

Philosophische Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Bachelor-Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades

„Bachelor of Arts (B.A.)“

im Studiengang

Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft

Thema

Verneinung und Engagement.

Literarische Verfahren in Elfriede Jelineks Theatertext *Wut*

Vorgelegt von

Lena Sophie Weyers

Matrikelnummer: 2799752

Wintersemester 2017/18

Themenstellerin: PD Dr. Ursula Geitner

Zweitgutachter: Prof. Dr. Ingo Stöckmann

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Gegenwartsliteratur in Österreich – Verortung Jelineks	4
2.1	Sprachkritik.....	8
2.2	Jelineks Dramenästhetik	9
3	Begriffsbestimmung und -differenzierung.....	13
4	Analyse des Theaterstückes <i>Wut</i>	19
4.1	Literarische Verfahren und ihre Funktion.....	29
4.2	Wut als oszillierendes Moment.....	33
5	Verhandlung von Emotionen als literarisches Engagement	35
6	Fazit	39
7	Literaturverzeichnis	42

1 Einleitung

ja, also sie gehen in die Redaktion und in diesen Supermarkt, wo sie Juden töten, und sie gehen in keinen Palast, weil man sie dort nicht hineinläßt, dort kommen sie nicht rein, sie sind zornig, sie sind wütend, sie erregen sich über nichts und können mit ihrem Wasser den Brand nicht mehr löschen, der in ihnen tobt¹

Den Theaterstück *Wut* schreibt die Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek als Reaktion auf die tödlichen Attentate auf die Redaktionsmitglieder der französischen Satirezeitschrift *Charlie Hebdo* und auf vier Kunden eines jüdischen Supermarktes im Januar 2015 in Paris. Sie habe die Auseinandersetzung als notwendig empfunden und einmal damit begonnen, habe es sie nicht mehr losgelassen.²

Ausgehend von diesem Ereignis fragt Jelinek in ihrem Text danach, welche Emotionen³ für eine solche Tat verantwortlich sind. Es werden in diesem Zusammenhang die kulturellen und sozialen Bedingungen der Emotionen, die in diesen „extremistischen Wahn“⁴ führen, reflektiert.

Die vorliegende Arbeit verfolgt zwei miteinander verflochtene bzw. aufeinander aufbauende Forschungsansätze. Einführend soll Jelinek, die von ihren Gegnern als „Nestbeschmutzerin“⁵ bezeichnet wird, und ihr poetologisches Werk vorgestellt und gegenwartsliterarisch, mit einem besonderen Fokus auf Österreich, eingeordnet werden. Des Weiteren soll ein zentrales Thema die Orientierung Jelineks an der modernen Tradition der literarischen Sprachkritik sein. In der vorliegenden Arbeit kann der Aspekt des sprachkritischen Impetus der Autorin als Leitmotiv der Analyse gesehen werden.

¹ Elfriede Jelinek: *Wut*. Wien 2016, S. 16, online verfügbar unter <http://www.elfriedejelinek.com/>, letztes Abrufdatum: 11.03.2018.

² Vgl. Benjamin von Blomberg: *Wut und Hass, Hass und Wut*. In: *Theater heute*. Hg. v. Der Theaterverlag - Friedrich Berlin GmbH, Jahrbuch 2015, Berlin 2015, S. 181.

³ In den Naturwissenschaften wird der Begriff 'Gefühl' häufig durch den wissenschaftlicher klingenden Begriff 'Emotion' ersetzt. 'Affekt' ist außerdem ein Ausdruck, der gegenwärtig in einer eigenen Forschungsrichtung, den 'affect studies', behandelt wird. Das hier zugrunde gelegte Verständnis von Emotionen erlaubt es, die Begriffe 'Gefühl' und 'Emotion' synonym zu benutzen. (vgl. Uffa Jensen: *Zornpolitik*. Frankfurt am Main 2017, S. 177, vgl. auch Lehmann 2016, Weigel 2004.) Jedoch gibt es auch Unterscheidungen zwischen den Begriffen 'Gefühl' und 'Emotion': Emotionen wie Angst, Wut oder Freude werden heute immer noch als unmittelbare Reaktionen auf Erlebnisse bezeichnet, während Gefühle wie Liebe oder Heimweh nicht mehr als unmittelbare Reaktionen auf bestimmte Erlebnisse verstanden werden, sondern als lang anhaltende Zustände, die nicht die ganze Zeit über von einem Erregungspotenzial begleitet sind (vgl. Eva-Maria Engelen: *Gefühle*. Stuttgart 2007, S. 8). Die vorliegende Arbeit entscheidet sich dementsprechend in der Analyse für den Begriff 'Emotion'.

⁴ Irene Husser: *Alternativen zum Terror. Ästhetik der Vaterlosigkeit in Elfriede Jelineks Wut*. Wien 2017, unpag., online verfügbar unter <https://jelinekgender.univie.ac.at/religion/husser-alternativen-zum-terror/>, letztes Abrufdatum: 11.03.2018.

⁵ Pia Janke: *Die Nestbeschmutzerin*. Jelinek & Österreich. Salzburg 2002, S. 7.

Die vorliegende Arbeit untersucht die literarischen Verfahren, die diese Emotionen verhandeln. Dementsprechend wird in der Analyse die „Frage nach der ästhetischen Umsetzung“⁶ an den Text gestellt. Dazu erscheint es notwendig, zunächst eine Begriffsbestimmung und -differenzierung der zu untersuchenden Emotionen vorzunehmen. Hierbei werden die Begriffe ‚Wut‘, ‚Aggression‘, ‚Zorn‘ und ‚Hass‘ in philosophischer und literaturhistorischer Hinsicht voneinander abgegrenzt und eingeordnet. Der Aspekt der Kausalität von Gewalt, über den in Jelineks Text vielfach gesprochen wird, soll ebenfalls im Zusammenhang zur Sprache dargestellt werden.

Die Arbeit möchte weiter der Frage nachgehen, inwieweit Jelinek als Autorin mit der Verhandlung von Emotionen gegenwartskritisch agiert. Dazu soll der aktuelle Forschungsstand und eine Theorie der Engagierten Literatur skizziert werden.

Eine Vorbemerkung über die Vorgehensweise muss an dieser Stelle gegeben werden. Jelineks Theatertext wird in dieser Untersuchung ausdrücklich als Theater- bzw. Lesetext und nicht als Inszenierung behandelt. Es ist davon auszugehen, dass dieser Text bereits eine Aufführung sei oder, genauer formuliert, als eine Aufführung gelesen werden kann, nämlich als eine Aufführung von Zitaten, die als eine Art Kristallisation von Befindlichkeiten hin angelegt sei.⁷

Auch wenn die sprachlich stilistischen Mittel der Theatertexte im Zentrum der Analyse [stehen], erfolgt diese immer unter einer theaterästhetischen Perspektive, welche die Möglichkeit einer Inszenierung mitdenkt.⁸

Auf Jelineks Dramenästhetik muss dementsprechend trotzdem eingegangen werden, auch da die Texte durch ihre spezifische Ästhetik selbst dazu herausfordern.

2 Gegenwartsliteratur in Österreich – Verortung Jelineks

Diese entsetzliche Kindheit hat offenbar so viel Hass in mir aufgespeichert, dass mich das wie ein Raketenstoß mein Leben lang durch die Literatur schleudert.⁹

Der Antrieb von Jelineks Schreiben selbst sei Wut und Zorn, so Szcepaniak.¹⁰ Um nachvollziehen zu können, wie das Werk und der zu untersuchende Theatertext

⁶ Natalie Bloch: Vorwort. In: Elfriede Jelinek. Begegnungen im Grenzgebiet. Hg. v. Natalie Bloch, Dieter Heimböckel u. Elfriede Jelinek, Trier 2014, S. 1. (a)

⁷ Vgl. Sandro Zanetti: Sagen, was sonst kein Mensch sagt. Elfriede Jelineks Theater der verweigerten Komplizenschaft. In: Elfriede Jelinek: Stücke für oder gegen das Theater? Hg. v. Inge Arteel u. Margrit Heidy, Brüssel 2008, S. 190.

⁸ Natalie Bloch: Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute. Bielefeld 2014, S. 23. (b)

⁹ Aussage Elfriede Jelineks. In: Sigrid Löffler: Elfriede Jelinek und der Nobelpreis, In: ‚Literaturen‘ 12 Zürich 2004, S. 10, hier: Sigrid Löffler: Die Masken der Elfriede Jelinek. In: Elfriede Jelinek. Ed. Text + Kritik Band 117. Hg. v. Hermann Korte, München 2007, S. 7.

Jelineks unter diesem Gesichtspunkt im literarischen Diskurs verortet werden können, erscheint es zunächst notwendig, einige literaturhistorische Positionen und Denkweisen zur Gegenwartsliteratur in Österreich kurz zu skizzieren.

Der Theatertext fügt sich insofern in einen aktuellen Diskurs der Gegenwartsliteratur ein, denn wer den Menschen glücklich sehen wolle, in gelungenen ökonomischen, ökologischen, politischen oder erotischen Umständen, der blättere besser nicht in der Gegenwartsliteratur. Dort würden weiterhin Depression und Aggression überwiegen.¹¹ Diese Beschäftigung mit vermeintlich verneinenden Emotionen hat besonders in der österreichischen Literatur Tradition und besondere Bedeutung. Die literarische Verarbeitung einer ambivalenten Hassliebe auf das eigene Vaterland und eine Kritik an der Auseinandersetzung mit der eigenen kollektiven Geschichte können als Leitmotive der österreichischen Literatur verstanden werden.¹² Demnach ist der generelle Ausdruck von Verneinung dieser literarischen Tradition bereits eingeschrieben. Die damit einhergehende Ambivalenz zeigt sich auch in der Differenzierung der literarischen Vertreter des Landes:

Auf der einen Seite stehen Autoren, die sich auf ein bisweilen nahezu hymnisches Österreich-Lob spezialisiert haben, auf der anderen Seite stehen Autoren, deren Hauptbeschäftigung in einer mitunter von frenetischem Hass getragene Österreich-Beschimpfung besteht.¹³

Inhaltlich lassen sich die Werke österreichischer Autoren, sei es aus der Gegenwartsliteratur, wie von Stefanie Sargnagel, Kathrin Röggla und auch Jelinek, aber auch aus literaturhistorischer Perspektive mit Werken von Wolfi Bauer, Thomas Bernhard, Ingeborg Bachmann und Frederike Mayröcker durch diese ambivalente Struktur von der übrigen deutschsprachigen Literatur abgrenzen. Diese Diagnosen werden jedoch nicht nur inhaltlich, sondern konsequenterweise auch formal erstellt, die Verfassung des Menschen nicht nur behauptet, sondern auch grammatisch und phonetisch durchgeführt. Eine intakte Sprache suggeriert demnach eine intakte Welt: Sprache schafft Ordnung in der Wirklichkeit (syntaktisch), ergibt Sinn

¹⁰ Vgl. Monika Szczepaniak: Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek. Frankfurt am Main 1998, S. 9.

