (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte 6), S. 236-246.
- DeMeritt, Linda (1999): Representations of history: The *Mühlviertler Hasenjagd* as word and image, in: Modern Austrian Literature 32, Heft 4, S. 134-145.
- Elias, Norbert (1981): Zivilisation und Gewalt. Über das Staatsmonopol der körperlichen Gewalt und seine Durchbrechungen, in: Joachim Matthes (Hg.): Lebenswelt und soziale Probleme. Verhandlungen des 20. Deutschen Soziologentages zu Bremen 1980, Frankfurt am Main/New York: Campus-Verlag, S. 98-122.
- Embacher, Helga (2003): Literatur der Gefühle. Die Widerspiegelung der Waldheim-Affäre in der österreichischen Literatur, in: Moshe Zuckermann (Hg.): Deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts im Spiegel der deutschsprachigen Literatur, Göttingen: Wallstein („Conferences“. Tagungsbände des Instituts für deutsche Geschichte der Universität Tel Aviv 2), S. 148-165.
- Erl, Astrid (2005): Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Erl, Astrid (2007): Medien und Gedächtnis. Aspekte interdisziplinärer Forschung, in: Michael C. Frank/Gabriele Rippl (Hg.): Arbeit am Gedächtnis, München: Wilhelm Fink, S. 87-98.
- Ernst, Wolfgang (2001): Narration, in: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag (Rowohlts Enzyklopädie 55636), S. 402-405.
- Fogu, Claudio/Kantsteiner, Wulf (2007): The politics of memory and the poetics of history, in: Richard Ned Lebow/Wulf Kantsteiner/Claudio Fogu (Hg.): The politics of memory in postwar Europe, 2. Aufl., Durham, NC/London: Duke Univ. Press, S. 284-310.
- Friedländer, Saul (2002): Im Angesicht der ‚Endlösung‘. Die Entwicklung des öffentlichen Gedächtnisses und die Verantwortung des Historikers, in: Dieter Borchmeyer/Helmuth Kiesel (Hg.): Das Judentum im Spiegel seiner kulturellen Umwelten. Symposium zu Ehren von Saul Friedländer, Neckargemünd: Ed. Mnemosyne (Reihe ‚GegenSatz‘ 5), S. 207-223.

Fritz, Stephen G. (2004): *Endkampf: Soldiers, Civilians and the Death of the Third Reich*, Lexington, Ky: Univ. Press of Kentucky.

fs (1999): Ein Buch wird Drama, in: *Oberösterreichische Nachrichten* 8.10.1999, o.S. (aus Innsbrucker Zeitungsarchiv).

Gamsjäger, Eva/Hiesberger, Leo/Weisgram, Sonja (2009): *Vergangenheitspolitische Maßnahmen österreichischer Gemeinden zum Gedenken an die Opfer des Südostwallbaus und der Todesmärsche*, in: *Das Drama Südostwall am Beispiel Rechnitz. Daten, Taten, Fakten, Folgen*, hg. v. Amt der burgenländischen Landesregierung, Eisenstadt (Burgenländische Forschungen 98), S. 142-153.

Garscha, Winfried (2000): *Entnazifizierung und gerichtliche Ahndung von NS-Verbrechen*, in: Emmerich Tálos u.a. (Hg.): *NS-Herrschaft in Österreich. Ein Handbuch*, Wien: öbv & hpt, S. 852-883.

Gehler, Michael (1997): *Die Affäre Waldheim: Eine Fallstudie zum Umgang mit der NS-Vergangenheit in den späten achtziger Jahren*, in: Rolf Steininger/Ders. (Hg.): *Österreich im 20. Jahrhundert. Vom Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart*, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 355-414.

Gerbel, Christian u.a. (2005): *Einleitung. Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung. Zur „Gedächtnisgeschichte“ der Zweiten Republik*, in: Dies. (Hg.): *Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung. Studien zur „Gedächtnisgeschichte“ der Zweiten Republik*, Wien: Turia + Kant (Kultur.Wissenschaften 9), S. 7-20.

