

**Performativität und Widerstand in *Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen*:  
Wie durch Narration und Filmtechnik Gedächtniskultur erschaffen wird**

**Abstract:**

Der Dokumentarfilm *Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen* (2022) schreibt sich mit den Mitteln der Performativität und der Montage in das politisch-aufklärerische Programm der Autorin ein. Als dokumentarischer Kompilationsfilm betreibt er aktiv filmische Erinnerungsarbeit und wirft im Sinne Elfriede Jelineks „ein scharfes Schlaglicht auf die Wirklichkeit“. Autoritäre Machtbewegungen werden mit den Mitteln der Montage abgebildet und durch sprachliche und mediale Muster offengelegt. Die Montagetechnik hat dabei eine politische, aufklärerische Funktion.

Die vielstimmige Narrativität ist ein Grundbestandteil des vorliegenden Kompilationsfilms. Er arbeitet mit zeitgeschichtlichem und privatem Archivmaterial, das sich aus unterschiedlichen Medienformen zusammensetzt. Es stellt sich in Bezug auf dieses Zusammenspiel die Frage, wie dieses Material im Dokumentarfilm *Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen* ausgewählt und durch diverse Montagetechniken angeordnet wird, sodass die Performativität des Films wirksam wird. Laut Sergei Eisenstein entsteht Bedeutung im Montageprozess. Nach dem Konzept der Assoziationsmontage erschließt sich der Sinn erst im Zusammenschnitt zunächst konträr erscheinender Bilder. So werden im behandelten Dokumentarfilm beispielsweise aktuelle Bilder von Partyexzessen aus Ischgl in der Abfolge unmittelbar einer atmosphärischen Landschaftsaufnahme aus den 50ern entgegengestellt. Zur Vermittlung zwischen den Szenen dienen die eingesprochenen Zitate aus den Werken der Autorin Elfriede Jelinek, die Macht und Gewalt thematisieren. Durch diese gemeinsame Anordnung von Sprechakten und Archivmaterial eröffnet sich ein performativer Raum, in welchem sich Erinnerungsarbeit als nie abgeschlossener Prozess fortschreibt. Der Film betreibt Gedächtnisarbeit nach dem Konzept *doing memory*, laut dem sich das kollektive Gedächtnis durch konkrete Erinnerungsakte formt. Davon ausgehend formulieren wir thesenartig, dass die filmische Aufbereitung nicht auf der individuellen Ebene der Biographie Elfriede Jelineks verharret, sondern ein kollektives, historisches Bewusstsein konstruiert.

Dem geschilderten Forschungsinteresse soll im Rahmen eines kollaborativen Projekts nachgegangen werden. Im Zuge dessen wird das Verfassen einer literatur- und

filmwissenschaftlichen Arbeit angestrebt, die zudem mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen interagiert.

*Schlüsselwörter:* Performativität – Kompilationsfilm – doing memory – Montage – Gedächtnisarbeit – Elfriede Jelinek

### **Kurzbibliographie:**

- Bal, Mieke: Performanz und Performativität. In: Huber, Jörg (Hrsg.): *Kultur – Analysen*. Wien und New York: Springer-Verlag 2001, S. 197–242.
- Bruzzi, Stella: *New Documentary. A Critical Introduction*. London: Routledge 2000.
- Eisenstein, Sergej: *Sergej Eisenstein Selected Works. Volume II. Towards a Theory of Montage*. Taylor, Richard (Hrsg.). London: Bloomsbury Publication 2010.
- Müller, Claudia: *Elfriede Jelinek. Die Sprache von der Leine lassen*. Österreich & Deutschland: 2022.
- Penkwitt, Meike & Moos, Jennifer: *Erinnern und Geschlecht*. In: Penkwitt, Meike (Hrsg.), *Erinnern und Geschlecht. Freiburger Frauen Studien. Band II*, (20) 2007, S. 1–24.

### **CVs:**

**Johanna Peimpolt** studiert Germanistik im Master und Komparatistik im Bachelor an der Universität Wien. Sie interessiert sich für Intersektionalitätsforschung und Literatur der Postmoderne.

[j.peimpolt@gmail.com](mailto:j.peimpolt@gmail.com)

**Anja Schaflinger** studiert Germanistik im Master und ist zudem im Lehramtsstudium mit den Fächern Deutsch und Ethik an der Universität Wien eingeschrieben. Ihre Schwerpunkte im Studium liegen im Bereich der Kultur- und Medientheorie sowie der Wissenschaftsgeschichte.

[am.schaflinger@icloud.com](mailto:am.schaflinger@icloud.com)

## **Beitrag für den Workshop**

***Elfriede Jelinek: Wissenschaft – Kunst – Demokratie – 2.-4.11.2026***

### **Performativität und Widerstand in *Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen* Wie durch Narration und Filmtechnik Gedächtniskultur erschaffen wird**

Johanna Peimpolt, BA

[a12128642@unive.ac.at](mailto:a12128642@unive.ac.at), [j.peimpolt@gmail.com](mailto:j.peimpolt@gmail.com)

Anja-Maria Schaflinger, BA

[a12022936@unive.ac.at](mailto:a12022936@unive.ac.at), [am.schaflinger@icloud.com](mailto:am.schaflinger@icloud.com)

## **Inhaltsverzeichnis**

1 Einleitung.....	2
2 Poetik des Archivs.....	2
3 Biografischer Dokumentarfilm zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis.....	4
3 Doing memory und kulturelle Kommunikation: Performativität des Dokumentarfilms .....	5
4 Erinnerungspolitische Arbeit des Films .....	7
5 Theorie der Montage .....	10
5.1 Montage als nicht nur ästhetisches Verfahren .....	10
5.2 Feministisches Blickregime und das Potenzial des Klangs .....	11
6 Widerständige Bildfolgen: Visuelle Irritation und Wahrnehmungsbrüche .....	14
7 Ästhetische und politische Sprache: Polyphonie und Überlagerung.....	15
8 (Audiovisuelle) Montage als widerständige Praxis .....	17
9 Conclusio .....	18
Bibliographie .....	19
Primärquelle.....	19
Sekundärquellen .....	19

## 1 Einleitung

Der Dokumentarfilm „Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen“ (2022) schreibt sich mit den Mitteln der Performativität und der Montage in das politisch-aufklärerische Programm der Autorin ein. Als dokumentarischer Kompilationsfilm betreibt er aktiv filmische Erinnerungsarbeit und wirft im Sinne Elfriede Jelineks „ein scharfes Schlaglicht auf die Wirklichkeit“. Autoritäre Machtbewegungen werden mit den Mitteln der Montage abgebildet und durch sprachliche und mediale Muster offengelegt. Die Montagetechnik hat dabei eine politische, aufklärerische Funktion.

Die vielstimmige Narrativität ist ein Grundbestandteil des vorliegenden Kompilationsfilms. Er arbeitet mit zeitgeschichtlichem und privatem Archivmaterial, das sich aus unterschiedlichen Medienformen zusammensetzt. Es stellt sich in Bezug auf dieses Zusammenspiel die Frage, wie dieses Material im Dokumentarfilm „Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen“ ausgewählt und durch diverse Montagetechniken angeordnet wird, sodass die Performativität des Films wirksam wird. Der Film betreibt Gedächtnisarbeit nach dem Konzept *doing memory*, laut dem sich das kollektive Gedächtnis durch konkrete Erinnerungsakte formt. Davon ausgehend formulieren wir theseartig, dass die filmische Aufbereitung nicht auf der individuellen Ebene der Biografie Elfriede Jelineks verharret, sondern ein kollektives, historisches Bewusstsein konstruiert.

## 2 Poetik des Archivs

Der Film „Elfriede Jelinek - Die Sprache von der Leine lassen“<sup>1</sup> von Claudia Müller fungiert als Vermittlungsinstanz zwischen Werkbiografie, Autorinnenporträt und audiovisueller Inszenierung von persönlicher Vergangenheit und österreichischer Geschichte. Als dokumentarischer Kompilationsfilm nutzt er visuelle und auditive Archivmaterialien, sowie eigens für den Film angefertigte neue Aufnahmen und schafft in deren montageartiger Anordnung „so etwas wie eine[...] archivarische[...] Poetik“<sup>2</sup>.

Durch diese Aktualisierung von Archivbildern und deren Inszenierung zusammen mit aktuellen Ton- und Bildmaterialien wird ein neues Produkt erschaffen, das einer eigenen Agenda

---

<sup>1</sup> Claudia Müller: Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen. Österreich und Deutschland: Plan C Filmproduktion 2022.