¹¹ Vgl. Helmut Gollner: Die Rache der Sprache. Hässlichkeit als Form des Kulturwiderstands in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Ein Essay. Innsbruck 2009, S. 9.

¹² Vgl. Marta Wimmer: Poetik des Hasses in der österreichischen Literatur. Studien zu ausgewählten Texten. Frankfurt am Main 2014, S. 10.

¹³ Ebd.

(semantisch) und macht Schönheit (ästhetisch), so Gollner.¹⁴ Diese formalen Besonderheiten, wie eine Künstlichkeit der Sprache (konsequente Kleinschreibung, fehlende Interpunktion, die Auflösung der Syntax sowie der grammatischen wie orthographischen Regeln) und Verfahren der Konkreten Poesie (z.B. visuelle Poesie, Listengedichte), wie sie etwa von Gerhard Rühm oder Elfriede Gerstl verfasst wurden, können als Indizien für Jelineks Orientierung an der experimentellen österreichischen Literatur nach 1945, also der Wiener Gruppe und ihrem Umfeld, verstanden werden.¹⁵ An dieser Stelle werden die Traditionen, in denen Jelineks Werk verortet werden kann, deutlich: Sie sieht ihre Wurzeln in der österreichischen Literatur und somit im Wiener Volkstheater eines Johann Nepomuk Nestroy, in der Sprachkritik eines Karl Kraus, im Sprachexperiment der Wiener Gruppe um H.C. Artmann und Konrad Bayer, und in der literarischen Selbstbehauptung Ingeborg Bachmanns und Thomas Bernhards.¹⁶ Geistesgeschichtlich lässt sich ihr Werk in der Tradition eines antihumanistischen Menschenbildes verorten. Dieses

prägt wichtige Teile der österreichischen Literatur und wird nach dem Zweiten Weltkrieg seine schärfste Form erreichen.¹⁷

Es reagiert gezielt auf den bürgerlichen Humanismus, dessen Menschenbild falsche Auskünfte über den Menschen erteile.¹⁸ Dieses Menschenbild kann auch als deterministisch beschrieben werden.¹⁹

Mit dem Kulturpessimisten Franz Grillparzer (1792–1881) im 19. Jahrhundert, welcher die Aufklärung als ein illusionäres Unternehmen versteht, beginnt diese aggressive Auseinandersetzung.²⁰

Auch der Fortschrittsskeptiker Johann Nepomuk Nestroy (1801–1862) und mit ihm das Wiener Volkstheater des 19. Jahrhunderts als ‚Entidealisierungsanstalt‘ kann als ein Orientierungspunkt von Jelineks Arbeiten gesehen werden. Jelinek selbst beschreibt Nestroy's Verfahren folgendermaßen:

¹⁴ Vgl. Gollner 2009: S. 10.

¹⁵ Vgl. Alexandra Millner: Schreibtraditionen. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke, Stuttgart 2013, S. 36.

¹⁶ Vgl. Dieter Heimböckel: dem gesunden humor mit terror begegnen. Zur De-Zentrierungsdramaturgie Elfriede Jelineks. In: Elfriede Jelinek. Begegnungen im Grenzgebiet. Hg. v. Natalie Bloch, Dieter Heimböckel u. Elfriede Jelinek, Trier 2014, S. 8.

¹⁷ Helmut Gollner: Der antihumanistische Furor von der Wiener Gruppe bis zu Elfriede Jelinek. In: Österreichische Gegenwartsliteratur. Text + Kritik Sonderband. Hg. v. Hermann Korte, München 2015, S. 21.

¹⁸ Vgl. Ebd., S. 20.

¹⁹ Vgl. Ebd., S. 45.

²⁰ Vgl. Ebd., S. 20–21.

[...] er spielt sich (ja: sich!) mit der Sprache, in die er sich einmal hineinbringt und dann wieder herausnimmt. Er zwängt sich hinein, schmeißt ein bissl mit den Worten und Sätzen herum, dann lässt er sie wieder fallen, und dann sagen sie ohne Umschweife: was los ist.²¹

Die Wiener Gruppe (1954–1964), eine Formation von fünf widerständigen Autoren²², verfolgt aus der zuvor beschriebenen geistesgeschichtlichen Haltung heraus eine radikale Avantgarde, welche auf eine möglichst restlose Demontage des traditionellen Kulturbegriffs hinausläuft.²³ Auch der Sprach- und Kulturkritiker Karl Kraus kann in dieser Tradition gesehen werden.

Das Werk Jelineks lässt sich somit zur eher verneinenden Beschäftigung mit Österreich zählen, was ebenfalls in der Auseinandersetzung der Öffentlichkeit mit ihrer Person kenntlich wird. Diese Verneinung wird von Kritikern, aus deren Sichtweisen sich in Bezug auf Jelineks Schaffen die intendierte Wirkungsästhetik der Autorin ablesen lässt, häufig als Störung²⁴ empfunden. Damit steht sie ebenfalls wieder in der österreichischen Tradition, denn sie „schreibt und stört. Und das im Grunde ununterbrochen“²⁵. Die damit einhergehende Umstrittenheit der Autorin als „eine Reizfigur ersten Ranges“²⁶ hat Jelinek in Österreich die Bezeichnung der „Nestbeschmutzerin“²⁷ eingebracht:

Politische und mediale Hetze, an der sich ganz Österreich – gleichgültig ob man Jelineks Texte gelesen hat oder nicht – lustvoll beteiligt, bestimmt seit den achtziger Jahren den Umgang mit der Autorin.²⁸

Nach der Verleihung des Literaturnobelpreises 2004, den Jelinek nicht persönlich entgegennahm, bekam sie eine Flut an Leserbriefen, die ausschließlich negativ waren: Leser, die die Zuerkennung des Preises als 'Skandal', 'Schande', 'Perlen vor die Säue', 'zum Kotzen' fanden und gleich Zensur und Exil vorschlugen.²⁹ Dieser Höhepunkt der Kritik an ihrem Werk und ihrer Person kann als Inbegriff eines langen Prozesses der österreichischen Öffentlichkeit mit der Schriftstellerin aufgrund ihrer

²¹ Millner 2013: S. 37.

²² H.C. Artmann (1921–2000), Konrad Bayer (1932–1964), Gerhard Rühm (1930), Oswald Wiener (1935), Friedrich Achleitner (1930), die Mitglieder der Wiener Gruppe.

²³ Vgl. Gollner 2015: S. 32.

²⁴ Jelinek verhängte 1995 ein Aufführungsverbot für ihre Stücke in Österreich und begründete dieses mit dem Hass, der ihr in Österreich entgegenschlagen würde: „Ich gehe in die innere Emigration. Als öffentliche Person ist das Leben hier in Österreich nicht auszuhalten.“ (vgl. Pia Janke u. Stefanie Kaplan: Politisches und feministisches Engagement. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke, Stuttgart 2013, S. 15.) Dieses hob sie 2002 wieder auf.

²⁵ Heimböckel 2014: S. 9.

²⁶ Janke 2002: S. 7.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. Gollner 2009: S. 319.

kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichtsbewältigung der Nation gesehen werden. Bereits die Uraufführung ihres Theatertextes *Burgtheater* von 1985 in Bonn, bei welcher Jelinek zum ersten Mal als ‚Nestbeschmutzerin‘ bezeichnet wurde, kann als erster großer Skandal bezeichnet werden. Das Stück thematisiert und kritisiert die Mitverantwortung Österreichs am NS-Regime, die mangelnde NS-Vergangenheitsbewältigung und die Kontinuitäten des Faschismus in diesem Land.³⁰ Jelineks ‚produzierter Hass‘ wird also ebenfalls von ihren Kritikern gehasst. Mit Komplikationen dieser Art arbeiten Jelineks Texte. Dieser Hass ist jedoch ein betroffener Hass, denn ihre Sozialisation sei, wie auch bei Schwab, Jandl und Bernhard, geprägt von Verletzungen³¹, Wut und Hass.³²

Thematisch kritisiert Jelinek in ihren Werken nicht nur die österreichischen Vergangenheitsbewältigungsprozesse, sondern ergründet ebenso die Diskurse, die zur Bildung einer ausschließenden Gemeinschaft führen.³³ Sie hasse ihr Leben lang Patriarchat und Kapitalismus – beider Opfer sei die Frau –, und sie hasse jenen bürgerlichen Humanismus, der Patriarchat und Kapitalismus ideologisch wie ästhetisch schütze.³⁴ Dementsprechend schreibt Jelinek gegen das kollektive Vergessen, gegen Xenophobie und gegen das Fortleben rassistischer und antisemitischer Denkweisen an. Demonstrativ verbindet sie Gegenwart und Vergangenheit, um historische Kontinuitäten zur Schau zu stellen.³⁵

2.1 Sprachkritik

In Jelineks Texten nimmt die Sprache eine besondere Stellung ein. Die Autorin selbst legt nicht von ungefähr auf den Umstand Wert, dass das für ihr Werk bezeichnende Zusammenspiel von Sprach- und Gesellschaftskritik in Österreich Tradition habe.³⁶ Dementsprechend kann man auch – um mit Ernst Jandl zu sprechen – einen Sprachwiderstand gleichzeitig als Kulturwiderstand lesen, da Sprache zu schön für die Wirklichkeit sei.³⁷

³⁰ Vgl. Janke 2013: S. 13.

³¹ Es kann bereits an dieser Stelle von einem rhizomatischen Prinzip von Hass gesprochen werden, auf welches sich ebenfalls das Zitat zu Anfang dieses Kapitels bezieht.

³² Vgl. Gollner 2015: S. 47.

³³ Vgl. Georgeta Vancea: Toleranz und Konflikt. Interkulturelle Dimensionen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Heidelberg 2008, S. 139.

³⁴ Vgl. Gollner 2015: S. 31.

³⁵ Vgl. Vancea 2008: S. 139.

³⁶ Vgl. Heimböckel 2014: S. 8.

³⁷ Vgl. Gollner 2015, S. 39.