Graf-Blauhut, Heidrun (1983): *Sprache: Traum und Wirklichkeit. Österreichische Kurzprosa des 20. Jahrhunderts*, Wien: Braumüller (Untersuchungen zur Österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts 9).

Hammermann, Gabriele (2006): *Die Todesmärsche aus den Konzentrationslagern 1994/45*, in: Cord Arendes/Edgar Wolfrum/Jörg Zedler (Hg.): *Terror nach Innen. Verbrechen am Ende des Zweiten Weltkrieges*, Göttingen: Wallstein (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte 6), S. 122-148.

Hanisch, Ernst (1994): *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert. Österreichische Geschichte 1890-1990*, Wien: Ueberreuter.

Hanisch, Ernst (2001): *Der Ort des Nationalsozialismus in der österreichischen Geschichte*, in: Emmerich Tálos u.a. (Hg.): *NS-Herrschaft in Österreich. Ein Handbuch*, Nachdruck, Wien: öbv & hpt, S. 11-25.

Hanisch, Ernst (2006): *NS-Gewaltverbrechen gegen Kriegsende in Österreich*, in: Cord Arendes/Edgar Wolfrum/Jörg Zedler (Hg.): *Terror nach Innen. Verbrechen am Ende des Zweiten Weltkrieges*, Göttingen: Wallstein (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte 6), S.231-235.

Hassler, Silke/Turrini, Peter (2007): *Jedem das Seine. Eine Volksoperette*, Wien: Thomas Sessler.

Heer, Hannes/Wodak, Ruth (2003): *Kollektives Gedächtnis. Vergangenheitspolitik. Nationales Narrativ. Zur Konstruktion von Geschichtsbildern*, in: Hannes Heer u.a. (Hg.): *Wie Geschichte gemacht wird. Zur Konstruktion von Erinnerungen an Wehrmacht und Zweiten Weltkrieg*, Wien: Czernin, S. 12-23.

Henke, Klaus-Dietmar (1995): *Die amerikanische Besetzung Deutschlands*, München: Oldenbourg (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte 27).