<sup>2</sup> Philipp Blum: „Ein totales Gedächtnis ist ein anästhesiertes Gedächtnis.“ Das Archiv im Dokumentarfilm und der Dokumentarfilm als Archiv zwischen Fiktion und Non-Fiktion. In: Bewegte Literaturgeschichte. Autorschaft, Text und Archiv im Porträtfilm. Göttingen: Wallstein Verlag 2025, S. 23.

folgt und sich im Fall des vorliegenden Films zeitgleich in das politisch aufklärerische Programm der Werke Elfriede Jelineks einordnet und dieses filmisch realisiert.<sup>3</sup>

Das Medium Film besitzt die Fähigkeit, Vergangenes durch Bilder und Töne wieder gegenwärtig werden zu lassen, und arbeitet dabei häufig mit Dokumenten, Aufzeichnungen, Erinnerungen und alten Interviewaufnahmen. Die Regisseurin und Drehbuchautorin Claudia Müller meint zu ihrem Film: „Ich wusste auch, dass ich mit Found Footage arbeiten wollte. [...] Das visuelle Konzept war von Anfang an ziemlich klar.“<sup>4</sup>

Ein Konzept, bei dem Archivmaterialien nicht einfach gezeigt werden, sondern im technischen Prozess der Montage in der Gegenwart des Films neu angeordnet und erfahrbar gemacht werden. „Elfriede Jelinek – die Sprache von der Leine lassen“ bedient sich dabei beispielsweise an persönlichen Fotografien der Kindheit und Jugend der Autorin, Foto- und Filmaufnahmen aus der Steiermark der 50er und 60er Jahre, aber auch an Bildern aus alten und aktuellen Zeitungsartikeln der letzten Jahre und für den Film angefertigten Landschafts- und Stadtaufnahmen. Diese unterschiedlichen Bildmedien werden durch die audio-visuelle Verarbeitung aktualisiert und in einen gemeinsamen Kontext gesetzt. Die verbindenden Elemente dabei sind von Schauspieler:innen eingesprochene Textzitate aus Elfriede Jelineks Werken. Im Zusammenschritt entsteht ein dokumentarischer Kompilationsfilm, der einerseits eigene inhaltliche Aussagen trifft und sich andererseits in die kulturelle Kommunikation und kollektive Wissensproduktion Österreichs einordnet.<sup>5</sup>

Durch die spezifische Auswahl von und Arbeit mit dem Textmaterial der Werke Jelineks werden die filmischen Bilder kommentiert und mit vielschichtigen Bedeutungsebenen versehen. Die (Werk-)Biografie der Autorin Elfriede Jelinek wird so rückgebunden an die Geschichte Österreichs in der Nachkriegszeit, an die Genealogie des Austrofaschismus und an die gegenwärtige politische Situation. Mit der Arbeit am Bild und an der Sprache wird der Film zu einem Produkt von erinnerungspolitischer Bedeutung.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 23.; Bernd Stiegler: Montage des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik. München: Wilhelm Fink 2009, S. 285–290.

<sup>4</sup> Laserhotline: Elfriede Jelinek - Im Gespräch mit Claudia Müller, 17.11.2022, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=b5NO0noDC0E> [Zugriff: 14.06.2026] 00:04:03–00:04:23.

<sup>5</sup> Vgl. Blum 2025, S. 23.; Wolfgang Martin Hamdorf: Madrid – oder das Schweigen der alten Bilder. Basilio Martín und der Kompilationsfilm. In: Hans-Arthur Marsiske (Hrsg.): Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film. Marburg: Hitzeroth 1992, S. 96.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 106–107.

### 3 Biografischer Dokumentarfilm zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis

Claudia Müllers biografischer Dokumentarfilm erzählt nicht nur die persönliche Lebens- und Werkgeschichte Elfriede Jelineks, sondern verknüpft individuelle Erinnerungen und literarische Produktionen der Autorin mit zeithistorischen und gesellschaftspolitischen Kontexten. Die Vergangenheit wird in ihrer „Wechselwirkung zwischen kollektivem und individuellem Gedächtnis“<sup>7</sup> nachgezeichnet und die verfilmte Lebensgeschichte Jelineks wird somit zu einem Medium kollektiver Erinnerung.<sup>8</sup>

Dabei kann zwischen Mikro- und Makrogeschichte des Films unterschieden werden: die Mikrogeschichte individueller Erinnerung wird in die Makrogeschichte eines historischen Zeitalters eingebettet: Jelineks Familiengeschichte wird mit dem Nationalsozialismus in Verbindung gebracht, ihre Kindheit mit dem Nachkriegsösterreich, ihre Erfahrung als Frau mit der Geschlechterordnung und ihr Schreiben und literarisches Werk mit der österreichischen Erinnerungskultur.<sup>9</sup>

„Biografische[r] Dokumentarfilm [...] [fungiert] als die strukturierte Form der Reflexion und Selbstreflexion einer biografischen Vergangenheit. Dabei wird die individuelle Biografie in einem gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang gesehen.“<sup>10</sup>

Geschichte wird somit aus der Perspektive konkreter Lebenserfahrungen wahrnehmbar gemacht. Diese persönlichen Aspekte der Biografie werden zu einem Ausgangspunkt der Reflexion über die Verfolgung österreichischer Juden und Jüdinnen, die österreichische Mittäterschaft im Nationalsozialismus und die lange Verdrängung dieser Geschichte nach 1945.<sup>11</sup>

Die Verbindung zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis hat der Theoretiker Maurice Halbwachs über seinen Begriff des *mémoire collective* erläutert. Er hat sich mit der sozialen Dimension von Erinnerungen befasst und dabei „die kollektiven Anteile des autobiographischen Gedächtnisses“<sup>12</sup> untersucht. Soziale Bezugsrahmen bilden dabei die Grundlage und den Horizont für individuelle Erinnerungsprozesse und zeitgleich lässt sich ein kollektives Gedächtnis erst durch persönliche Erfahrungen und Erinnerungen erfassen.

Um die Theorie weiterzudenken und auf den Jelinek-Dokumentarfilm zu übertragen, ist es wichtig zu erwähnen, dass für Halbwachs Erinnerungen immer in Bezug zur Gegenwart stehen

---

<sup>7</sup> Bianca Herlo: Zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis. Erinnern und Erzählen im biografischen Dokumentarfilm. Bielefeld: transcript 2018, S. 9.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 9.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 9–11.

<sup>10</sup> Herlo: Zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis, S. 11.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 22.

<sup>12</sup> Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 12.

und auf Basis dieser rekonstruiert werden: Die „Erinnerung ist in sehr weitem Maße eine Rekonstruktion der Vergangenheit mit Hilfe von der Gegenwart entliehenen Gegebenheiten und wird im Übrigen durch andere, zu früheren Zeiten unternommene Rekonstruktionen, vorbereitet“<sup>13,14</sup>.

Es kann linear dazu die These aufgestellt werden, dass der Film von Claudia Müller die Vergangenheit nicht objektiv rekonstruiert, sondern Historie aus einer gegenwärtigen, filmischen Perspektive aktualisiert. Die persönliche Lebensgeschichte der Autorin Elfriede Jelinek fungiert hierbei als dokumentarische Rahmenerzählung für Claudia Müllers filmische Arbeiten an Bild- und Tonmaterial. Dabei werden die literarischen Texte Jelineks und deren Sprache in den Fokus gerückt und in die politische Geschichte der Nachkriegszeit in Österreich eingeordnet. Dazu Claudia Müller: „Es ist ein Film über Sprache, Sprache als Kunstform. Es ist aber auch ein Film über österreichische Nachkriegsgeschichte. [...] Ich habe die Kunst dieser Schriftstellerin Elfriede Jelinek ins Zentrum des Films gestellt“<sup>15</sup>.

### **3 *Doing memory* und kulturelle Kommunikation: Performativität des Dokumentarfilms**

In den folgenden Ausführungen soll aufgezeigt werden, wie der Film „Elfriede Jelinek- die Sprache von der Leine lassen“ ein kommunikatives Erinnern in ein kulturelles Gedächtnis überführt und damit *doing memory* betreibt. Zuvor wurde bereits festgestellt, dass individuelle Erinnerung immer sozial eingebettet ist. Im Film werden Elfriede Jelineks Erinnerungen nicht ausschließlich als persönliche Erlebnisse repräsentiert, sondern sie verweisen auf kollektive Erfahrungsräume und historische Konstellationen, in die das Subjekt eingebunden ist: „Das Gedächtnis des Individuums umfasst deshalb weit mehr als den Fundus unverwechselbar eigener Erfahrungen; in ihm verschränken sich immer schon individuelles und kollektives Gedächtnis“<sup>16</sup>.

Der Jelinek-Dokumentarfilm kann an der Schnittstelle zwischen individuellem, sozialem und kulturellem Gedächtnis verortet werden. Persönliche Erinnerung wird im Prozess der Kommunikation abgebildet und zu einem sozialen Gefüge strukturiert. „Vergangenheit [wird] im Gespräch vergegenwärtigt“<sup>17</sup> und erzeugt sprachliche und mentale Bilder. Das kulturelle Gedächtnis schließt hier an, indem es diese Bilder auf ein materielles Speichermedium als Träger

---

<sup>13</sup> Maurice Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1991, S. 55.