Die demontierenden Verfahren der Wiener Gruppe sollten vor allem über den Aspekt der Sprache realisiert werden, da diese die Sprache als wichtigster Kulturträger und gleichzeitig „als Lieblingslügnerin der Kultur“³⁸ angesehen hat, weil sie die Wirklichkeit mit Kultur schützen würde. Die Wiener Gruppe realisierte dieses Vorhaben durch eine Reduzierung der Sprache auf Buchstaben und Laute. Auch die österreichische Sprachphilosophie nach Wittgenstein³⁹ bestätigte die Determiniertheit des Menschen: „Lexik, Syntax, Idiomatik enthalten Werte, Ideologien, Machtverhältnisse der Gesellschaft, von der sie gesprochen werden.“⁴⁰ Wir seien dementsprechend nicht einmal Herr über unsere Sprache, und von daher auch nicht Herr über unser Denken.⁴¹ In der Sprache deckt Jelinek zunächst gesellschaftliche Prozesse auf. Dieses Verfahren fragt danach, was in der Sprache sprechend verschwiegen wird und was sich parasitär an ihrer Oberfläche abgelagert.⁴² Diese aggressive Verfahrensweise in Form einer durchgehenden Beherrschung der Sprache des patriarchalen Diskurses kann dementsprechend als 'Sprache der Gewalt' bezeichnet werden.⁴³ Um Themen wie Nationalmythen und Rassismus und verdeckte Gewalt zu reflektieren, vermeidet Jelinek leicht entzifferbare Verständigungsweisen und fordert so den Rezipienten heraus.⁴⁴

2.2 Jelineks Dramenästhetik

Neben der konsequenten Ablehnung zugänglicher Sprache beinhalten Jelineks Theatertexte noch einige Merkmale, welche als untypisch für eine dramatische Struktur einzustufen sind. Zunächst

liegt ein Text vor, dem formal alles fehlt, was ein Drama herkömmlicherweise charakterisiert: Er hat kein Personenverzeichnis, keine Regieanweisung und Auffächerungen nach Rede und Gegenrede, geschweige denn nach Akten oder Szenen. Er wirkt wie ein Prosatext; allein die Bestimmung fürs Theater macht ihn zu einem Theatertext.⁴⁵

Jelinek verzichtet also auf die klassischen dramatischen Parameter Dialog, Figur und Handlung. Dennoch verabschiedet sie sich nicht konsequent von sowohl der

³⁸ Gollner 2015: S. 35.

³⁹ Vgl. dazu Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main 1953.

⁴⁰ Gollner 2015, S. 35.

⁴¹ Vgl. Gollner 2009: S. 9.

⁴² Vgl. Heimböckel 2014: S. 12.

⁴³ Vgl. Bloch 2014b: S. 75.

⁴⁴ Vgl. Bloch 2014a: S. 1.

⁴⁵ Vgl. Heimböckel 2014: S. 14.

Kategorie der 'Rolle' als auch der 'Person', sondern setzt diese spielerisch ein.⁴⁶ An dieser Stelle kann auf die schon vielfach in der Forschung besprochenen ‚Text- bzw. Sprachflächen‘ verwiesen werden. Jelinek entfaltet eine Vielzahl von Stimmen innerhalb dieser monologisch-chorischen Textflächen. Die Textblöcke eignen sich eher als Wortopern für Sprechchöre.⁴⁷ Der Theatertext, welcher äußerlich nicht mehr von einem Prosatext zu unterscheiden ist, versammelt Versatzstücke aus verschiedenen Diskursen aus Werbung, Wissenschaft, Geschichte, Ökonomie und Politik.⁴⁸ Die Gesprächsgegenstände der Diskurse sind nur andeutungsweise und punktuell greifbar, bevor sie sich nach wenigen Sätzen wieder verflüchtigen. Die Zitate sind nicht typographisch markiert oder optisch voneinander abgehoben.⁴⁹ Damit ist die formale Nähe zu einem Prosatext gegeben. Dementsprechend kann gesagt werden, dass in Jelineks Theatertexten nicht einzelne Personen, sondern vor allem ein ‚es‘ spricht, das heißt, es werden kollektive Befindlichkeiten kenntlich gemacht. Die darin enthaltenen und verhandelten Sprachdiskurse formen jedoch trotzdem die Konturen eines individuellen menschlichen Subjekts.⁵⁰ Obwohl so keine direkte dialogische Struktur gegeben ist, kann mit dem Konzept der Dialogizität des sowjetischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin (1895–1975) ein gewisses dialogisches Moment ausgemacht werden. Nach Bachtin ist Dialogizität als Synchronisierung verschiedener Perspektiven und Stimmen in literarischen Objekten zu verstehen.⁵¹ Die Textblöcke prallen als Echos der verwendeten Prätexte aneinander und konstituieren somit unabhängig von der äußeren Form, das heißt ohne klassischen Dialog mit Rede und Gegenrede, textimmanent ein dialogisches Moment.⁵² In diesem Konzept sind gegenläufige Stimmen und die Möglichkeit des Nicht-Verstehens grundlegend mitgedacht.

Jelineks Theatertexte lassen weiter an verschiedene theaterästhetische Traditionen anknüpfen. Zunächst sind, bezogen auf Jelineks Frühwerk, die Traditionen des

⁴⁶ Vgl. Danijela Kapusta: Personentransformationen. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. München 2011, S. 19.

⁴⁷ Vgl. Löffler 2007: S. 9.

⁴⁸ Vgl. Benedikt Descourvières: Elfriede Jelineks Theatertexte – eine ‚Schneise der Ordnung im Chaos des Schreckens‘. In: Mein Drama findet nicht mehr statt. Deutschsprachige Theater-Texte im 20. Jahrhundert. Hg. v. Benedikt Descourvières, Frankfurt am Main 2006, S. 260.

⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 267.

⁵⁰ Vgl. Kapusta 2011: S. 14–15.

⁵¹ Vgl. dazu auch Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main 1990, S. 109–131.

⁵² Vgl. Descourvières 2006: S. 262.

bürgerlichen Theaters bedeutsam.⁵³ Später jedoch konstruiert Jelinek sogenannte „Sekundärdramen“⁵⁴, wie zum Beispiel *Abraumhalde* (2009) zu Lessings *Nathan der Weise* und *FaustIn and out* (2011) zu Goethes *Uraufst*, welche an sogenannte ‚Klassiker‘ der deutschen Literatur- und Ideengeschichte anknüpfen und diese verändern.⁵⁵ Das Sekundärdrama in seiner Rolle als ‚Begleitdrama‘, das den Hintergrund zu einem Klassiker der Dramenliteratur bildet und ihn unter heutigen Gesichtspunkten ergänzen soll, weist eine starke Intertextualität auf, ein Motiv, welches auch allgemein als typisch für Jelineks Werk bezeichnet werden kann.⁵⁶ Dieses literarische Verfahren lässt sich zurückführen auf die Tradition der österreichischen Sprachkritik und vor allem auf die Werke der Wiener Gruppe.⁵⁷ Die Sprache wird als Kulturträger in den Vordergrund gerückt. Damit werden Machtbeziehungen thematisiert, die eine verdeckte Gewalt innerhalb der Gesellschaft ausüben.⁵⁸

Die Subjekte tragen die Spuren der Gewalt, durch die sie vernichtet werden: Sie sind ohne Tiefe, ohne Psychologie, ohne Ausdruck; Sprachflächen, die wiederholen, was sie zerstört.⁵⁹ Es geht dabei nicht darum, Gewalt auf der Bühne bzw. im Text zu vermitteln, sondern darum, die vermeintliche Legitimierung von Gewalt in der Gesellschaft zu zeigen. Der Blick wird also auf das gewaltbereite Sprechen gelenkt. Diese Beobachtung kann an die Überlegungen Pierre Bourdieus angegliedert werden, denn es kann so sichtbar gemacht werden, dass Strukturen und Funktionsweisen von Sprache niemals im luftleeren Raum existieren, sondern Produkte sozialer Verhältnisse sind und symbolische und soziale Ordnungen

⁵³ Vgl. Silke Felber: Im Namen des Vaters. Herakles' Erbe und Jelineks Wut. In: JELINEK[JAHR]BUCH 2016–2017. Hg. v. Pia Janke, Wien 2017, S. 43.

⁵⁴ Jelinek beschreibt das Sekundärdrama selbst wie folgt: „Das Sekundärdrama darf niemals als das Hauptstück und alleine, sozusagen solo, gespielt werden. Eins bedingt das andre, das Sekundärdrama geht aus dem Hauptdrama hervor und begleitet es, auf unterschiedliche Weise, aber es ist stets: Begleitung. Das Sekundärdrama ist Begleitdrama.“ (Elfriede Jelinek: Anmerkung zum Sekundärdrama:. Wien 2010, online verfügbar unter <http://www.elfriedejelinek.com/fsekundaer.htm> letztes Abrufdatum: 12.03.2018.)

⁵⁵ Vgl. Felber 2017: S. 43.

⁵⁶ Vgl. Millner 2013: S. 37.

⁵⁷ Vgl. Franziska Schößler: Gewalt und Macht im Gegenwartsdrama: Zu Elfriede Jelinek und Sarah Kane. In: Herausforderungen des staatlichen Gewaltmonopols. Recht und politisch motivierte Gewalt am Ende des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Freia Anders u. Ingrid Gilcher-Holtey, Frankfurt am Main 2006, S. 262–263.

⁵⁸ Vgl. Bloch 2014b: S. 72.