- Henke, Klaus-Dietmar (1998): Deutschland – Zweierlei Kriegsende, in: Ulrich Herbert/Axel Schildt (Hg.): Kriegsende in Europa. Vom Beginn des deutschen Machtzerfalls bis zur Stabilisierung der Nachkriegsordnung 1944-1948, Essen: Klartext, S. 337-354.
- Herbert, Ulrich/Schildt, Axel (Hg.) (1998): Kriegsende in Europa. Vom Beginn des deutschen Machtzerfalls bis zur Stabilisierung der Nachkriegsordnung 1944-1948, Essen: Klartext.
- Heusler, Andreas (2006): Die Eskalation des Terrors. Gewalt gegen ausländische Zwangsarbeiter in der Endphase des Zweiten Weltkrieges, in: Cord Arendes/Edgar Wolfrum/Jörg Zedler (Hg.): Terror nach Innen. Verbrechen am Ende des Zweiten Weltkrieges, Göttingen: Wallstein (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte 6), S. 172-182.
- Hillmann, Jörg/Zimmermann, John (Hg.) (2002): Kriegsende 1945 in Deutschland, München: Oldenbourg (Beiträge zur Militärgeschichte 55).
- Janacs, Christoph (1991): Das Verschwinden des Blicks, Salzburg: Müller.
- Jelinek, Elfriede (2009): Rechnitz (Der Würgeengel), in: Dies.: Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere. Drei Theaterstücke, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 53-205.
- Jiranek, Johanna (2009): Die Sprache betritt die Bühne. Mythenkonstruktion des zeitgenössischen Nachkriegsdiskurses in Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“, in: Walter Manoschek (Hg.): Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945, Wien: Braumüller, S. 149-163.
- Jiranek, Johanna (2010): Die Konstruktion des Gedächtnisortes Rechnitz in Literatur, Film und Musik, in: Pia Janke/Teresa Kovacs/Christian Schenkermayr (Hg.): „Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“, Wien: Praesens (Diskurse.Kontexte.Impulse 6), S. 329-360.
- Jiranek, Johanna/Scheucher, Maria (2009a): Darstellungen von Endphasenverbrechen in der österreichischen Kunst am Beispiel Rechnitz, in: Walter Manoschek (Hg.): Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945, Wien: Braumüller, S. 165-197.
- Jiranek, Johanna/Scheucher, Maria (2009b): Das Massaker von Rechnitz und die Endphasenverbrechen in Kunst und Kultur, in: Das Drama Südostwall am Beispiel Rechnitz. Daten, Taten, Fakten, Folgen, hg. v. Amt der burgenländischen Landesregierung, Eisenstadt (Burgenländische Forschungen 98), S. 118-135.
- Kammerstätter, Peter (1979): Der Ausbruch der russischen Offiziere und Kommissare aus dem Block 20 des Konzentrationslagers Mauthausen am 2. Februar 1945 (Die Mühlviertler Hasenjagd). Aussagen von Menschen, die an der Verfolgung beteiligt waren oder zusehen mußten, und solchen, die Hilfe gaben. Zusammengetragen und verfasst von Peter Kammerstätter, unveröff. Materialsammlung, Linz.
- Karny, Thomas (1992): Die Hatz. Bilder zur Mühlviertler „Hasenjagd“, Grünbach: Edition Geschichte der Heimat.
- Kecht, Maria-Regina (2002): Wo ist Mauthausen? – Weibliche Erinnerungsräume bei Elisabeth Reichart, in: Modern Austrian Literature 35, Heft 1/2, S. 63-86.
- Keller, Sven (2006): Verbrechen in der Endphase des Zweiten Weltkrieges. Überlegungen zu Abgrenzung, Methodik und Quellenkritik, in: Cord Arendes/Edgar Wolfrum/Jörg Zedler (Hg.): Terror nach Innen. Verbrechen am Ende des Zweiten Weltkrieges, Göttingen: Wallstein (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte 6), S. 25-50.
- Kershaw, Ian (2011): Das Ende: Kampf bis in den Untergang. NS-Deutschland 1944/45, München: Deutsche Verlags-Anstalt.