<sup>14</sup> Vgl. Erll 2017, S. 11–14.

<sup>15</sup> Laserhotline 2022, 00:01:04–00:01:20.

<sup>16</sup> Aleida Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck 2006, S. 23.

<sup>17</sup> Ebd., S. 28.

übermittelt. Dies beinhaltet unter anderem auch Fotografien und Videos, die dann von Individuen aufgegriffen und in konkreten Situationen des kollektiven Erinnerns reaktualisiert und vermittelt werden.<sup>18</sup>

Claudia Müllers Film kann in diesem Zusammenhang als solch eine Situation bzw. als Prozess des kollektiven Erinnerns begriffen werden, da er im Aufgreifen und Inszenieren von vergangenem und aktuellem Bild- und Tonmaterial aktiv Gedächtnisarbeit (*doing memory*) betreibt.<sup>19</sup>

Die in den Film montierten Archivaufnahmen sind historische Spuren. Als filmisch und fotografisch festgehaltene Versatzstücke des kulturellen Gedächtnisses werden sie im Zuge der Wiederaufnahme (im Jelinek-Dokumentarfilm) zu Schauplätzen kollektiver Erinnerung.<sup>20</sup>

Das archivarische Material entfaltet seine Wirkkraft, indem es in einer (filmischen) Gegenwart inszeniert wird und dort mit aktuellem Material verknüpft und „poetisch wieder zum Leben erweckt“<sup>21</sup> wird. Es entsteht der Eindruck, dass das historische Ereignis in einem kontinuierlichen Wechsel und Austausch mit der gegenwärtigen Zeit steht. So werden im Jelinek-Dokumentarfilm atmosphärische Alltagsaufnahmen aus der Vergangenheit in das „Präsens der Filmwahrnehmung“<sup>22</sup> gerückt und im Zusammenschluss mit aktuellen Aufnahmen interpretiert: „there is no present which is not haunted by a past and a future, by a past which is not reducible to a former present, by a future which does not consist of a present to come. [...] It is characteristic of cinema to seize this past and this future that coexist with the present image“<sup>23,24</sup>

Diese spezielle Art des *doing memory* macht Erinnerung als Rekonstruktion aus der heutigen Perspektive sichtbar und verdeutlicht, dass historische Dokumente einer fortwährenden Neuinterpretation in der Gegenwart unterzogen werden können. Der Dokumentarfilm betreibt hierbei eine kreative Bearbeitung der Realität<sup>25</sup>. Indem er Rohmaterialien nie neutral und objektiv darstellt, sondern einer ständigen Rekontextualisierung unterzieht.<sup>26</sup>

Geschichte und Vergangenheit werden im Film also durch fortlaufende Praktiken, Handlungen und Medien in der Gegenwart performativ hergestellt und verhandelt. Erinnerung wird nie nur bewahrt, sondern immer wieder aktualisiert und umgedeutet. Dabei stellt sich die Frage,

---

<sup>18</sup> Vgl. Aleida Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit, S. 32–33.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 55, 57; Jan Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Kultur und Gedächtnis. Frankfurt: Suhrkamp 1988, S. 10–13.

<sup>20</sup> Vgl. Blum 2025, S. 34–36.; François Niney: Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen. Marburg: Schüren 2012, S. 186.

<sup>21</sup> Niney 2012, S. 187.

<sup>22</sup> Blum 2025, S. 23.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze: Cinema 2. The Time-Image. Minneapolis: The Athlone Press 1989, S. 37.

<sup>24</sup> Vgl. Assmann 2006, S. 55.; Blum 2025, S. 38, 23.; Stella Bruzzi: New Documentary. A critical introduction. London: Routledge 2000, S. 25.; Niney 2012, S. 187–190.

<sup>25</sup> Vgl. Bruzzi 2000, S. 24.

<sup>26</sup> Vgl. Niney 2012, S. 190–191.; Bruzzi 2000, S. 24, 21.; Assmann 2006, S. 58.

welche Bilder und Videos ausgewählt werden und welche Vergangenheit dadurch sichtbar gemacht wird. Es geht also nicht darum, **dass** wir uns erinnern, sondern **wie** wir uns erinnern. Gedächtnis ist also kein statischer Speicher, es wird als Aktivität durch Handlungen hervorgebracht.<sup>27</sup>

Das kann als *doing memory* bzw. Gedächtnisarbeit bezeichnet werden, die der Jelinek-Film betreibt, indem er Erinnerung nicht abbildet, sondern sie performativ mit filmischen Mitteln produziert.

#### **4 Erinnerungspolitische Arbeit des Films**

Es geht also um die Frage, welche Perspektive der Film an die Geschichte heranträgt und wie er diese erzählt. Im Prozess der Aktualisierung werden die archivarischen Medienprodukte zusammen mit aktuellem filmischem Material und zitierten Passagen aus Elfriede Jelineks Werken inszeniert. Aus auditiven und visuellen Rohmaterialien wird ein Leben, ein Werk und eine politische Agenda montiert.<sup>28</sup>

Der Film rückt von der Idee eines starren und passiven Gedenkens ab und macht die Dynamik und den andauernden Prozess der Erinnerungsformation sichtbar. Geschichte erscheint nicht als abgeschlossene Wahrheit, sondern als etwas Fragmentiertes und Konstruiertes. Im medialen Akt wird eine erinnerungskulturelle Perspektive auf die österreichische Nachkriegsgesellschaft geworfen, die sich an der politischen (Werk-)Biografie Elfriede Jelineks orientiert. *Doing memory* wird hierbei verstanden „als performative, in eine hegemoniale Basiserzählung eingebettete und potenziell in diese intervenierende Praxis des Erinnerns und Vergessens“<sup>29</sup>.

Die Bedeutung der Vergangenheit und der Geschichte wird stets durch Erzählung sichtbar gemacht. „Narrative [sind] Elemente einer Basiserzählung“<sup>30</sup> und im Film „Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen“ wird ein nicht-hegemoniales Narrativ abseits dieser Basiserzählung geschaffen.<sup>31</sup>

Wie in Jelineks literarischem Werk arbeitet auch der Film mit einer dynamischen Form des Erinnerns, die Vergangenes nicht als abgeschlossenen Bestand begreift, sondern „die das, was

---

<sup>27</sup> Vgl. Assmann 2006, S. 41.

<sup>28</sup> Vgl. Hamdorf 1992, S. 101.; Assmann 2006, S. 58.

<sup>29</sup> Fabian Virchow / Tanja Thomas: *Doing Memory an rechte Gewalt in Medienkulturen. Grundzüge eines interdisziplinären Forschungsprogramms*. In: *Rechte Gewalt erzählen. Doing Memory in Literatur, Theater und Film*. Berlin: Springer 2022, S. 29.

<sup>30</sup> Ebd., S. 33.

<sup>31</sup> Vgl. ebd., S. 33.; Bruzzi 2000, S. 21.

vergangen, vorübergegangen, *passé* ist „*up to date*“ bringt, in Erinnerung ruft und widerruft, präsentiert und repräsentiert, konstruiert und rekonstruiert“<sup>32</sup>.

Diese Arbeitsweise entspricht der literarischen Praxis der Autorin Elfriede Jelinek, die sich durch eine ausgeprägte Intertextualität auszeichnet. Jelinek greift bekannte Genres, erinnerungspolitische Dokumente und aktuelles Zeitgeschehen auf und transformiert es zu einem sprachlichen Raum, der die Gewaltstrukturen und Ausschlussformen des provinziellen und ländlichen Lebens thematisiert und gesellschaftspolitische Konflikte aufzeigt. „Elfriede Jelineks Arbeit [...] steht exemplarisch für das Beziehungsgeflecht von Literatur und Politik in der jüngeren österreichischen Zeitgeschichte“<sup>33,34</sup>

Charakteristisch ist dabei die Vielstimmigkeit ihrer Texte, sie mischt verschiedene rhetorische Stiltechniken und arbeitet unter anderem mit der Sprache der Popkultur genauso wie mit Strategien politischer Propaganda. Der Film produziert diese jelinek'sche Vielstimmigkeit, indem Textpassagen aus ihren Werken von verschiedenen Schauspielerinnen zitiert werden, und transformiert sie in das Visuelle durch die Einblendung von historischem und aktuellem Bildmaterial.<sup>35</sup>

So werden etwa Archivaufnahmen von in Lederhosen und Tracht tanzenden Menschen mit dem folgenden Zitat aus Elfriede Jelineks Werk „Neid“ (2008) kombiniert: „Alle Menschen werden Brüder, das muss sein, das verlange ich einfach. Dafür müssen sie erstmal herkommen, sonst können sie sich nicht verbrüdern, und eine gewisse Zeit muss auch verstreichen, damit man sich nicht mehr wirklich erinnern kann, wer aller kein Bruder war.“ Direkt im Anschluss an diese Szene werden Archivaufnahmen von feiernden und skifahrenden Männern und Frauen abwechselnd mit aktuellen Partybildern vom Après-Ski in Ischgl montiert. Beides wird mit einer weiteren zitierten Passage aus dem Werk „Lärm. Blindes sehen. Blinde sehen!“ (2021) unterlegt: „Machen Sie einen tiefen Atemzug und zählen Sie bis zehn und wenn Sie dann blau werden und ohnmächtig zu Boden fallen, wird Ihnen Reden auch nicht mehr helfen.“<sup>36</sup>

In dieser Engführung von disparatem Bild- und Tonmaterial folgt der Film einer zentralen ästhetischen Strategie Jelineks: „ihre Themen, Motive und literarästhetische Verfahren [reflektieren] die Vertauschung und Verwechslung von tot und lebendig, von Original und

---

<sup>32</sup> Eva Schörkhuber: Akte(n) der Verwahrung. Zugänge zu einem Archiv der Literatur entlang exemplarischer Lektüren von Maja Haderlap, Bogdan Bogdanović und Elfriede Jelinek. Wien: Praesens 2019, S. 10.