⁵⁹ Vgl. Ulrike Haß, Hans Christian Kosler, Christian Schenkermayr, Anette Doll: Eintrag „Jelinek, Elfriede“. In: Munzinger Online/KLG - Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Ravensburg 2007, online verfügbar unter: <http://www.munzinger.de/document/16000000265>, letztes Abrufdatum 12.03.2018.

spiegeln. Der Sprache ist demnach schon per se symbolische Gewalt eingelagert, indem sie die 'wahren' Machtverhältnisse verschleiert und dadurch legitimiert.⁶⁰ Dementsprechend geht es ebenso im System Sprache bzw. in Jelineks Herangehensweise immer um ein Aufdecken von Macht, Gewalt und Aggression. Zudem kann vom Nicht-Verstehen ihrer Texte auf eine gewisse Künstlichkeit geschlossen werden, da in dieser die Unmöglichkeit der Vorstellbarkeit der Themen wie auch die Notwendigkeit des Sichtbarmachens reflektiert wird.⁶¹ Dennoch möchte Jelinek mit ihren theaterästhetischen Verfahren keine Verdrängung und Überschreibung von Geschichte bewirken, sondern einen 'Gedächtnisraum' konstruieren. Es soll, durch einen Schock beim Rezipienten, mit der Durchbrechung des Reizschutz der Erinnerung, dieser Raum offen gehalten werden.⁶² Die Nähe von Jelineks Texten zum Politischen Theater ist an dieser Stelle deutlich: Der Rezipient soll Irritationen gewohnter Sehgewohnheiten erfahren. Damit schließen diese Texte theaterästhetisch an Piscator und Brecht an.⁶³

Aus einer makrosoziologischen Perspektive lässt sich das Theater als Schonraum bezeichnen, in dem Grenzüberschreitungen möglich sind oder thematisiert werden können, Subjektpositionen neu ausgehandelt werden können oder auch gesellschaftliches Sprechen über Emotionen reflektiert werden kann.⁶⁴ Theater als Selbstreflexion einer Gesellschaft zu begreifen, gibt Aufschluss darüber, welche Narrative für die imaginären Identitätskonstruktionen einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Gruppe, relevant sind.⁶⁵ Der Soziologe Dirk Baecker⁶⁶ betrachtet das Theater aus systemtheoretischer Perspektive. Er sieht im Theater eine gesellschaftliche Funktion, insofern das Theater das Soziale radikal erprobt. Wie keine andere soziale Form fordert das Theater zur Beobachtung zweiter Ordnung

⁶⁰ Vgl. Bloch 2014a: S. 74, auch Pierre Bourdieu: Was heißt Sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches. Wien 1990, S. 46f.

⁶¹ Inge Arteel: Theater trotz allem. Vorwort. In: Elfriede Jelinek: Stücke für oder gegen das Theater? Hg. v. Inge Arteel, Brüssel 2008, S. 10.

⁶² Vgl. Bloch 2014a: S. 217.

⁶³ Vgl. Julia Bodenburg: Aktivierte Zuschauer und politisches Theater. In: Literatur Macht Gesellschaft. Neue Beiträge zur theoretischen Modellierung des Verhältnisses von Literatur und Gesellschaft. Hg. v. Nikolas Buck, Heidelberg 2015, S. 231.

⁶⁴ Vgl. Bloch 2014b: S. 40.

⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 39–40.

⁶⁶ Vgl. Bodenburg 2015: S. 2018, dazu Dirk Baecker: Wozu Theater? Berlin 2013.

heraus und führt gesellschaftliche Gegebenheiten vor. In diesem Sinne kann es als Spiel-Ort der Demokratie betrachtet werden.⁶⁷

Jelinek, die mit ihren Theatertexten zur Reflexion auf der Ebene der Sprache im Sinne von Nicht-Verstehen beim Rezipienten herausfordert, fügt sich in diesen Theaterbegriff ein, da sie in der Sprache das Soziale radikal erprobt.

3 Begriffsbestimmung und -differenzierung

Eine Begriffsbestimmung der zu analysierenden Emotionen erscheint an dieser Stelle sinnvoll, da Jelinek in ihrem Text danach fragt, inwieweit Emotionen in gewaltvolle Taten münden können. Dementsprechend werden die Zusammenhänge zwischen Sprache, Gewalt und Emotionen bestimmt und im Rahmen literaturhistorischer und philosophischer Paradigma voneinander abgegrenzt. Primär sollen in Jelineks Arbeiten stets gewaltvolle Machtstrukturen, welche sich in sprachlichen Konstrukten manifestieren, offengelegt werden. Damit zusammenhängend werden im vorliegenden Theatertext sekundär Folgen gewaltssamer Taten verhandelt.

Die Extremismusforscherin Julia Ebner nennt die heutige Zeit das „Zeitalter der Wut“. Diese Ära sei gekennzeichnet durch einen Teufelskreis aus emotional getriebenen Aktionen und Reaktionen. Der Brexit und Donald Trump würden zu den Produkten dieser globalen Zunahme der Wut gehören, ebenso die Terroranschläge.⁶⁸

Der Historiker Uffa Jensen, der im Oktober 2017 die Heisenberg-Professur für Emotionsforschung am Zentrum für Antisemitismusforschung (ZfA) der Technischen Universität Berlin erhalten hat⁶⁹, propagiert gleichzeitig in seinem 2017 erschienenen Essay *Zornpolitik* eine „Krise der politischen Gefühle“⁷⁰ und plädiert für einen bewussten Umgang mit den eigenen und fremden Gefühlen. Es brauche eine Praxis der Gefühle.⁷¹ Allein das Erscheinen dieser Publikationen verdeutlicht, im Zusammenhang mit vielen weiteren Veröffentlichungen im Bereich der wissenschaftlichen, populärwissenschaftlichen und medialen Auseinandersetzung⁷²,

⁶⁷ Vgl. Bodenburg 2015: S. 218.

⁶⁸ Vgl. Julia Ebner: *Wut. Was Islamisten und Rechtsextreme mit uns machen*. Darmstadt 2018, S. 19.

⁶⁹ Vgl. Pressemitteilung der TU Berlin vom 18.10.17, online verfügbar unter: <http://www.tu-berlin.de/?id=189929>, letztes Abrufdatum: 11.02.2018.

⁷⁰ Jensen 2017: S. 25.

⁷¹ Vgl. Ebd., S. 162.

⁷² Als weitere Publikationen bezüglich der Verhandlung von verneinenden Emotionen können an dieser Stelle Carolin Emkes Essay *Gegen den Hass*, welcher 2016 den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels erhielt, der Text *Das Zeitalter des Zorns. Eine Geschichte der Gegenwart* des britisch-indischen Intellektuellen Pankaj Mishra, welcher dem Ursprung des aktuell in der Gesellschaft

inwiefern das Thema der andauernden Intensität kollektiver verneinender Emotionen in Form von Hass, Wut, Ressentiment, Aggression und Zorn, ein aktuelles ist.

Obwohl Begriffe wie ‚Fremdenhass‘ und ‚Wutbürger“⁷³ im Alltag dominieren, werden in der Alltagssprache Gefühlsbegriffe nicht immer genau unterschieden, so Jensen. Mal wird von Furcht, mal von Angst gesprochen – und wer könnte schon die genauen Unterschiede zwischen Zorn, Wut, Verachtung und Empörung aus dem Stegreif angeben, so Jensen.⁷⁴ Auch Kolnai beschreibt eine Ungenauigkeit der Begriffe als eine große methodische Gefahr geisteswissenschaftlicher Untersuchungen, entgegnet jedoch auch, dass die andere Gefahr ein Streben nach strengen Begriffsdefinitionen sei, die den Forscher davon fernhalten, in die Bedeutungsfülle seines Gegenstandes wahrhaft einzudringen.⁷⁵ Dementsprechend soll in diesem Kapitel nur eine Einordnung und Abgrenzung zu Gunsten der Analyse des Textes stattfinden. Jelinek übertitelt ihren Theatertext ganz bewusst mit dem Begriff ‚Wut‘, verhandelt in diesem jedoch auch Emotionen wie Hass und Zorn, bis hin zu motivationalen destruktiven Komponenten von Emotionen wie Gewalt.

Der Begriff ‚Verneinungsgefühle‘, womit Jensen die zu behandelnden Gefühle fasst, bringt eine Schwierigkeit mit sich: Nämlich werden viele Verneinungsgefühle oder auch feindliche Gefühle wie Zorn, Wut und Hass im Gegensatz zu Ekel und Angst oft nicht als negativ empfunden.⁷⁶ Als ein grundlegendes Gefühl für alle genannten Verneinungsgefühle kann das ‚Ressentiment‘ genannt werden. Dieses beschreibt eine Art negatives Grundgrollen. Der Phänomenologe Max Scheler (1874–1928) beschreibt dieses Ressentiment als 'dauernde psychische Einstellung', die entsteht,

vorherrschenden Hasses nachgeht, aber auch der im März 2018 erschienene Text *Wut. Was Islamisten und Rechtsextreme mit uns machen* der Terrorismus- und Extremismusforscherin Julia Ebner genannt werden.

⁷³ Der Begriff des ‚Wutbürgers‘ geht auf den Essay *Der Wutbürger* des Journalisten Dirk Kurbjuweit im Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* im Jahr 2010 zurück (vgl. Dirk Kurbjuweit: Der Wutbürger. In: *Der Spiegel*, Nr. 41, Hamburg 2010, online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-74184564.html>, letztes Abrufdatum: 11.02.2018.)

⁷⁴ Vgl. Jensen 2017: S. 10–11.

⁷⁵ Vgl. Aurel Kolnai: Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle. Frankfurt am Main 2008, S. 100.

⁷⁶ Trotz dieser gegebenen Schwierigkeit der Begriffsbestimmung wurde sich in der vorliegenden Arbeit dazu entschieden, mit diesem Begriff zu arbeiten und den Begriff ‚Verneinung‘ antithetisch im Titel dieser Arbeit mit dem Begriff ‚Engagement‘ zusammen zu bringen, da er erstens einer Publikation entstammt, welche – ebenso wie Jelineks Theatertext – die aktuelle politische Gefühlslage in Europa aufgreift, welche aus vielen verschiedenen Emotionen und Gründen besteht und eine eigene Dynamik zu haben scheint und zweitens allgemein genug gehalten ist, dass auch noch weitere Emotionen dazugezählt werden können, welche in Jelineks Text ebenfalls verhandelt werden, als lediglich die Emotionen Wut, Zorn, Hass und Aggression.

wenn das Ausleben von Gefühlen wie Hass oder Zorn systematisch verhindert wird. So verstanden, basiert das Ressentiment also auf einer Ohnmacht, Gefühle ganz zu fühlen.⁷⁷ Die Ausrichtung des Ressentiments auf nichterwünschte Objekte lässt Verneinungsgefühle entstehen. Der Lustfaktor dieser Gefühle liegt dann darin, die Ohnmacht des Ressentiments überwunden zu haben und endlich 'richtig' fühlen zu können.⁷⁸ Dementsprechend ist der moralisch Andere entscheidend für die Entstehung von Verneinungsgefühlen: Moralisch Andere können hier verschiedene Personengruppen, in unserer Gesellschaft Fremde, Flüchtlinge, Asylbewerber, Dunkelhäutige, Juden, Muslime, Homosexuelle, Trans- und Intersexuelle, gelegentlich auch Frauen, sein.⁷⁹ Weiter schreibt Jensen, dass moderne Gesellschaften zum Ressentiment neigen. Ein solches Grollen bildet sich dann, wenn die Differenz zwischen dem Wunsch, in der Gesellschaft gleichberechtigt mitbestimmen zu können, und den wahrgenommenen Machtverhältnissen, welche diese Mitbestimmung zu verhindern scheinen, besonders groß geworden ist.⁸⁰ Ausgehend vom Titel des Theatertextes soll zunächst der Begriff der ‚Wut‘ kultur- und literaturgeschichtlich bestimmt werden.