- Kertész, Imre (1993): Galeerentagebuch, Berlin: Rowohlt.
- Kissel, Hans (1962): Der Deutsche Volkssturm 1944/45. Eine territoriale Miliz im Rahmen der Landesverteidigung, Berlin/Frankfurt am Main: E. S. Mittler & Sohn (Beihefte zur Wehrwissenschaftlichen Rundschau 16/17).
- Kohl, Walter (2005): Auch auf dich wartet eine Mutter. Die Familie Langthaler inmitten der „Mühlviertler Hasenjagd“, Grünbach: Steinmaßl.
- Kompatscher, Brigitte (1993): Überbrückung von Vergangenheit und Gegenwart. Faschismuskritik in den Romanen „Februarschatten“ und „Komm über den See“ von Elisabeth Reichart, unveröff. Diplomarbeit Leopold-Franzens-Universität Innsbruck.
- Köppen, Manuel/Scherpe, Klaus R. (1997): Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust, in: Dies. (Hg.): Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst, Köln/Weimar/Wien: Böhlau (Literatur - Kultur – Geschlecht. Kleine Reihe 10), S. 1-12.
- Koselleck, Reinhart (2002): Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses, in: Volkhard Knigge/Norbert Frei (Hg.): Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord, München: C. H. Beck, S. 21-32.
- Kuhlbrodt, Dietrich (1996): Unheimliche Heimat. „Hasenjagd“ von Andreas Gruber, in: Gottfried Schlemmer (Hg.): Der neue österreichische Film, Wien: WESPENNEST, S. 346-356.
- Lebert, Hans (1960): Die Wolfshaut, Hamburg: Claassen.
- Lepsius, M. Rainer (1989): Das Erbe des Nationalsozialismus und die politische Kultur der Nachfolgestaaten des „Großdeutschen Reiches“, in: Max Haller/Hans Joachim Hoffmann-Nowotny/Wolfgang Zapf (Hg.): Kultur und Gesellschaft. Verhandlungen des 24. Deutschen Soziologentags, des 11. Österreichischen Soziologentags und des 8. Kongresses der Schweizer Gesellschaft für Soziologie in Zürich 1988, Frankfurt am Main/New York: Campus, S. 247-264.
- Levy, Daniel/Sznaider, Natan (2007): Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust, aktual. Neuaufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch 3870).
- Luger, Johann (1995): Mühlviertler Hasenjagd 1945, Ried in der Riedmark: Selbstverl. des Verfassers.
- Lyotard, Jean-François (1986): Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, vollst. überarb. Aufl., Graz/Wien: Böhlau (Edition Passagen 7).
- Manoschek, Walter/Geldmacher, Thomas (2006): Vergangenheitspolitik, in: Herbert Dachs u.a. (Hg.): Politik in Österreich. Das Handbuch, Wien: Manz, S. 577-593.
- Markovits, Andrei S./Reich, Simon (1998): Das deutsche Dilemma. Die Berliner Republik zwischen Macht und Machtverzicht, Berlin: Alexander Fest.
- Maršálek, Hans (1995): Die Geschichte des Konzentrationslagers Mauthausen. Dokumentation, 3., erw., deutschspr. Aufl., Wien/Linz: Österreichische Lagergemeinschaft Mauthausen, Mauthausen-Aktiv – Oberösterreich.
- Maurer, Andreas (1998): Aktion-„K“ und „Mühlviertler Hasenjagd“ im Spannungsfeld des Konzentrationslagers Mauthausen, unveröff. Diplomarbeit Universität Wien.
- Mende, Julius (1995): Roman einer Gegend, in: Volksstimme 25, 22.6.1995, o.S. (aus Innsbrucker Zeitungsarchiv).
- Moser, Gerhard (1995): Hasenjagd im Mühlviertel. Ein Geschichtsroman des Österreichers Helmut Rizio, in: Neue Zürcher Zeitung 9.11.1995, o.S. (aus Innsbrucker Zeitungsarchiv).