<sup>33</sup> Siegfried Mattl: Ästhetik als Opposition. Elfriede Jelinek im Kontext der österreichischen Zeitgeschichte. In: Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.–3. Juni 2006 in Tromsø. Wien: Praesens 2008, S. 37–38.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 50.; Schörkhuber 2019, S. 10.; Alexandra Pontzen: Pietätlose Rezeption? Elfriede Jelineks Umgang mit der Tradition in „Die Kinder der Toten“. In: Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.–3. Juni 2006 in Tromsø. Wien: Praesens 2008, S. 51.

<sup>35</sup> Vgl. Pontzen 2008, S. 59.

<sup>36</sup> Laserhotline 2022, 00:33:50–00:35:00.

Wiedergänger, Täter und Opfer, Tradition und Innovation“<sup>37</sup>. Bedeutung entsteht nicht durch eindeutige Aussagen, sondern durch die performative Reibung unterschiedlicher Zeitebenen und Diskursen.

Die Figur des Wiedergängers kann auf die Archivbilder im Film übertragen werden: die „Wieder-Aufnahme des Archivbildes [ist] eine sowohl ästhetische als auch politische Infragestellung“<sup>38</sup>. Hinter den sichtbaren Bildern lauert ein doppelter Boden, eine zweite Ebene, die auf verdrängte Geschichten und nicht erzählte Zusammenhänge verweist. Damit zeigt sich auch die Logik des *doing memory*, die sich nicht unabhängig vom Vergessen vollzieht, sondern das Verdrängen und die Ausgrenzung miteinschließt: „die Dialektik von Erinnern und Vergessen [bildet] die Basis für jede Auseinandersetzung mit dem kulturellen Gedächtnis. [...] Die Erinnerungsbestände [werden] als Brennpunkte der Gedächtnispflege hergestellt und abgerufen“<sup>39</sup>.<sup>40</sup>

Der Film bildet diese Machtprozesse ab, indem er historische Gewalt und Ausschluss von Minderheiten und Frauen mit gegenwärtigen Diskursen über Tourismus, Rassismus und Medienkultur verschaltet. Wie in Jelineks Texten entstehen Assoziationsräume, in denen historische Ereignisse als Folie gegenwärtiger gesellschaftlicher Verhältnisse fortwirken.<sup>41</sup>

Jelineks Texte und „Literatur in ihrer filmischen Rezitation vernehmbar zu machen, heißt, sie sinnlich zu konkretisieren, in einer audiovisuellen Situation zu iterieren oder sie durch stimmliche Performance zu interpretieren – und ihr damit Atem, ja Lebendigkeit, zu geben.“<sup>42</sup>

Claudia Müller meint im Interview über die neuen Filmaufnahmen der Landschaft in der Steiermark: „Ich wollte Tableaus haben und ganz ruhige Bewegung, damit die Texte [...] atmen können“<sup>43</sup>.

Es wird im Film zudem nicht nur ein Blick auf die Vergangenheit geworfen, sondern auch auf die Zukunft. Die reaktualisierende Kraft des Gedächtnisses verweist auf die Offenheit historischer Bild- und Tonverarbeitungen und damit auf die Möglichkeit gesellschaftlicher Veränderung.<sup>44</sup>

Die Aktivierung kulturellen Gedächtnisses erfolgt im Film jedoch nicht allein über die Präsenz von Archivmaterial, sondern wesentlich durch dessen Anordnung und Verknüpfung:

---

<sup>37</sup> Pontzen 2008, S. 52.

<sup>38</sup> Niney 2012, S. 188.

<sup>39</sup> Solibakke, Karl Ivan: Österreichische Gedächtnismodelle: Erinnern und Vergessen bei Bachmann, Bernhard und Jelinek. In: Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.–3. Juni 2006 in Tromsø. Wien: Praesens 2008, S. 105.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 189.

<sup>41</sup> Vgl. Pontzen 2008, S. 55, 58, 66.

<sup>42</sup> Blum 2025, S. 38.

<sup>43</sup> Laserhotline 2022, 00:03:17–00:03:23.

<sup>44</sup> Vgl. Schörkhuber 2019, S. 10.

über die filmische Technik der Montage: es „sind [...] die Potenziale der filmischen Montage selbst, die diese sowohl spektrale als auch aktualisierende Re-Vision der Filme [und der Bilder] von gestern hervorzubringen vermag“<sup>45</sup>.

## 5 Theorie der Montage

### 5.1 Montage als nicht nur ästhetisches Verfahren

Das grundlegende Konzept der Film-Montage nach Eisenstein bezieht sich auf die Lücke zwischen zwei Bildern im Film.<sup>46</sup> Dabei soll diese Leerstelle – auch als dritter Raum bezeichnet – von den Rezipient:innen nicht unbemerkt bleiben. Vielmehr wird die Idee verfolgt, einen bewussten ‚Stolperstein‘ im Montageverfahren selbst zu legen. Eisenstein erkennt in der Montage ein Potenzial, das auf mehreren Ebenen gleichzeitig wirksam wird. Ihre Funktion erschöpft sich dabei nicht nur in einer ästhetischen Gestaltung, sondern zielt auch auf die mögliche Erzeugung einer politischen sowie emotionalen Wirkung ab.<sup>47</sup> Während andere Filmtheoretiker:innen seiner Zeit die Montagetechnik als einen Prozess der **Verbindung** mehrerer Elemente betrachten, sieht Eisenstein darin das Moment des **Zusammenstoßes**. In „A Dialectic Approach to Film Form“ (1929) formuliert Eisenstein die These, dass durch das Aufeinandertreffen widersprüchlicher Elemente eine dialektische Spannung entsteht. Die Bedeutungsebene setzt in diesem Zusammenhang an einer höheren Stelle an und mündet in der Synthese, die den Film in seiner Entwicklung wie einen Motor vorantreiben soll.<sup>48</sup> Indem in der Montage konträre Bilder gegenübergestellt werden, entsteht ein Raum für Sinnproduktion und Erkenntnis. Dieser Prozess wirkt sich dabei sowohl auf die Ebene des Films als ästhetisches Gestaltungsprinzip als auch auf die Rezipient:innen aus.<sup>49</sup> In der Rezeption entfaltet sich durch die aktive Herstellung eine Beziehung zwischen den Bildern. Gerade in dieser Aktivierung des Wahrnehmungs- und Deutungsprozesses liegt das politische Potenzial der Montage, das ebenso essenziell für Eisenstein ist.<sup>50</sup>

---

<sup>45</sup> Niny 2012, S. 187.

<sup>46</sup> Vgl. Sergei M. Eisenstein: *The Film Sense*, Jay Leyda (Hrsg. und Übersetzung). London: Faber and Faber 1943, S. 18.

<sup>47</sup> Vgl. Kevin J. Donnelly: *Occult Aesthetics. Synchronization in Sound Film*. New York: Oxford University Press 2014, S: 48.

<sup>48</sup> Vgl. Donnelly: *Occult Aesthetics. Synchronization in Sound Film*, S: 48.

<sup>49</sup> An dieser Stelle wäre es zudem möglich, den filmtheoretischen Begriff Suture heranzuziehen. Gemeint ist dabei nicht bloß die Verbindung von gegensätzlichen Bildern, sondern die Herstellung eines inneren Zusammenhangs, der über den sichtbaren Widerspruch hinausweist.

<sup>50</sup> An dieser Stelle wäre es zudem möglich, auf Eisensteins Unterscheidung zwischen metrischer und rhythmischer Montage einzugehen. Während die metrische Montage vor allem auf der Länge und Dauer einzelner Einstellungen basiert, berücksichtigt die rhythmische Montage zusätzlich die Bewegungsdynamik innerhalb des Bildes, siehe: Sergej Eisenstein: *Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*. Felix Lenz (Hrsg.), München: Wilhelm Fink Verlag 2008.