Elfriede Jelinek sagt, Wut entstehe, wenn der Zweifel zerreißt. Dann bricht sich etwas Bahn, dann wird nicht mehr abgewogen, dann wird nicht mehr hinterfragt. Nur noch zugeschlagen, vernichtet, gewütet. Da ist die Wut dann alles: allumfassend, blind, mörderisch.⁸¹

Diese Aussage als Ausgangspunkt für die Begriffsbestimmung zu benutzen, bietet sich insofern an, da in dieser der Moment der fehlenden Rationalität und auch die motivationale Komponente, nämlich Gewalt, angesprochen werden. Der Begriff ‚Wut‘, lateinisch ‚ira‘ für „Furor, Raserei, Leidenschaft, Wahnsinn“⁸² beschreibt bereits die impulsive und unkontrollierte Komponente dieser Emotion. Wut zeigt sich als zerstörerisch, sie führt zum Kontrollverlust und enthält einen Rückbezug: Der Wütende wütet zum Teil auch gegen sich selbst.⁸³ Dementsprechend geht diese

⁷⁷ Vgl. Jensen 2017: S. 17.

⁷⁸ Vgl. Ebd.

⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 40.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 33.

⁸¹ Bernd Noack: Mohammed ist leider verhindert. Jelinek-Uraufführung in München. In: Spiegel Online, Hamburg 2017, online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/jelinek-urauffuehrung-in-muenchen-mut-zur-wut-a-1087650.html>, letztes Abrufdatum: 12.03.2018. Vgl. auch: Elfriede Jelinek: Wut, Wien 2016, S. 71.

⁸² Vgl. Lucius Annaeus Seneca: De Ira. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart 2007, S. 7.

⁸³ Vgl. Lilith Jappe: „Singe mir, Muse, den Zorn des Achilleus...“. Vorwort. In: Ira – Wut und Zorn in Kultur und Literatur. Hg. v. Anna Bozena Badura, Gießen 2013, S. 7.

Emotion durchaus mit dem modernen Begriff der Aggression einher. Dazu passt, dass Wut eine spezifischere Komponente als der Zorn besitzt: Auslöser dafür sind individuelle wunde Punkte. Die moderne Wut kann dementsprechend auch als Kommunikationsmedium für Individualität und Normalität beschrieben werden, da ein Wutausbruch nicht vorhersehbar und nachvollziehbar ist.⁸⁴

Kulturgeschichtlich lässt sich dazu die nicht vollständig überlieferte Schrift *De ira* des römischen Philosophen Seneca, einzuordnen in die stoische Philosophie, heranziehen. In dieser Schrift beschreibt Seneca den Unterschied der Wut zu anderen Emotionen:

Andere Affekte kann man geheim halten und im Verborgenen nähren. Wut tritt hervor und zeigt sich im Gesicht, und je größer sie ist, desto offensichtlicher kocht sie empor.⁸⁵

Damit eng verbunden zeigt sich das Gefühl des Zorns. Ursprünglich als zentrale Definition galt die des Philosophen Aristoteles, welche er in seiner Schrift *Rhetorik* lieferte:

Es sei nun der Zorn ein mit Schmerz verbundenes Verlangen nach offenbar werdender Rache wegen einer offenbar werdenden Geringachtung gegen einen Selbst oder einen der Seinen, wobei das geringachtete nicht angebracht ist.⁸⁶

Die Geringsschätzung kann hierbei als zentral angesehen werden und beschreibt das alte aristotelische Modell des Zorns: Geringsschätzung bzw. Beleidigung – Schmerz – Wut nach Rache (aus dem Affekt des Zorns entsteht also das Gefühl der Wut), welches bis ins 18. Jahrhundert hinein benutzt wird.⁸⁷ Bereits in dieser Definition zeigt sich – ähnlich dem Ressentiment – die gefühlte Ohnmacht, die diesem Gefühl inne ist.

Aus einer religiösen Perspektive wird Zorn bis heute als eine der Todsünden verhandelt. Indem der Zorn die Seele des Helden aufpeitscht, verliert dieser alles Maß und seine Rückbindung an die kosmische Ordnung. Das Unrecht fällt so auf die entzürnte Seele selbst zurück, die nun einen Riss der Ordnung in sich trägt.⁸⁸

Literaturgeschichtlich können außerdem als wichtige Anhaltspunkte – welche auch mit dem vorliegenden Theatertext korrespondieren – die *Ilias* von Homer und Euripides Werk *Herakles* erwähnt werden. Vorweg lässt sich dazu sagen, dass das

⁸⁴ Vgl. Johannes F. Lehmann: Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns. Freiburg 2012, S. 20.

⁸⁵ Seneca 2007: S. 9.

⁸⁶ Aristoteles: Rhetorik. Übersetzt mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz G. Sievke, 5. Auflage, München 1995, S. 85.

⁸⁷ Vgl. Lehmann 2012: S. 16, auch S. 45.

⁸⁸ Vgl. Jappe 2013: S. 7.

Themenfeld Emotionen unabhängig von einer Begriffs differenzierung als Motiv in antiken Texten immer wieder strukturbildend vorkommt.⁸⁹ Im Eingangsvers der *Ilias* taucht das Wort 'Zorn' auf. Die *Ilias* ist dabei mit Aristoteles *Rhetorik*, da er sich in seiner Untersuchung auf diese Schrift bezieht, verbunden.⁹⁰ Die entscheidenden Elemente der aristotelischen Theorie werden mit Belegzitaten vor allem aus dem ersten und zweiten Gesang untermauert.⁹¹ Unmissverständlich wird in diesen Anrufungsversen im ersten Gesang, in dem der Zorn des Achill erzählt wird, vorgeschriven, auf welche Weise die Griechen dem Einbruch des Zorns in das Leben der Sterblichen begegnen sollen – mit dem Staunen, das einer Erscheinung angemessen ist.⁹² Dementsprechend war der Zorn ungezügelter (männlicher) Furor: Stets zum Kampf bereit.⁹³

Die Abgrenzung von Wut und Zorn kann erneut mit einem Zitat aus dem Theatertext Jelineks verdeutlicht werden:

Hier wurde unverhüllt Groll ausgedrückt und Zorn, nicht Wut, die Wut wäre zu schnell vorüber gewesen, der Zorn aber handelt korrekt, jedoch nicht politisch korrekt.⁹⁴

Dementsprechend lässt sich beschreiben, dass ein zorniger Mensch viel überlegter handelt als ein wütender. Das vor Wut schäumende Individuum verliert die Selbstbeherrschung, Kontrolle und den Bezug zur Realität.⁹⁵ Wut besitzt somit eine irrationale und impulsive Komponente, wodurch sie dem Beobachter auch als nicht nachvollziehbar erscheint. Im Zorn hingegen können wir angeben, um welches moralische Problem es uns geht.⁹⁶ Die phänomenologisch-philosophische Literatur beschreibt Wut als einen 'Zustand hoher affektiver Erregung', der sich allerdings nicht unbedingt auf ein konkretes Unrecht beziehen muss, sondern auch von allgemeinen Hindernissen ausgelöst werden kann. Zorn hingegen braucht ein Objekt, dem wir zürnen, und ein Unrecht, das unseren Zorn auslöst.⁹⁷

⁸⁹ Vgl. Lehmann, S. 13.

⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 32.

⁹¹ Vgl. Ebd., S. 47.

⁹² Vgl. Peter Sloterdijk: Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch. Frankfurt am Main 2006, S. 9–10.

⁹³ Vgl. Jensen 2017: S. 119–122.

⁹⁴ Jelinek 2016: Wut, S. 38.

⁹⁵ Vgl. Wimmer 2014: S. 18.

⁹⁶ Vgl. Jensen 2017: S. 117–118.

⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 114.

Der psychologische Begriff ‚Aggression‘ kann als eine moderne Erscheinung, ausgehend um 1900, angesehen werden.⁹⁸ Hierbei ist besonders der Psychoanalytiker Alfred Adler, der vom Aggressionstrieb des Menschen spricht, hervorzuheben. Im Unterschied zur Emotion des Zorns wird das aggressive Verhalten nicht als Reaktion auf eine äußere Situation gedacht, sondern als eine Angriffslust, die von Innen kommt.

Weiter abgegrenzt als Wut und Zorn zueinander lässt sich die Emotion Hass beschreiben. Diese gehört zu unserer basalen emotionalen Grundausstattung.⁹⁹ Hass ist vor allem geprägt von einem Gefühl eines Vernichtungswillens bzw. der Feindschaft.¹⁰⁰

Ausschaltung, Verbannung, Zugrunderichten, Tötung, metaphysische Entweihung des Gegners – etwa Vereitlung seiner ordnungsgemäßen Beisetzung – liegen in der Linie des haßerfüllten Willens.¹⁰¹

Im Gegensatz zum Zorn ist der Hass viel grundlegender und tiefer: Zorn kann etwa ohne eine Tiefenbeziehung bestehen und kann sich auf einen Gegenstand richten, mit dem das Subjekt allgemein durchaus positiv gefühlsmäßig verbunden ist: so können zum Beispiel Eltern vor Zorn außer sich geraten, wenn sie von einer selbstgefährdenden Unvorsichtigkeit ihres Kindes erfahren.¹⁰²

Der Hass spielt im vorliegenden Theatertext eine untergeordnete Rolle bzw. wird vom Aspekt der Wut und des Zorns überlagert, weswegen sich in der Analyse ebenfalls eher auf diese Emotionen konzentriert wird.

Der Zusammenhang von Emotionen und Gewalt ist für die Analyse des vorliegenden Theatertextes erkenntnisführend, da die Verhandlung von Gewalt als ein Hauptaspekt von Jelineks Schreiben angesehen werden kann. Gewaltbereitschaft ist mit Wut, Zorn und Hass verbunden: Dabei könne Wut als aggressiver Leitaffekt beschrieben werden. Spricht man von einem wütenden Menschen, so spricht man von einem Menschen, der sich in einem Ausnahmezustand befindet.¹⁰³ In den Kriterien für Emotionen der Psychologie und Philosophie wird explizit eine ‚motivationale Komponente‘ genannt, also Emotionen als Antrieb für Handlungen.¹⁰⁴

⁹⁸ Vgl. Lehmann, S. 16–17.

⁹⁹ Vgl. Wimmer 2014: S. 15.