- Naumann, Klaus (2004): Agenda 1945. Das Kriegsende im aktuellen Gedächtnisdiskurs, in: Bernd A. Rusinek (Hg.): Kriegsende 1945. Verbrechen, Katastrophen, Befreiungen in nationaler und internationaler Perspektive, Göttingen: Wallstein (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte 4), S. 239-253.
- Nesme, Axel (1994): Préface, in: Hasenjagd. Österreichische Erzählungen. La chasse au lièvre. Récits autrichiens, mit einem Vorwort u. üb. v. Axel Nesme, zweispr. Aufl., Paris: Libr. Générale Française (Le livre de poche 8748, Les langues modernes, Bilingue), S. 9-21.
- Niemand wollte es getan haben... Texte und Bilder zur „Mühlviertler Hasenjagd“. Holzschnitte von Herbert Friedl. Fotos von Heribert Erhart. Texte von Peter Assmann u.a. (1996), Grünbach: Edition Geschichte der Heimat.
- Nieraad, Jürgen (1996): Engagement als ästhetische Radikalität. Shoa-Literatur: Zwischen Gelächter und Schweigen, in: Poetica 28, S. 408-431.
- Nowak, Ernst (1974): Hasenjagd, in: Ders.: Kopfpflicht. Erzählungen, Salzburg: Residenz, S. 8-18.
- o. A. (1988): Christoph Janacs. 18. Rauriser Literaturtage 1988, in: Literatur-Werkheft 1, S. 7 (aus Innsbrucker Zeitungsarchiv).
- Patzelt, Werner J. (2003): Einführung in die Politikwissenschaft. Grundriß des Faches und studiumbegleitende Orientierung, 5. überarb. u. erw. Aufl., Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe.
- Paul, Gerhard (1996): Radikalisierung und Zerfall. Anmerkungen zum Ende des Dritten Reiches in Schleswig-Holstein, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte 121, S. 121-133
- Paul, Gerhard (2000): „Die Erschießungen haben mich innerlich gar nicht mehr berührt.“ Die Kriegsendphasenverbrechen der Gestapo 1944/45, in: Ders./Klaus Michael Mallmann (Hg.): Die Gestapo im Zweiten Weltkrieg. „Heimatfront“ und besetztes Europa, Darmstadt: Primus-Verlag, S. 543-567.
- Paul, Gerhard (2010): *Holocaust* – Vom Beschweigen zur Medialisierung. Über Veränderungen im Umgang mit Holocaust und Nationalsozialismus in der Mediengesellschaft, in: Ders./Bernhard Schoßig (Hg.): Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre, Göttingen: Wallstein (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte 10), S. 15-38.
- Pethes, Nicolas (2008): Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung, Hamburg: Junius.
- Pittler, Andreas P. (1995): Der eigene Reim auf die Geschichte. Nicht Fiction-Action (Haslinger), nicht Schubumkehr (Menasse). Zu Helmut Rizys Roman „Hasenjagd“, in: Der Standard 11.8.1995, o.S. (aus Innsbrucker Zeitungsarchiv).
- Pflichterfüllung. Ein Bericht über Kurt Waldheim (1968), hg. v. der Gruppe „Neues Österreich“, Wien: Löcker.
- Rabitsch, Gisela (1970): Das KL Mauthausen, in: Hans Rothfels/Theodor Eschenburg (Hg.): Studien zu Geschichte der Konzentrationslager, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 21), S. 50-92.
- Rauchensteiner, Manfred (1970): Krieg in Österreich 1945, Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst (Schiften des heeresgeschichtlichen Museums in Wien 5).

- Rebhandl, Bernd (1996): Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm seit 1968, in: Gottfried Schlemmer (Hg.): Der neue österreichische Film, Wien: WESPENNEST, S. 17-46.
- Reichart, Elisabeth (1985): Februarschatten, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag.
- Reichel, Peter (2007): Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Renan, Ernest (1995): Was ist eine Nation? Vortrag an der Sorbonne, gehalten am 11. März 1882, in: Ders.: Was ist eine Nation? und andere politische Schriften, Wien/Bozen: Folio (TRANSFER Kulturgeschichte II), S. 41-58.
- Rizy, Helmut (1995): Hasenjagd im Mühlviertel. Roman einer Gegend, Wien/Linz/Weitra: Publication PN^o1 – Bibliothek der Provinz.
- Rusinek, Bernd-A. (1989): „Maskenlose Zeit“. Der Zerfall der Gesellschaft im Krieg, in: Ulrich Borsdorf/Mathilde Jamin (Hg.): ÜberLeben im Krieg. Kriegserfahrungen in einer Industrieregion 1939-1945, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 180-194.
- Rusinek, Bernd-A. (Hg.) (2004): Kriegsende 1945. Verbrechen, Katastrophen, Befreiungen in nationaler und internationaler Perspektive, Göttingen: Wallstein (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte 4).
- Rüter, Christiaan F./Bauer, Fritz/Bracher, Karl Dietrich (Hg.) (2011): Justiz und NS-Verbrechen. Sammlung deutscher Strafurteile wegen nationalsozialistischer Tötungsverbrechen 1945 – 1966, Amsterdam: Amsterdam Univ. Press/München: Saur/Amsterdam: APA Holland Univ. Press.
- Sandner, Günther (2001): Hegemonie und Erinnerung: Zur Konzeption von Geschichts- und Vergangenheitspolitik, in: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft 30, Heft 1, S. 5-17.
- Scheit, Gerhard (2010): Totschweigen und Wegreden. Das verborgene Motiv der Trauer in Elfriede Jelineks Theatertexten, in: Pia Janke/Teresa Kovacs/Christian Schenkermayr (Hg.): „Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“, Wien: Praesens (Diskurse.Kontexte.Impulse 6), S. 176-191.
- Schwarze, Michael (1974): Rückzug in die Innenwelt. Zwei junge österreichische Autoren, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 17.7.1974, o.S. (aus Innsbrucker Zeitungsarchiv).
- Schweighofer, Christina (1990): Wir haben uns betrogen. Steyregg, Wien, Tokio und retour: Annäherung an die Dichterin Elisabeth Reichart, in: Die Presse 16.7.1990, o.S. (aus Innsbrucker Zeitungsarchiv).
- Staud, Herbert (2002): Formen der Erinnerung – Gedächtnisarbeits, Fernlernveranstaltung aus „Praxisfelder“ der Universität Salzburg, Österreichische Schriftstellerinnen und Schriftsteller des Exils seit 1933, http://www.literaturepochen.at/exil/lecture_5025_1.html [Stand: 28.1.2012].
- Strümpel, Jan (2000): Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele, Göttingen: Wallstein.
- Thuswaldner, Anton (1991): Die grausame Wirklichkeit im Kamerablick. Von der Gewalt unseres Jahrhunderts, in: Salzburger Nachrichten 18.5.1991, o.S. (aus Innsbrucker Zeitungsarchiv).
- Uhl, Heidemarie (2001): Das „erste Opfer“. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik, in: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft 30, Heft 1, S. 19-34, <http://www.oezp.at/pdfs/2001-1-02.pdf> [Stand: 20.1.2011].