Das Konzept der kulturellen Montage erweitert Eisensteins Verständnis um die Frage, wie individuelle und kollektive Erinnerungen miteinander verknüpft werden können. Erinnerungen erscheinen dabei nicht als unveränderte Abbilder einer vergangenen Wirklichkeit, sondern als konstruktive Prozesse, in denen unterschiedliche Perspektiven, Leerstellen und Deutungen miteinander verknüpft werden und somit in einem bestimmten Verhältnis zueinanderstehen. Wie Lammer hervorhebt, vermischen sich „Selbstbilder [...] mit den generierten *Ausschnitten der Realität*, in denen das Individuelle und das Kollektive verhandelt werden.“<sup>51</sup> In diesem Zusammenhang wird Erinnerung, insbesondere im Dokumentarfilm, nicht als eine bloße Archivierung eines abgeschlossenen Ereignisses verstanden, sondern als performativer Prozess, der seinen Gegenstand immer wieder neu hervorbringt: in der Montage und wiederum in der Rezeption werden kontinuierlich neue Formen des Erinnerns hervorgebracht.<sup>52</sup> Daher handelt es sich selbst beim Dokumentarfilm auch um eine fiktive Form der Darstellung, obwohl ein Anspruch auf Authentizität verfolgt werden will. Wie Voss festhält, ist auch jede Schilderung einer Biografie wiederum „nur eine Illusion von dem, was im Leben gewesen ist, denn wir erinnern uns nicht genau daran.“<sup>53</sup> Im Rahmen des Dokumentarfilms wird daher auch auf „Erfindungen [und] Konstruktionen unserer Wahrnehmung“<sup>54</sup> zurückgegriffen. Die Darstellung von Erinnerung erscheint nicht als unmittelbare Wiedergabe, sondern als Prozess der Auswahl, Anordnung und Inszenierung. Im Jelinek-Dokumentarfilm wird dies beispielsweise durch die Verwendung von aktuellen Aufnahmen sichtbar, die durch ihre Optik und Ästhetik an historisches Archivmaterial erinnern. In der Kombination mit tatsächlichen Archivaufnahmen wird die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit dadurch bewusst verwischt.

## 5.2 Feministisches Blickregime und das Potenzial des Klangs

Ausgehend von Überlegungen von E. Ann Kaplan und Fredric Jameson verweist Ging auf die Einschätzung, dass Verfahren wie Montage, Fragmentierung und Dekonstruktion heute nicht mehr automatisch als widerständige Strategien verstanden werden können. Durch ihre weite Verbreitung in Werbung, Popkultur und digitalen Medien seien sie zunehmend in der postmodernen Medienkultur ästhetisch vereinnahmt worden,<sup>55</sup> wodurch ihr ursprüngliches politisches Potenzial abgeschwächt werde. Daran anschließend verweist Ging darauf, dass auch Film- und

---

<sup>51</sup> Christina Lammer (Hrsg.): *Wirklichkeit inszenieren im Dokumentarfilm*. Wien: Turia + Kant, 2002, S. 99.

<sup>52</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, Gertrud Lehnert: Einleitung. *Der Sonderforschungsbereich. Kulturen des Performativen*. In: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 9/2 (2000), S. 14.

<sup>53</sup> Gabriele Voss: *Schnitte im Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie*. Berlin: Vorwerk 8 2006. S. 26.

<sup>54</sup> Voss: *Schnitte im Raum und Zeit*, S. 26.

<sup>55</sup> Vgl. Debbie Ging: *The Politics of Sound and Image. Eisenstein, Artifice and Acoustic Montage in Contemporary Cinema*. In: Jean Antoine-Dunne mit Paula Quigley (Hrsg.). *The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural and Critical Contextes*. Amsterdam & New York: Editions Rodopi B.V. 2004, S. 67.

Fotomontagen heute vielfach von einer Kultur des Zitierens und Entlehns gekennzeichnet sind.<sup>56</sup> Vielmehr droht, dass Montage auf einen stilistischen Effekt reduziert wird, sich an den Anforderungen des Markts orientiert und somit primär kommerziellen Zwecken dient. Mit der kapitalistischen Vereinfachung des Montageprinzips geht die Gefahr einher, dass dessen ursprüngliches politisches Potenzial abgeschwächt wird. Durch diese Vereinnahmung verliert die Montage ihr kritisch-reflexives Moment und kann keine Gegenstimme gegen politische Ideologien<sup>57</sup> bieten. In konsumorientierten Filmen sollen beispielsweise die Leerstellen zwischen den Aufnahmen oft nicht wahrgenommen werden – sich unbemerkt vor den Rezipient:innen abspielen.<sup>58</sup>

Hieber weist darauf hin, dass ungewohnte Seherlebnisse von manchen Rezipient:innen als Zumutung empfunden und daher abgelehnt werden. Ihr Wahrnehmungsverhalten orientiert sich an den eben genannten konventionellen Sehgewohnheiten und bleibt gegenüber ästhetischen Irritationen weitgehend resistent.<sup>59</sup> Daher werden experimentelle Montageverfahren, die den politischen, aufklärerischen Kern nach wie vor stetig mitdenken, in den Hintergrund gedrängt. Wenn kulturelle Formen komplexe Zusammenhänge auf leicht konsumierbare Inhalte reduzieren, wird kritische Reflexion verhindert. An diese Problematik knüpft Adornos Konzept der Halbbildung an. Adorno versteht diesen Umstand als einen Zustand, in dem Bildung ihren reflexiven Gehalt verliert und sich dabei auf oberflächliche Wissensbestände beschränkt.<sup>60</sup> Komplexe Verflechtungen werden vereinfacht, Widersprüche eingeebnet und gesellschaftliche Verhältnisse nicht mehr kritisch hinterfragt. Für Adorno besteht hier das Risiko, dass kulturelle Formen die bestehenden Verhältnisse nicht mehr hinterfragen, sondern bloß deren Logik übernehmen. Wo kritische Auseinandersetzung durch Anpassung ersetzt wird, tritt „subjektive Illusion anstelle der Gewalt der Tatsachen.“<sup>61</sup>

Die kapitalistische Logik verstärkt diesen Prozess zusätzlich. Montage wird dabei auf ihre unmittelbare Wirkung auf die Rezipient:innen reduziert und zunehmend nach Kriterien der Verwertbarkeit und der Reproduktion organisiert. Das „Hier und Jetzt des Kunstwerks“<sup>62</sup> und dessen gewollte Irritation treten in den Hintergrund, während sich Wiedererkennbarkeit und reine Unterhaltung vollkommen ausbreiten. In der Kulturindustrie verstärkt sich laut Benjamin

---

<sup>56</sup> Vgl. Ging: *The Politics of Image and Sound*, S. 77f.

<sup>57</sup> Ebd., S. 67.

<sup>58</sup> Vgl. Donnelly: *Occult Aesthetics. Synchronization in Sound Film*, S: 48.

<sup>59</sup> Vgl. Lutz Hieber: *Blickregie durch Montage und Kameraführung*. In: Christine Moritz & Michael Corsten (Hrsg.), *Handbuch Qualitative Videoanalyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018, S. 671.

<sup>60</sup> Vgl. Theodor W. Adorno: *Theorie der Halbbildung*. (1959) In: ders.: *Gesammelte Schriften Band 8. Soziologische Schriften I*, S. 93.

<sup>61</sup> Adorno: *Theorie der Halbbildung*, S. 96.

<sup>62</sup> Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1963, S. 11.

der Effekt in der Reproduktion selbst, da das Kunstwerk seine Aura und seine Einmaligkeit durch die massenhafte Vervielfältigung verliert.<sup>63</sup> Dennoch wird Reproduktion bei Benjamin nicht ausschließlich als ein Verlust verstanden. Zwar geht mit der Aura die Einmaligkeit des Kunstwerks verloren, aber gleichzeitig wird Kunst einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Damit eröffnet sich durch die Auflösung traditioneller Strukturen auch eine neue Form kollektiver Wahrnehmung und gesellschaftlicher Teilhabe. Besonders dem Film schreibt Benjamin emanzipatorisches Potenzial zu, da das Medium neue Weisen des Sehens und Verstehens ermöglicht.<sup>64</sup> Hier spiegelt sich gleichzeitig die Ambivalenz des Mediums: Es kann bestehende Muster reproduzieren, aber auch als irritierend hinterfragen. In Bezug auf den Dokumentarfilm „Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen“ lässt sich argumentieren, dass der Film dieses Spannungsverhältnis produktiv aufgreift. Einerseits verfolgt er einen widerständigen und erinnerungskulturellen Anspruch, andererseits bleibt er einem breiteren Publikum zugänglich und zieht sich damit nicht in ein ausschließlich elitäres Kunstverständnis zurück.