¹⁰⁰ Vgl. Jensen 2017: S. 85.

¹⁰¹ Kolnai 2008: S. 105.

¹⁰² Vgl. Ebd., S. 102.

¹⁰³ Vgl. Wimmer 2014: S. 17.

¹⁰⁴ Vgl. Engelen 2007: S. 8–9.

Häufig springt ein Funke von Wut und Zorn über und führt zu heftigem Streit, Aggression und Gewalt. Dementsprechend steht am Ende von Wut und Zorn nicht der erhoffte Befreiungsschlag, sondern Zerstörung, Verwicklung, neue Schuld, neue Wut und neuer Zorn. Es wird deutlich, dass die Folgen von Wut und Zorn nicht berechenbar sind.¹⁰⁵

Bezüglich der sprachlichen Vermittlung von verneinenden Emotionen und Gewalt im vorliegenden Theatertext erscheint es außerdem wichtig, kurz einen Zusammenhang zwischen Emotionen und ihrer sprachlichen Vermittlung darzustellen. So kann Sprache eine konstatierende Qualität für Emotionen besitzen, das heißt, man beschreibt in Worten, wie man sich fühlt. Außerdem kann von einer performativen Dimension gesprochen werden, da sich durch die Benennung einer Emotion auch das Gefühl verändern kann. Weiter kann auch ein relationaler Zusammenhang genannt werden: Gefühle, die jemand anderes äußert, betreffen uns.¹⁰⁶ Besonders Wut sei oft grenzenlos, sie ist 'ansteckend'. Somit würden Wut und Zorn leicht von einer Person auf die andere überspringen oder weiten sich von einem Anlass auf weitere aus; ganze Menschenmassen können zu Zorn angestachelt werden.¹⁰⁷ Dies beschreibt also einen rückkoppelnden Effekt von Emotionen, welcher an das rhizomatische Textorganisationsprinzip im literaturwissenschaftlichen Kontext angeschlossen werden kann.

4 Analyse des Theatertextes *Wut*

Vom Titel des Theatertextes ausgehend und mit Hilfe der vorherigen Kapitel, lässt sich bereits an dieser Stelle das zentrale Thema des Textes erkennen.

Um die Wut also solle es gehen, um die zerstörerische. Um dschihadistischen Terror, Gotteskrieger, Wutbürger, AfD, Shitstorms, Pegida und und und.¹⁰⁸

Gleichzeitig kann man mit Hilfe der Kapitel zur Schreibweise Jelineks und zur Begriffs differenzierung von Emotionen bzw. den Merkmalen der Emotion Wut auch auf eine potenzielle Form des Textes schließen: Die Energie des Textes wie auch die

¹⁰⁵ Vgl. Kathrin Weber: Beeindruckende Emotionen. Wut und Zorn zwischen Leib und Seele, Individuum und Gesellschaft. In: Ira – Wut und Zorn in Kultur und Literatur. Hg. v. Anna Bozena Badura, Gießen 2013, S. 20.

¹⁰⁶ Vgl. Jensen 2017: S. 165–166.

¹⁰⁷ Vgl. Jappe 2013: S. 8.

¹⁰⁸ Anne Fritsch: Epochale Wut. Schauspielkritik. In: Die deutsche Bühne. Hg. v. Deutscher Bühnenverein / Bundesverband der Theater und Orchester, Köln 2016, unpag., online verfügbar unter <http://www.die-deutsche-buehne.de/Kritiken/Schauspiel/Elfriede+Jelinek/Wut/Epochale+Wut>, letztes Abrufdatum: 12.03.2018.

der Emotion sei auf den ersten Blick erkennbar, ein einziger Gedankenstrom über 123 Seiten, der zwar nicht ohne Punkt und Komma, dafür aber seitenlang ohne Absatz auskommt.¹⁰⁹ *Wut* präsentiere sich als Textfläche, die in Bezug auf Genre und Umfang durchaus anmutet Grenzen zu sprengen, worauf auch bereits der Untertitel verweist.¹¹⁰ Dieser, welcher „kleines Epos. Geh bitte, Elfi, hast du nicht etwas kleiner?“¹¹¹ lautet, betont bereits, dass man es mit einem ‚Epos‘ zu tun habe, also einer ausschweifenden Erzählung, welche ihre Wurzeln neben Lyrik und Drama als Hauptform der Dichtung in der Antike hat. An dieser Stelle werden außerdem die nicht-dramatischen Strukturen deutlich, da Jelinek mit dem Begriff ‚Epos‘ eine Abgrenzung zu einer dramatischen Struktur vornimmt. Der zweite Teil des Untertitels „Geh bitte, Elfi, hast du nicht etwas kleiner?“ betont die bereits erläuterte und stets ausufernde Schreibweise Jelineks und könnte zudem als ein erster eigener Wutanfall der Autorin über ihre eigenen Unzulänglichkeiten gelesen werden, welche der Text an mehreren Stellen enthält.¹¹² Außerdem könnte dieser Untertitel auch als eine Aussage eines Rezipienten gelesen werden. Ähnlich wie in ihrem Theatertext *Babel* von 2005, welcher die „Vorbedingungen und Nachwehen“¹¹³ des Irakkriegs thematisiert, lässt sich der Untertitel als metasprachlicher Kommentar auf die Unentwirrbarkeit des Textes erkennen, welchem der Rezipient hilflos gegenübersteht.¹¹⁴

Der vorliegende Theatertext wird auf eine Reihe seiner strukturgebenden Elemente untersucht. Außerdem sollen eine Reihe literarischer, philosophischer und trivialmythischer Anknüpfungspunkte vorgestellt werden, welche die Bedeutungsebenen des Textes erweitern, um schließlich auf die Funktion der literarischen Verfahren eingehen zu können.

Um den Text verorten zu können, bietet es sich an, die auf der ersten und letzten Seite vor dem Nachwort angeführten Abbildungen bzw. Fotos einzuordnen. Bereits

¹⁰⁹ Vgl. Ebd.

¹¹⁰ Vgl. Felber 2017: S. 46.

¹¹¹ Jelinek 2016: S. 1.

¹¹² Vgl. Hubert Spiegel: Ihr seid die Schulden, wir sind die Wut. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Online. Hg. v. Werner D'Inka, Jürgen Kaube, Berthold Kohler u. Holger Steltzner, Frankfurt am Main 2016, unpag., online verfügbar unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/nicolas-stemann-inszeniert-elfriede-jelineks-wut-in-muenchen-14184021.html>, letztes Abrufdatum: 13.03.2018.

¹¹³ Stückinformation zu ‚Babel‘ auf der Homepage des Rowohlt Verlags, online verfügbar unter: <http://www.rowohlt-theaterverlag.de/stueck/Babel.100989.html>, letztes Abrufdatum: 24.02.18

¹¹⁴ Vgl. Bloch 2014b: S. 221.

an dieser Stelle lässt sich die hybride Arbeitsweise Jelineks erkennen, welche auf vielfältige Medien und Quellen reagiert. Auf der ersten Seite ist ein antikes Gemälde, welches mit „Heracles strangling snakes (detail from an Attic red-figured stamnos, c.480–470 BCE)“¹¹⁵ unterschrieben ist, zu sehen. Damit wird vorausgeschickt, dass *Wut* auf eine griechische Tragödie rekurriert, die bereits zu ihrer Entstehungszeit auf Unverständnis gestoßen war. Dennoch lässt sich beschreiben, dass diese Tragödie vor allem in Umbruchzeiten bedeutenden Bearbeitungen unterzogen wurde, zum Beispiel im Wien der Jahrhundertwende ebenso wie im Kalten Krieg oder im Anschluss an 9/11.¹¹⁶ Elfriede Jelinek hat sich bereits in ihrer 2008 verfassten Wirtschaftskomödie *Die Kontrakte des Kaufmanns*, die die Auswirkungen der verheerendsten ökonomischen Krise seit dem Black Friday 1929 vorausdeutet, mit Euripides' *Herakles* auseinandergesetzt. Es überrascht nicht, dass sie im Jahr 2015, das mit Begriffen der Krise und des Umbruchs in Zusammenhang gebracht werden kann, abermals auf diesen Prätext zurückkommt.¹¹⁷

Auf einer der letzten Seiten ist ein Foto abgebildet, welches mit „Bataclan, 13.11.2015“¹¹⁸ unterschrieben ist und zugedeckte Leichen auf dem Boden eines Konzertaals zeigt. Dieses bezieht sich auf den Terroranschlag auf Besucher eines Rockkonzerts im Bataclan-Theater in Paris am 13.11.2015. Setzt man dieses Bild zu dem antiken Gemälde in Bezug, wird deutlich, dass der dazwischenstehende Theatertext diese beiden Abbildungen in einem Motiv verbinden soll und es einen Bedeutungszusammenhang zu geben scheint. Diese Referenzen rahmen den Text. Außerdem kann beschrieben werden, dass es im Theatertext vor allem um Gewalt durch einen göttlichen Wahn zu gehen scheint, wie am Beispiel des von diesem Wahn befallenen antiken Helden Herakles zu erkennen ist, der in der Tragödie von Euripides seine gesamte Familie grausam umbringt.¹¹⁹ Somit kann ein für den Theatertext zentraler Fokus in den Blick genommen werden, nämlich dass es unter anderem um eine Form von religiös motivierter Wut und Gewalt geht. *Wut* begibt sich auf eine schier endlose Spurensuche nach dem Ursprung islamistisch-

¹¹⁵ Jelinek 2016: S. 122.

¹¹⁶ Vgl. Felber 2017: S. 44.

¹¹⁷ Vgl. Ebd.

¹¹⁸ Jelinek 2016: S. 122.

¹¹⁹ Vgl. Husser: 2017: unpag.

extremistischer Mordphantasien, so Busch.¹²⁰ Dementsprechend thematisiert die Autorin einen Zusammenhang von Gewalt, Mord und Zerstörung, an dessen Ursprung eine außer Kontrolle geratene Erregung gesetzt wird.¹²¹ Der Zusammenhang der religiös motivierten Wut und der damit verknüpften Steigerung in Form einer gewaltsamen Tat zeigt sich bereits auf den ersten Seiten, wo ein Einkauf in dem Supermarkt für koschere Lebensmittel geschildert wird, auf den einer der terroristischen Anschläge im Januar 2016 verübt wurde:

Sie kommen von woher, kaufen hier ein, und dann sterben sie durch unseren Gott, den Namenlosen. Sie sollen nicht leben. Warum eigentlich nicht? Weil sie sind, was sie sind; und weil ihr Gott ist, was er sein wird, sollen sie das nicht tun, denn voll Gold sind ihre Wohnungen, und wir? Wir haben nichts, und in Dunkel sind wir gehüllt, die aber, die Juden stehen immer sofort im Licht.¹²²

Mit der Thematisierung des wichtigsten intertextuellen Bezugs bzw. des wichtigsten Prätextes für den vorliegenden Theatertext in Form von Euripides *Herakles* wird an dieser Stelle ebenfalls das Verfahren der Intertextualität deutlich. Im Folgenden sollen die wichtigsten Bezugspunkte für den Theatertext aufgegriffen und eingeordnet werden, da diese durchaus als strukturgebende Elemente aufgefasst werden können. Die Bedeutung der Intertextualität für den vorliegenden Text wird – da es sich ebenfalls um ein literarisches Verfahren handelt – im nächsten Kapitel mit Ausblick auf das letzte Kapitel behandelt.