- Uhl, Heidemarie (2005): Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese: NS-Herrschaft, Krieg und Holocaust im „österreichischen Gedächtnis“, in: Gerbel, Christian u.a. (Hg.): Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung. Studien zur „Gedächtnisgeschichte“ der Zweiten Republik, Wien: Turia + Kant (Kultur.Wissenschaften 9), S. 50-85.
- Uhl, Heidemarie (2007): Denkmäler als Konfrontation mit der Holocaust-Erinnerung. Zu Christian Gmeiners Projekt „Mobiles Erinnern“ für die Opfer des Todesmarsches, in: Johann Konrad Eberlein (Hg.): Festschrift für Götz Pochat zum 65. Geburtstag, Wien/Berlin: Lit Verlag (Grazer Edition 2), S. 315-328.
- Uhl, Heidemarie (2008): „Anschluss“-Gedenken 2008: Abschied von der Opferthese, o.S., ORF ON Science 10.3.2008, <http://sciencev1.orf.at/uhl/151021.html> [Stand: 27.1.2012].
- Vorauer, Markus (1998): Aufheben und Festhalten gegen den Lauf der Zeit. Impressionen zum Filmœuvre von Andreas Gruber, in: Ders./Michael Aichmayr (Hg.): Das Filmschaffen von Andreas Gruber, Schwanenstadt: Michael Aichmayr (Reihe Europäischer Film 1), S. 15-22.
- Vorauer, Markus/Aichmayr, Michael (1998): „Film ist Weltanschauung.“. Interview mit Andreas Gruber, in: Dies. (Hg.): Das Filmschaffen von Andreas Gruber, Schwanenstadt: Michael Aichmayr (Reihe Europäischer Film 1), S. 37-49.
- Wagner, Peter (1995): März. Der 24. Ein fiktiver Versuch über einen real geschehen Massenmord, in: Ders.: Tetralogie der Nacktheit. Oberwart: edition lex liszt 12, S. 7-72.
- Welzer, Harald (2001): Das soziale Gedächtnis, in: Ders. (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung, Hamburg: Hamburger Editionen, S. 9-21.
- Wette, Wolfram (1985): Durchhalteterror in der Schlußphase des Krieges – Das Beispiel der Erschießungen in Waldkirch am 10./11. April 1945, in: Rolf-Dieter Müller/Gerd R. Ueberschär/Ders.: Wer zurückweicht wird erschossen! Kriegsalltag und Kriegsende in Südwestdeutschland 1944/45, Freiburg i. Br.: Dreisam-Verlag, S. 70-73.
- Wibrow, Patricia Cifre (2007): Im Spannungsfeld zwischen Erinnern und Vergessen: divergierende Modelle literarischer Vergangenheitsdiskurse am Beispiel von Elisabeth Reicharts *Februarschatten* und Javier Cercas' *Soldados de Salamina*, in: P. Danler u.a. (Hg.): Österreich, Spanien und die europäische Einheit. Austria, España y la unidad europea, Innsbruck: Innsbruck University Press, S. 203-219.
- Wolfrum, Edgar (1999): Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland 1949-1989. Phasen und Kontroversen, in: Petra Bock/Ders. (Hg.): Umkämpfte Erinnerung. Geschichtsbilder, Erinnerung und Vergangenheitspolitik im internationalen Vergleich, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 55-81.
- Wolfrum, Edgar (2004): Widerstand in den letzten Kriegsmonaten und „Endphase-Verbrechen“, in: Peter Steinbach/Johannes Tuchel (Hg.): Widerstand gegen die nationalsozialistische Diktatur 1933-1945, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 430-445.
- Wolfrum, Edgar (2006): Verbrechen am Ende des Zweiten Weltkrieges, in: Cord Arendes/Edgar Wolfrum/Jörg Zedler (Hg.): Terror nach Innen. Verbrechen am Ende des Zweiten Weltkrieges, Göttingen: Wallstein (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte 6), S. 7-22.
- Young, James E. (1997): Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, Frankfurt am Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch 2731).