Denn trotz der angeführten Diagnose versteht Ging das politische Potenzial der Montage nicht als vollständig verloren. Am Beispiel feministischer Filmpraktiken argumentiert sie, dass bestimmte Montageverfahren auch unter den bestehenden Bedingungen der postmodernen Medienkultur weiterhin widerständig eingesetzt werden.<sup>65</sup> Besonders produktiv erscheint das Verhältnis zwischen Bild und Ton. Ging knüpft hier an Eisensteins Forderung an, dass sich Ton nicht nur auf die Aufzeichnung von Dialogen reduzieren sollte.<sup>66</sup> Bedeutung entstehe, wie schon betont, erst im Aufeinandertreffen unterschiedlicher und mitunter widersprüchlicher Bestandteile, die in der Synthese neue Denkräume eröffnen.<sup>67</sup>

So lässt sich auch für den Jelinek-Dokumentarfilm argumentieren, dass die Montage-technik hier ihren ursprünglichen Charakter zurückgewinnt und nach einem widerständigen Verfahren agiert. Montage fungiert dabei nicht lediglich als ästhetisches Stilmittel, sondern als Verfahren der Erinnerungsarbeit, das Jelineks politische Agenda auf filmischer Ebene fortführt. Entscheidend ist dabei jedoch nicht die bloße Verwendung von Montage, sondern die konkrete Art und Weise, wie Bild und Ton zueinander in Beziehung gesetzt werden. Die folgende Analyse untersucht daher anhand ausgewählter Szenen, wie visuelle und akustische Montageverfahren zusammenspielen.

---

<sup>63</sup> Vgl. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, S. 13.

<sup>64</sup> Vgl. Ebd., S: 14.

<sup>65</sup> Vgl. Ging: The Politics of Sound and Image, S. 68.

<sup>66</sup> Vgl. Ebd., S. 78.

<sup>67</sup> Vgl. Ging: The Politics of Image and Sound, S. 78.

## **6 Widerständige Bildfolgen: Visuelle Irritation und Wahrnehmungsbrüche**

Eine Sequenz, die sich Jelineks Kindheit und der von ihrer Mutter geprägten musikalischen Ausbildung widmet, verdeutlicht exemplarisch die Arbeitsweise des Dokumentarfilms. Die biografischen Informationen werden dabei nicht linear wiedergegeben, sondern durch eine fragmentierte Montage aus Bild-, Klang- und Sprachelementen vermittelt, die wiederholt Irritation und Wahrnehmungsbrüche erzeugt. Nach einem harten Schnitt und einer Überlagerung zweier Bilder – Archivaufnahme einer Kommunionfeier und Orgelpfeifen – setzen schräge Orgelklänge ein, während das Pfeifenwerk der Orgel in einer Nahaufnahme gezeigt wird.<sup>68</sup> Zunächst bleibt das Abgebildete für einen kurzen Moment visuell unidentifizierbar und erschließt sich erst durch die Verbindung mit dem Klang. Bereits hier wird die Bedeutung nicht allein durch das Bild, sondern erst im Zusammenspiel verschiedener Wahrnehmungsebenen erzeugt. Erst als die Kamera rauszoomt und sich die Orgel in ihrer Gestalt offenbart, werden im weiteren Verlauf unterschiedliche Off-Stimmen miteinander verschränkt, die biografische Informationen über Jelineks musikalische Ausbildung liefern. Die Stimmen überlagern sich stellenweise und wirken wie ein chorischer Kommentar. Währenddessen wird eine Kombination aus persönlichem Archivmaterial und Kindheitsfotos von Jelinek eingeblendet. Immer wieder sieht man sie an der Orgel spielen.<sup>69</sup>

Besonders auffällig ist die Montage der Bildsequenz zum eingesprochenen Text aus „Die Klavierspielerin“ (1983), die wenig später folgt.<sup>70</sup> Zu Beginn begleitet eine ruhige Kamerafahrt über die Tasten eines Flügels das eingesprochene Zitat. Darauf folgen archivarische Aufnahmen von Straßenbahnen und Passanten, während die Zahl der gezeigten Menschen allmählich zunimmt. Parallel dazu verdichtet sich die Schnittfolge. Aktuelle Aufnahmen im charakteristischen Super-8-Look werden mit Archivmaterial kombiniert und erschweren eine eindeutige Zuordnung der Bildebenen. Eine zentrale Rolle nimmt dabei die Aufnahme des Rehkitzes ein, die mit der Textpassage „ihre Mutter erklärt ihr handgreiflich, dass sie eine Ausnahme ist, denn sie ist ihr einziges Kind, das in der Spur bleiben muss“<sup>71</sup> gekoppelt ist. Das Rehkitz erscheint dabei zunächst symbolisch als Bild von Verletzlichkeit und Unschuld. Zugleich verweist die Aussage, das Kind müsse „in der Spur bleiben“, auf ein Verhältnis von Kontrolle und Disziplin. Während die sprachliche Ebene den Versuch der Mutter beschreibt, Ordnung herzustellen, verweigert die filmische selbst eine solche Ordnung. Denn in diesem Moment verändert sich die

---

<sup>68</sup> Vgl. Claudia Müller: Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen. Plan C Filmproduktion 2022, 0:08:19–0:08:32.

<sup>69</sup> Vgl. Müller: Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen, 0:08:34–0:08:55.

<sup>70</sup> Vgl. ebd., 0:10:25–0:10:45.

<sup>71</sup> Elfriede Jelinek: Die Klavierspielerin. Hamburg: Rowohlt Verlag <sup>50</sup>2021, S. 19.

audiovisuelle Struktur der Sequenz deutlich. Ein mechanisch wirkender Klang<sup>72</sup> setzt ein, die Einstellungen des Rehkittes werden aus verschiedenen Winkeln gezeigt und die Schnittfrequenz nimmt spürbar zu. Ergänzt werden diese Aufnahmen durch Bilder gehender Beine, die aufgrund ihrer Übereinstimmung mit dem Ton beinahe wie Automaten wirken. Ihren Höhepunkt erreicht die Montage mit dem Werkzitat: „Sie torkelt mühselig und in die Arbeitsheimkehrer hinein und detoniert mitten unter ihnen wie eine Splitterbombe.“<sup>73</sup> Rhythmus, Klang und Bild verdichten sich anschließend zu einer stakkatohaften Abfolge. Die gesamte Bildfläche wird von Weiß überstrahlt, wodurch die Assoziation einer Explosion hervorgerufen wird. Insbesondere die abrupt einsetzende weiße Bildfläche wirkt beinahe blendend und unterbricht den Wahrnehmungsfluss deutlich. Die Szene erzeugt dadurch einen Moment der Irritation und visuellen Überforderung, der sich einer rein konsumierenden Rezeption widersetzt.

## **7 Ästhetische und politische Sprache: Polyphonie und Überlagerung**

Während die zuvor analysierte Sequenz vor allem durch visuelle Irritation geprägt ist, rückt die folgende Passage die akustische Ebene in den Vordergrund. Die Montage verbindet unterschiedliche Stimmen, politische Kontexte und kulturelle Referenzen miteinander und erzeugt dadurch einen vielschichtigen Resonanzraum. Während Archivaufnahmen Jelinek bei der Lesung ihrer genealogiekritischen Untersuchung „Udo zeigt, wie schön diese Welt ist, wenn wir sie mit Kinderaugen sehen. untersuchungen zu udo jürgens liedtexten“ (1972), setzt aus dem Off ein Kommentar in einer anderen Sprache ein, der unmittelbar von den Geräuschen einer Demonstration gegen Faschismus überlagert wird.<sup>74</sup> Schlagwerk, Rufe und die generelle Geräuschkulisse der Menschenmengen erzeugen eine Atmosphäre von Hektik und Unruhe. Parallel dazu werden Aufnahmen von Demonstrierenden, religiösen Symbolen, tanzenden Menschen und Archivmaterial von dem singenden Udo Jürgens montiert. Die unterschiedlichen Elemente harmonisieren dabei bewusst nicht, sondern werden in ein Spannungsverhältnis gesetzt. Die akustische Ebene gibt durch ihre Vielschichtigkeit keine klare Deutung, in dem politische, kulturelle und biografische Bezüge nebeneinandergestellt werden. Die Montage verweigert damit eine lineare Erzählung österreichischer Kulturgeschichte und zugleich Jelineks Biografie selbst. Stattdessen werden die inneren Widersprüche sichtbar gemacht.

---

<sup>72</sup> Hierzu würden auch David Wallrafs Überlegungen in Grenzen des Hörens. Noise und die Akustik des Politischen (2021) passen. Im Zentrum stehen dabei jene Elemente des Hörbaren, die sich einer geordneten Wahrnehmung entziehen, etwa Rauschen, Lärm, Störungen oder nicht eindeutig identifizierbare Klänge. Wallraf verweist damit auf die Grenzen des Hörbaren und macht zugleich genau die Klänge sprachlich sichtbar, die im Alltag häufig ausgeblendet werden.