Im antiken Mythos ist es die Göttin Hera, die den Helden Herakles blind vor Wut macht, sodass er im Rausch die eigene Familie tötet. Herakles wird erst im Anschluss an seine Heldentaten von der Raserei befallen. Im Unterschied zum Mythos resultiert das Heldentum des euripideischen Herakles hier aus einer loyalen Verbundenheit zur väterlichen Instanz, die jedoch nicht auf Blutsverwandtschaft, sondern auf einer Art Adoptivverhältnis basiert, da Amphitryon nicht Herakles' leiblicher Vater ist.¹²³ Bedeutend für die Tragödie des Herakles steht somit das Motiv der Vaterlosigkeit, welches damit auch als zentral für Jelineks Theatertext und als eine Begründung für die Wut angesehen werden kann.¹²⁴ Jelinek macht in ihrem Theatertext den Zusammenhang unter anderem in folgender Textstelle deutlich:

¹²⁰ Vgl. Nicolai Busch: Kein Raum für Verhandlung. Elfriede Jelineks Theatertext *Wut*. In: Jelineks Räume. Hg. v. Monika Szczepaniak, Agnieszka Jezierska, Pia Janke, Wien 2017, S. 152.

¹²¹ Vgl. Husser 2017: unpag.

¹²² Jelinek 2016: S. 6.

¹²³ Vgl. Felber 2017: S. 44.

¹²⁴ Vgl. Ebd.

Da ist ein Loch, wo eigentlich der Vater sein sollte. Vater unser, der du bist. Unser Vater wäre wie Herakles gewesen, gern sogar Herakles selbst: durch nichts aufzuhalten. Wenn Sie glauben, wir fliehen jetzt, dann haben Sie sich geirrt. Alle umbringen. So war es in den alten Zeiten nicht, so ist es heute, in der Antike wäre das keinem eingefallen, auch keinem Dichter.¹²⁵

Der Aspekt der Vaterlosigkeit begründet für Jelinek das gewaltvolle Handeln der Attentäter, welchen sie immer wieder eine Stimme gibt. Der Dramaturg Benjamin von Blomberg, welcher die Uraufführung des Stücks an den Münchner Kammerspielen begleitet hat, beschreibt dieses Verfahren als eine verstörende Mechanik des Textes, dass dieser auch im Namen der 'Gotteskrieger' die Stimme erhebt. Er setzt unseren Glauben in eine aufgeklärte Willkommenskultur dem Hass jener Radikalisierten aus und zwingt uns, ihnen zuzuhören – auch wenn oft nur alles tilgende(r) Wut und Hass, Hass und Wut herauszuhören sei. Jelineks Text sei dieses Attentat.¹²⁶ Im Theatertext wird diese Mechanik folgendermaßen realisiert:

Wir sind jene, die im Abgrund nicht mehr nach dem Grund fragen, ja, wir stehen fester als alle nur Überzeugten. Ihr hattet eure Zeit, jetzt ist es unsere.¹²⁷

Jelinek beschreibt die Attentäter als „väterlose Söhne“¹²⁸, welche auf der Suche nach einer zwar in der Religion gestaltlosen, aber „normgebenden [...] Instanz“¹²⁹ sind. Auch Husserl bezeichnet die Vaterlosigkeit als Begründung für das daraus hervorgehende Gewaltpotenzial der religiös begründeten Vater-Sohn-Konstellation, in Bezug auf die Abwesenheit Gottes.¹³⁰

Jeder Entmachtete ärgert sich erst mal, dann fragt er, wer das gemacht hat, wer ihm seine Macht weggenommen hat, und dann kriegt er eben die Wut. Wer den Mangel findet, der findet die Beschwerdestelle, und die ist meist Gott, ja, bloß welcher?¹³¹

An dieser Textstelle lässt sich erkennen, inwiefern ein Gefühl von Ressentiment zu Wut werden kann. Eine Entmachtung, welche diese gesellschaftliche Mitbestimmung zu verhindern scheint, führt zu Wut. Gleichzeitig enthüllt diese Entmachtung auch eine gewisse narzisstische Kränkung. Genau dieser Begriff fällt an zwei Stellen im Text und wird explizit als „direkte Folge der beschriebenen Vaterlosigkeit und zum Hauptgrund für das Morden erklärt“¹³², indem Jelinek schreibt:

¹²⁵ Jelinek 2016: S. 80.

¹²⁶ Vgl. Blomberg 2015: S. 182.

¹²⁷ Jelinek 2016: S. 10.

¹²⁸ Ebd.: S. 19.

¹²⁹ Ebd.: S. 21.

¹³⁰ Vgl. Husserl 2017: unpag.

¹³¹ Jelinek: S. 70–71.

¹³² Busch 2017: S. 158.

Wenn die narzisstische Kränkung, keinen Vater gehabt zu haben, zu mächtig wird, [...] dann töten wir die eigenen Söhne, die sollen es nicht besser haben als wir. Punkt.¹³³

In diesem Zusammenhang erscheint es an dieser Stelle außerdem notwendig, eine psychoanalytisch literaturwissenschaftliche Perspektive einzunehmen: Dementsprechend – und auch im Theatertext mit verschiedenen Bezügen belegbar – würde dieser Verlust des Vaters¹³⁴ „ein Festhalten des Kindes an der Mutter nach sich [ziehen]“.¹³⁵ Folgeerscheinungen einer solchen nicht funktionierenden psychosexuellen Ablösung von der Mutter wiederum seien laut Pierre Legendre, einem französischen Rechtshistoriker und Psychoanalytiker, übermäßig empfundene Hass- und Angstgefühle und eine narzisstische Selbstüberhöhung, wie Felber beschreibt. Jelinek verdeutlicht dies folgendermaßen:

Was aber tu ich mit der Macht, wenn ich sie jetzt jetzt jetzt! nicht ausüben kann. Das macht mich so wütend! Das halte ich kaum aus. Ich halte es nicht aus, verlassen worden zu sein, und das macht mich wirklich rasend vor Wut.¹³⁶

Jelinek ergänzt diesen Zusammenhang – den sogenannten Ödipus-Komplex – außerdem durch zwei weitere intertextuelle Bezüge. So führt sie zum Einen den Artikel des Psychoanalytikers Hans-Joachim Behrendt an, der sich intensiv mit Legendres Theorie auseinandersetzt und beschreibt, dass

die Bewältigung der ödipalen Problematik die seelische (und biologische) Existenz des Individuums wie auch des Kollektivs [sichert] und [...] beide vor der Vernichtung¹³⁷ bewahrt. Dieser Verweis Jelineks auf einen wissenschaftlichen Artikel unterstreicht die Komplexität dieser Konfliktsituation. Behrendts Artikel schließt an Freud an, was Jelinek in ihrem Theatertext auch verdeutlicht:

Wir behandeln hier also auch den Triebverzicht, der ist aber nicht behandelbar und nicht verhandelbar, der Verzicht ist keine Option, kein Verzicht möglich und keine Bestrafung, der Frevler ist ja auch tot, nicht wahr, und jetzt fällt Freud Sigi vom Stühlchen, denn nach der Bestrafung des Täters folgt die Versicherung, daß er im Grunde doch nichts ausgerichtet hat, der Täter, Sie können ihm das gern ausrichten, von mir aus, ich muß das hier nicht alles alleine machen.¹³⁸

¹³³ Jelinek 2016: S. 22.

¹³⁴ Vor diesem Hintergrund scheint es kein Zufall zu sein, dass sowohl ein Großteil der Dschihadisten als auch Amokläufer Anders Breivik ohne väterliche Referenz aufgewachsen sind. Gemein ist ihnen allesamt ein nach einem Ventil begehrender Referenzverlust, der in *Wut* manifest wird (vgl. Felber 2017, S. 52).

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Jelinek 2016: S. 47–48.

¹³⁷ Felber 2017: S. 52: Vgl. dazu Hans-Joachim Behrendt: *iustitia prohibitoria. Das väterliche Gesetz und die ödipale Szene*. In: Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis 23, Ergänzungsheft, Frankfurt am Main 2008, S. 1–25. Behrendts Essay ist als Intertext im Anhang von *Wut* aufgeführt.

¹³⁸ Jelinek 2016: S. 21.

Diese „schreckliche Vaterlosigkeit“¹³⁹ führt dementsprechend zu einer mordenden Suche nach symbolischer und metaphysischer Orientierung¹⁴⁰, wenn es bei Jelinek heißt:

Sie müssen getötet werden, anders werden wir Ihrer nicht Herr, und einer muss diese Lücke füllen. [...] Da ist ein Loch, wo eigentlich der Vater sein sollte.¹⁴¹

Als weiterer theoretischer Anknüpfungspunkt Jelineks kann in diesem Zusammenhang der Text *Das Lachen der Täter: Breivik u.a. Psychogramm der Tötungslust*¹⁴² des Literaturwissenschaftlers und Kulturtheoretikers Klaus Theweleit angeführt werden. In Jelineks Theatertext nimmt das Motiv des Lachens die Funktion eines „Amalgam[s] zwischen antikem Prätext und tagesaktueller Realität [ein]“¹⁴³, da dieses ebenfalls bei Euripides Herakles in Erscheinung tritt, diesen Helden so grausam erscheinen lasse, da es zwischendurch doch Sympathie oder eine menschliche Gesichtsbewegung verdeutlichen würde. Das Motiv des Lachens verkörpert eine somit sogenannte Juxtaposition, also ein Nebeneinander von komischen und tragischen Elementen. Dieses Moment kann auch auf den Kipp-Moment in Jelineks Schreiben bezogen werden, bei dem in ihren Wortspielen die Sprache von Sinn in Unsinn kippt.¹⁴⁴ Dadurch entfallen Hierarchien und eindeutige Täter-Opfer-Zuschreibungen. So wird die aufkommende Raserei Herakles' nicht nur in psychophysiologischen Indizien wie seinen rotgeäderten Augen und dem schäumenden Mund vermittelt, sondern auch im verstörten Lachen des Helden, dass in irritierendem Kontrast zur Stimmung der Situation steht.¹⁴⁵ In Jelineks Text zeigt sich der Kipp-Moment unter anderem in folgender Stelle:

Den Bart hat er ja immer schon gehabt, Furcht kommt diese Diener an, aber auch Lachen, wir möchten wissen, ob die gelacht haben, nein, sicher nicht, doch es ist überliefert, daß viele lachen, der junge Mann neulich in Graz, keine Ahnung, weshalb, doch er hat Menschen gemäht, dahingemäht mit seinem SUV. Und der hat gelacht. Ist so. Ist verbürgt, von Bürgern, welche verschont blieben.¹⁴⁶

Weiter wird über Theweleits Text als Intertext ein weiterer Aspekt deutlich:

¹³⁹ Ebd., S. 80.