9.3. Internetquellen

Verleih Polyfilm,
<http://verleih.polyfilm.at/hasenjagd/index.htm> [Stand: 28.1.2010].

10. Annex

10.1. Deutscher Abstract

Mit einer Kombination aus Ansätzen der kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorie und der Vergangenheitspolitik soll in dieser Arbeit die Frage beantwortet werden, welche vergangenheitspolitischen Narrative und Bilder über Endphaseverbrechen in Literatur und Film zur ‚Mühlviertler Hasenjagd‘ konstruiert werden und welche Funktion für das österreichische kulturelle Gedächtnis sie damit einnehmen. Endphaseverbrechen wurden am Ende des Zweiten Weltkrieges vor den Augen und mit Hilfe der lokalen Bevölkerung begangen, weshalb sie eine spezifische Leerstelle im lokalen wie nationalen Gedächtnis darstellen. Denn die Erinnerung an sie hätte die Opferthese bedroht, die bis in die 1980er Jahre nationale Basiserzählung Österreichs war. Die meisten der Arbeiten entstanden in den 1980ern und 90ern von AutorInnen und einem Regisseur, die allesamt der Nachkriegsgeneration angehören. Indem die Werke entweder einen Beitrag zum traumatischen Opfergedächtnis leisten, Täter narrative gestalten oder sich auf den Widerstand konzentrieren, zeigen sie die Bandbreite möglicher Verhaltensweisen auf und setzen Anstöße, um das gesplante Opfer- und Tätergedächtnis wieder zusammenzuführen.

10.2. Englischer Abstract

By bringing together theoretical approaches of memory studies and politics of the past, the depictions of final phase crimes in Austrian literature and film, exemplified by the ‘Mühlviertler Hasenjagd’, are examined in this paper. Those crimes were committed with the help of the local population during the final phase of Second World War. Since remembering them would have challenged the ‘victim thesis’ that predominated the official discourse until the 1980s, they represented a specific gap in Austrian local and national memory. The question is asked if the cultural representations provide counter-narratives to the official discourse of the past or if they perpetuate it. What is therefore their function in cultural memory? Most of the works were published or released in the 1980s and 90s by authors and a director of the post-war generation. By either constructing a traumatic victims’ memory, a perpetrator narrative or concentrating on the resistance, they show the different choices people had. All of them challenge the ‘victim thesis’ and therefore function as a critical reminder of the past.