<sup>73</sup> Jelinek: Die KlavierspielerIn, S. 20.

<sup>74</sup> Vgl. Müller: Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen, 0:20:33–0:21:52.

Anschließend kommt Jelinek in einem Interview auf ihre Nähe zur Wiener Gruppe zu sprechen, die für ihre sprachliche Entwicklung von zentraler Bedeutung war.<sup>75</sup> Deren experimenteller Umgang mit Sprache zielte nicht darauf ab, Bedeutung möglichst eindeutig zu vermitteln, sondern Sprache selbst zum Gegenstand ästhetischer und gesellschaftlicher Auseinandersetzung zu machen. Die Verbindung politischer Inhalte mit neuen ästhetischen Formen erweist sich auch für Jelineks eigenes Schreiben als zentral. Das wird dann deutlich, wenn Jelinek festhält: „Österreich hat immer die Radikalität in der Kunst. Je stärker das System dich einengt und auf dir draufsetzt, umso stärker ist auch die Explosion natürlich.“<sup>76</sup> Begleitet wird diese Aussage von einer collageartigen Aneinanderreihung unterschiedlichster Aufnahmen im Negativmodus. Dabei illustriert die Montage diese Aussage nicht nur, sondern setzt sie formal um.

Eine zentrale Bedeutungsebene des Dokumentarfilms bildet Jelineks Verhältnis zur Sprache. In mehreren Interviewausschnitten beschreibt sie Sprache einerseits als einen Ort des Rückzugs. So erklärt sie, sie habe sich „im Grunde in die Sprache gerettet“,<sup>77</sup> da dies die einzige Kunstform gewesen sei, die von ihrer Mutter nicht gefördert wurde. Sprache erscheint hier als Freiraum und Rückzugsort, in dem sich ein eigenes Ich entwickeln kann. Gleichzeitig wird genau an dieser Stelle ein Kontrast eröffnet. Denn Jelinek versteht Sprache nicht als Flucht vor der Wirklichkeit. Vielmehr beschreibt sie ihre Texte als Verfahren der Verfremdung und Zuspitzung. Die Sprache der Pornographie werde von ihr beispielsweise in „Lust“ (1989) „entfremdet [und] umfunktioniert,“ [sodass sie nicht länger konsumierbar bleibe, sondern dem Konsumenten] in den Rachen gestopft“<sup>78</sup> werde. Auch ihr literarisches Engagement und ihr Vorgehen vergleicht sie mit einem scharfen „Schlaglicht[,das] auf die Wirklichkeit geworfen [wird]. [...] [D]urch diesen fernen Blick [könne man] gesellschaftliche Zustände sehr viel schärfer darstellen.“<sup>79</sup> Jelineks Texte beschränken sich damit nicht auf die bloße Abbildung bestehender Verhältnisse, sondern überführen ihre ästhetische Form, die eine kritische Auseinandersetzung ermöglicht, wenn nicht fordert.

Gleichzeitig eröffnet der Dokumentarfilm einen biografischen Zugang zu Jelineks Verhältnis zur Sprache. Bereits der Titel „Die Sprache von der Leine lassen“ verweist dabei auf die zentrale Bedeutung. Somit wird Sprache hier mit mehreren Bedeutungsebenen aufgeladen: Sprache als Fluchten aus der Welt, ein Ort, an dem sich das Ich finden kann, aber auch eine Sprache der Konfrontation und des Ausgesetztseins. Durch die Überlagerung von Jelineks

---

<sup>75</sup> Vgl. Müller: Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen, 0:22:39–0:23:18.

<sup>76</sup> Ebd., 0:23:44–0:23:53.

<sup>77</sup> Ebd., 0:18:27–0:18:32.

<sup>78</sup> Ebd., 0:49:21–0:49:34.

<sup>79</sup> Ebd., 0:35:32–0:35:54.

Werk, ihren poetologischen Aussagen und biografischen Elementen verweist der Dokumentarfilm zugleich auf ein Prinzip, das auch ihrem Schreiben zugrunde liegt. Auf der auditiven Ebene nehmen die Werkzitate Jelineks eine zentrale Rolle ein. Während sie teilweise von Schauspieler:innen vertont werden, treten an anderen Stellen Archivaufnahmen von Jelinek als Lesende selbst hinzu. Gemeinsam mit Off-Kommentaren und Interviewausschnitten entsteht dadurch eine polyphone Klanglandschaft, die unterschiedliche Stimmen und Erinnerungen miteinander in Beziehung setzt. Die Biografie Jelineks erscheint dadurch nicht als geschlossene Erzählung, sondern als vielschichtiger Aushandlungsprozess.

## **8 (Audiovisuelle) Montage als widerständige Praxis**

Die exemplarischen Sequenzen verdeutlichen, dass die einzelnen Montageverfahren nicht isoliert voneinander wirken. Visuelle Irritation, akustische Überlagerungen und die spezifische Funktion von Sprache greifen ineinander und erzeugen einen Erinnerungsraum, der sich einer linearen und widerspruchsfreien Darstellung entzieht. Die audio-visuelle Montage dient hier nicht primär der Unterhaltung oder einer reibungslosen Rezeption, sondern der expliziten Sichtbarmachung gesellschaftlicher Widersprüche und Prozesse der Gedächtnisarbeit. Unterschiedliche Elemente, wie Bild, Klang und Sprache, werden so angeordnet, dass sie Jelineks Gesellschaftskritik in ihrer Literatur auf filmischer Ebene fortführen. So hält auch Lenz fest: „Wer Jelinek-Texte lesen will, muss Widersprüche ertragen, nein, er muss sie erwarten – und diese für das eigene Verstehen produktiv machen.“<sup>80</sup> Eine ähnliche Funktion schreibt Ging dem spezifischen Einsatz von Klang zu. Das Zusammenspiel von Bild und Ton kann ihrer Absicht nach politisches und ästhetisches Erleben gleichzeitig möglich machen. Dadurch entfaltet sich das Potenzial eines widerständigen „counter-cinema“,<sup>81</sup> das Mulvey auch mit den Worten „passionate detachment“<sup>82</sup> bei den Zuseher:innen beschreibt. Dieses Konzept einer ‚irritierenden‘ Montage verhindert laut Ging eine tiefgreifende Immersion in den Inhalt und lässt die eigentliche Absicht nicht vergessen. Die Rezipient:innen werden stets ermutigt, sich kritisch auseinanderzusetzen.<sup>83</sup>

Ein ähnliches Potenzial erkennt Benjamin im Konzept des Epischen Theaters. Wie Krieger und Streim anführen, soll das „kontrastive und kommentierende Verhältnis von Sprache, Spiel, Bühnenbild und Musik [...] die realistische Illusion zerstören [...] und die Zuschauer in

---

<sup>80</sup> Anna Lenz: „als wären wir geschichtslos“ Das Geschichtstheater bei Elfriede Jelinek. Berlin: Springer-Verlag 2025, S. 148.

<sup>81</sup> Ging: *The Politics of Image and Sound*, S. 69.

<sup>82</sup> Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* 16.3. (1975), S. 18.

<sup>83</sup> Vgl. Ging: *The Politics of Image and Sound*, S. 76.

eine distanzierte und kritisch-reflektierende Haltung versetzen.“<sup>84</sup> Voraussetzung dafür ist der von Benjamin beschriebene „Schock“,<sup>85</sup> um eine bewusste Unterbrechung des gewohnten Wahrnehmungsflusses auszulösen und dadurch einen Reflexionsprozess ermöglichen zu können. An dieser Stelle erscheint die Überlegung von Krieger in der Abhandlung über das Kunstwerk „Abgelegt und Aufgehungen“ (2013) von Marcel Odenbach anschlussfähig. Darin wird der ästhetische Bruch als ein „Motor für eine radikalisierte Wahrnehmung des Ganzen“<sup>86</sup> beschrieben. Dieser Gedanke, der ursprünglich von Eisenstein stammt, lässt sich auch auf den Jelinek-Dokumentarfilm übertragen. Die Wahrnehmung schärft sich insbesondere dort, wo Bild, Klang und Sprache nicht deckungsgleich sind, sondern in ein Spannungsverhältnis treten. Die Sinne schärfen sich in der Rezeption erst, wenn etwas Unerwartetes vonstattengeht. So wird dies in einer weiteren Sequenz deutlich, während eine Vergewaltigungsszene aus „Lust“ (1989) sprachlich zitiert wird. Dabei fährt die Kamera durch eine schneebedeckte Landschaft. Die ruhige, tableauartige Bildgestaltung steht in einem auffälligen Kontrast zum Inhalt. Claudia Müller meinte in einem Gespräch mit „laserhotline“, dass diese Form bewusst gewählt war, um bestimmten Passagen Raum zum Atmen zu geben.<sup>87</sup> Gerade durch die weitgehend unveränderte Kameraperspektive und die lange Dauer der Einstellung richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Sprache und deren Wirkung. Die Gewalt wird dabei nicht visuell reproduziert, sondern über den Kontrast zwischen Bild und Text erfahrbar gemacht. Der ästhetische Bruch fungiert damit als ‚Motor‘ eines Reflexionsprozesses, der eine distanzierte, aber zugleich intensive Auseinandersetzung mit dem Gezeigten ermöglicht.

## 9 Conclusio

Der Jelinek-Dokumentarfilm betreibt aktiv Erinnerungsarbeit, indem er visuelle und auditive Archivmaterialien in der filmischen Gegenwart reaktualisiert und über die Verknüpfung mit neuen Aufnahmen und Zitaten aus den Werken der Autorin einen gesellschaftspolitischen Gedächtnisraum eröffnet. In der Inszenierung der Biografie Elfriede Jelineks interagieren individuelles und kollektives Gedächtnis miteinander. *Doing memory* wird hier als ein Prozess verstanden, der Erinnerung nicht nur abbildet, sondern performativ hervorbringt. Die Analyse hat

---

<sup>84</sup> Verena Krieger & Gregor Streim: Collage/Montage seit den 1960er Jahren. Kontinuitäten und Transformationen in künstlerischer Praxis und ihrer Theoretisierung. In: Verena Krieger & Gregor Streim (Hrsg.). Collage/Montage seit den 1960er Jahren. Kontinuitäten und Transformationen in künstlerischer Praxis und ihrer Theoretisierung. Göttingen: Böhlau Verlag Köln 2024, S. 9.

<sup>85</sup> Walter Benjamin: Was ist das epische Theater (2) (1939). In: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.) Band II/2. Frankfurt am Main: 1991, S. 537.

<sup>86</sup> Verena Krieger: Montage als Form widerständiger Ästhetik heute. Marcel Odenbach und Thomas Hirschorn. In: Verena Krieger & Gregor Streim (Hrsg.). Collage/Montage seit den 1960er Jahren. Kontinuitäten und Transformationen in künstlerischer Praxis und ihrer Theoretisierung. Göttingen: Böhlau Verlag Köln 2024, 152.

<sup>87</sup> Vgl. Laserhotline: 2022, 00:03:16–00:03:23.

gezeigt, dass die Ton-Bild-Montage im vorliegenden Dokumentarfilm weit über eine bloß ästhetische Funktion hinausgeht. Anstatt Widersprüche im Sinne des Kapitalismus aufzulösen, macht der Film diese sichtbar und fordert die Rezipient:innen dazu auf, sie für den eigenen Verstehensprozess produktiv zu machen. In diesem Zusammenhang steht die Montagetechnik dem von Adorno beschriebenen Konzept der Halbbildung entgegen und verfolgt eine feministisch geprägte Montagetechnik. An die Stelle einer vereinfachenden und konsumierbaren Darstellung tritt eine Form der Wahrnehmung, die auf Reflexion, aktive Bedeutungsproduktion und kritische Auseinandersetzung abzielt. Der Dokumentarfilm führt damit nicht nur Jelineks Gesellschaftskritik auf inhaltlicher Ebene fort, sondern überträgt deren ästhetische und widerständige Verfahren auf die audiovisuelle Gestaltung selbst.

## **Bibliographie**

### **Primärquelle**

Müller, Claudia: *Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen*. Österreich und Deutschland: Plan C Filmproduktion 2022.

### **Sekundärquellen**

Adorno, Theodor W.: Theorie der Halbbildung. (1959) In: ders.: *Gesammelte Schriften Band 8. Soziologische Schriften I*, S. 93–121.

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

Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt: Suhrkamp 1988, S. 9–19.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1963.

Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater (2) (1939). In: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Hrsg. Von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band II/2. Frankfurt am Main: 1991, S. 532–539.

Blum, Philipp: „Ein totales Gedächtnis ist ein anästhesiertes Gedächtnis.“ Das Archiv im Dokumentarfilm und der Dokumentarfilm als Archiv zwischen Fiktion und Non-Fiktion. In: *Bewegte Literaturgeschichte. Autorschaft, Text und Archiv im Porträtfilm*. Göttingen: Wallstein Verlag 2025, S. 41–46.

Bruzzi, Stella: *New Documentary. A critical introduction*. London: Routledge 2000.

Deleuze, Gilles: *Cinema 2. The Time-Image*. Minneapolis: The Athlone Press 1989.

- Donnelly Kevin J.: *Occult Aesthetics. Synchronization in Sound Film*. New York: Oxford University Press 2014.
- Eisenstein, Sergej: *Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*. Felix Lenz (Hrsg.). München: Wilhelm Fink Verlag 2008.
- Eisenstein Sergei M.: *The Film Sense*. Jay Leyda (Hrsg. und Übersetzung). London: Faber and Faber 1943.
- ErlI, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler 2017.
- Fischer-Lichte, Erika & Lehnert, Gertrud: Einleitung. Der Sonderforschungsbereich ‚Kulturen des Performativen‘. In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 9/2 (2000), S. 9–19.
- Ging, Debbie: The Politics of Sound and Image. Eisenstein, Artifice and Acoustic Montage in Contemporary Cinema. In: Jean Antoine-Dunne mit Paula Quigley (Hrsg.). *The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural and Critical Contextes*. Amsterdam & New York: Editions Rodopi B.V. 2004, S. 67–95.
- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1991.
- Hamdorf, Wolfgang Martin: Madrid – oder das Schweigen der alten Bilder. Basilio Martín und der Kompilationsfilm. In: Hans-Arthur Marsiske (Hrsg.): *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*. Marburg: Hitzeroth 1992, S. 94–115.
- Herlo, Bianca: *Zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis. Erinnern und Erzählen im biografischen Dokumentarfilm*. Bielefeld: transcript 2018.
- Hieber, Lutz: Blickregie durch Montage und Kameraführung. In: Christine Moritz & Michael Corsten (Hrsg.). *Handbuch Qualitative Videoanalyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018, S. 657–672.
- Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. Hamburg: Rowohlt Verlag 2021.
- Krieger, Verena & Gregor Streim: Collage/Montage seit den 1960er Jahren. Kontinuitäten und Transformationen in künstlerischer Praxis und ihrer Theoretisierung. In: Verena Krieger & Gregor Streim (Hrsg.). *Collage/Montage seit den 1960er Jahren. Kontinuitäten und Transformationen in künstlerischer Praxis und ihrer Theoretisierung*. Göttingen: Böhlau Verlag Köln 2024, S. 7–24.
- Krieger, Verena: Montage als Form widerständiger Ästhetik heute. Marcel Odenbach und Thomas Hirschorn. In: Verena Krieger & Gregor Streim (Hrsg.). *Collage/Montage seit den 1960er Jahren. Kontinuitäten und Transformationen in künstlerischer Praxis und ihrer Theoretisierung*. Göttingen: Böhlau Verlag Köln 2024, S. 151–170.
- Lammer, Christina (Hrsg.): *Wirklichkeit inszenieren im Dokumentarfilm*. Wien: Turia + Kant, 2002, S. 99.

- Laserhotline: *Elfriede Jelinek - Im Gespräch mit Claudia Müller*. 17.11.2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=b5NO0noDC0E> [Zugriff: 14.06.2026].
- Lenz, Anna: „als wären wir geschichtslos“ *Das Geschichtstheater bei Elfriede Jelinek*. Berlin: Springer-Verlag 2025.
- Mattl, Siegfried: Ästhetik als Opposition. Elfriede Jelinek im Kontext der österreichischen Zeitgeschichte. In: *Elfriede Jelinek. Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.–3. Juni 2006 in Tromsø*. Wien: Praesens 2008, S.37–50.
- Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen 16.3. (1975), S. 618.
- Niney, François: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*. Marburg: Schüren 2012.
- Pontzen, Alexandra: Pietätlose Rezeption? Elfriede Jelineks Umgang mit der Tradition in „Die Kinder der Toten“. In: *Elfriede Jelinek. Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.–3. Juni 2006 in Tromsø*. Wien: Praesens 2008, S. 51–70.
- Schörkhuber, Eva: *Akte(n) der Verwahrung. Zugänge zu einem Archiv der Literatur entlang exemplarischer Lektüren von Maja Haderlap, Bogdan Bogdanović und Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens 2019.
- Stiegler, Bernd: *Montage des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. München: Wilhelm Fink 2009.
- Virchow, Fabian / Thomas, Tanja: Doing Memory an rechte Gewalt in Medienkulturen. Grundzüge eines interdisziplinären Forschungsprogramms. In: *Rechte Gewalt erzählen. Doing Memory in Literatur, Theater und Film*. Berlin: Springer 2022, S. 29–52.
- Voss, Gabriele: *Schnitte in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie*. Berlin: Vorwerk 8 2006.