¹⁴⁰ Vgl. Busch 2017: S. 155.

¹⁴¹ Jelinek 2016: S. 21.

¹⁴² Vgl. Klaus Theweleit: *Das Lachen der Täter. Breivik u.a. Psychogramm der Tötungslust*. St. Pölten 2015.

¹⁴³ Felber 2017: S. 51–52.

¹⁴⁴ Vgl. Busch 2017: S. 153–154.

¹⁴⁵ Vgl. Felber 2017: S. 50.

¹⁴⁶ Jelinek 2016: S. 58.

Theweileit spricht im Hinblick auf das Welt- und Selbstbild des rechtsextremen Terroristen und Massenmörders Anders Breivik von einem anti-weiblichen Komplex, der bezeichnend für faschistische, andro- und phallozentrische Ideologien sei.¹⁴⁷

Dieses Motiv fasst Jelinek auf und stellt in ihrem Text eine idealtypische Männlichkeit im Zusammenhang mit dem Gewaltdiskurs dar: Indem sie die Assoziationen Phallus, Waffe, Flammen zusammenführt, wie folgend gezeigt werden kann, führt Jelinek die Verschränkung von Sexual- und Destruktionstrieb vor¹⁴⁸:

Es fällt schon auf, daß man im Zusammenhang mit der Liebe immer vom Feuer spricht, und wenn man vom Feuer spricht, dann kommt es, und viele werden davon erregt, das ist nicht zu leugnen. Und, glauben Sie es oder nicht, die Flamme erinnert in Farbe und Form, nein, im Zucken der Flammen an die Erregtheit des rege tätigen Phallus.¹⁴⁹

In einem größeren Zusammenhang verdeutlicht sie damit ihre stetig geäußerte Kritik an einem patriarchalen System. Dazu bezieht Jelinek ganz zu Anfang des Textes einen weiteren Referenzpunkt mit ein, nämlich Auszüge aus Homers *Ilias*. Dieser Bezug dient dazu,

Religion [...] als [eine] dysfunktionale patriarchale Ordnung [auszustellen], in der Frauen keinen Ort haben und die den Nährboden für Wut, Hass und Gewalt darstellt.¹⁵⁰

Somit gelingt es Jelinek, die Fremdartigkeit und Fremdenfeindlichkeit im Theatertext zu verankern und zu legitimieren. Damit einher geht in Bezug auf die *Ilias* in jedem Fall auch die Thematik der 'Gewaltverherrlichung'. Die Verwendung gewalttätiger Mythen begründet die damalige Sicht auf Gewalt als Notwendigkeit menschlichen Strebens, sie stehen aber auch für ein herrschendes patriarchalisches Gesellschafts- und Ordnungssystem, das mit ihnen befürwortet wird und noch immer gilt.¹⁵¹

Diese Referenz aus der griechischen Mythologie ganz zu Beginn des Textes,

Eine Saat? Eine Saat sollen wir sein? Männersaat, nein, da sind auch Frauen, geharnisch aber beide Geschlechter, manche auch nur geraubt, mit uns beiden sind wir, mit uns sind wir schon drei. Kurz zur Erinnerung, Sie werden es morgen wieder vergessen haben und den Zorn in die eine und dann wieder in die andre Richtung schreien, je nachdem, wer Sie sind und welche Wut Sie haben, den Zorn werden Sie dann singen, nachdem Sie etwas nachgedacht haben, weil es überall brennt vor lauter Jammer, der nicht Ihrer ist.¹⁵²

macht den Zusammenhang zwischen der Emotion Zorn und einem Infragestellen der patriarchalen Gesellschaftsstruktur deutlich. Jelinek markiert dies mit dem Fragesatz zu Beginn, welcher sich darauf bezieht, dass es nicht nur eine Männersaat zu geben scheint. Bereits an dieser Stelle zeigt Jelinek das artikulierte maskuline

¹⁴⁷ Husser 2017: unpag.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd.

¹⁴⁹ Jelinek 2016: S. 20.

¹⁵⁰ Husser 2017: unpag.

¹⁵¹ Vgl. Bloch 2014b: S. 47.

¹⁵² Jelinek 2016: S. 1.

Aggressionsverhalten, bei welchem allein angreifen und besiegen zählt¹⁵³: „Singe den Zorn der Männersaat“¹⁵⁴, heißt es dazu – in Anspielung auf die Anfangsverse der *Ilias* – in Jelineks Text ganz zu Beginn.

Mit diesem Verfahren macht sie deutlich, dass die im Theatertext thematisierten Phänomene wie Wut, Wahn und Terror als intersektional, also überschneidend, einzuordnen sind und verbindet Fremdenfeindlichkeit mit Frauenfeindlichkeit. Bereits in früheren Werken impliziert die Ausgrenzung der Anderen immer auch die Ausgrenzung der Frau, ihre Kritik am Faschismus ist zugleich eine Kritik am Patriarchat. Sie demaskiert Xenophobie, Nationalismus und Sexismus als Schlachtfelder in einem Kampf der Zerstörung.¹⁵⁵ Dieser damit verbundene Männlichkeitsdiskurs sei auf dem bereits beschriebenen und religiös geprägten Vater-Sohn-Konflikt aufgebaut. Durch diesen so geschaffenen Raum der Gewalt, „der ein Einfallstor für chauvinistische, androzentristische, sexistische und militaristische Ideologien darstellt“¹⁵⁶, wird das Fehlen einer göttlichen Instanz „durch die Präsenz eines hypervirilen, omnipotent gebarenden Sohnes wettgemacht“¹⁵⁷.

Der geschaffene Raum der Gewalt kann als ein Raum ‚struktureller Gewalt‘ bezeichnet werden. Dieser Begriff geht auf den norwegischen Friedensforscher Johan Galtung zurück, welcher ab 1971 den Begriff der personalen Gewalt, also die Gewalt, die ein Akteur unmittelbar gegen einen Anderen anwendet, durch den Begriff der strukturellen Gewalt, ergänzt. Diese Form von Gewalt, auch indirekte Gewalt genannt, bezeichnet die Gewalt, die in der Sozialstruktur verankert ist. Die personale und die strukturelle Gewalt äußern sich beide in konkreten Handlungen, so können körperliche Verletzungen auf personelle und auf strukturelle Gewalt zurückgeführt werden.¹⁵⁸ Zusätzlich existiert noch eine dritte Form, nämlich die der ‚kulturellen Gewalt‘. Diese dient der Legitimation der personellen Gewalt und ist in Religion und

¹⁵³ Vgl. Eckehard Uhlig: Betrieb im Schlachthaus. Schauspielkritik. In: Die deutsche Bühne. Hg. v. Deutscher Bühnenverein / Bundesverband der Theater und Orchester, Köln 2016, unpag., online verfügbar unter <http://www.die-deutsche-buehne.de/Kritiken/Schauspiel/Elfriede+Jelinek/Wut/Betrieb+im+Schlachthaus>, letztes Abrufdatum: 11.03.2018.

¹⁵⁴ Jelinek 2016: S. 1.

¹⁵⁵ Vgl. Vancea 2008: S. 140–141.

¹⁵⁶ Husser 2017: unpag.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Vgl. dazu: Johan Galtung: Gewalt, Frieden und Friedensforschung. In: Kritische Friedensforschung Hg. v. Dieter Senghaas, Frankfurt 1971 (auch in: Johan Galtung: Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung, Hamburg 1975).

Ideologie, in Sprache und Kunst, Wissenschaft und Recht, Medien und Erziehung verankert.¹⁵⁹ Dieser Aspekt wird von Jelinek in ihrem Werk sprachlich vorgeführt:

Als poetisches Abbild eines Wutausbruchs verbildlicht Jelineks Zwischenraum struktureller Gewalt das Verwischen von 'Innen und Außen, Eigen und Fremd' sowie die 'mehr oder weniger umfangreiche Machtlosigkeit', die dadurch entsteht.¹⁶⁰

Der Theatertext wirkt, als würden in dem Monolog keine Gegenstimmen gehört, was ebenfalls die Emotion Wut und das Verwischen von Grenzen widerspiegelt. Somit kann die dadurch entstandene Machtlosigkeit bzw. auch ein Gefühl der Ohnmacht als eine Folge des Wutausbruchs im Text gesehen werden. Dieses Gefühl stellt somit formal aber auch inhaltlich ein Strukturelement dar.

Jelinek selbst formuliert diese Ohnmacht auch sprachlich aus, sie gesteht sich selbst ihre Ohnmacht gegenüber den Ereignissen ein.¹⁶¹ So heißt es zum Beispiel:

Ich spotte, ich spotte und vollbringe nichts. Denn 'Es ist vollbracht' gehört auch schon einem Gott, Moment, ich muß nachschauen, nein, auch den habe ich nicht im Angebot.¹⁶²

Auch Aussagen wie,

die Sprache, sie gerät, nachdem sie gespuckt, geflucht und getobt hat, die jetzt ermüdete Sprache, sie gerät in den Schein des bloßen Redens über Dinge, die es gar nicht gibt, denn sie ist eben müde geworden, nicht wahr, und es fällt ihr nicht mehr viel ein. Sie sehen es hier ja[.]¹⁶³

stellen selbstreferenziell die Sprachohnmacht, der die Autorin sich gegenübersieht, aus. Diese Ohnmacht endet in einer direkten Anklage an einen Gott einer Gläubigen, vielleicht sogar Jelinek selbst. Diese wird folgendermaßen dargestellt:

Bitte um Schutz vor bösen Anschlägen!

Höre, lieber Gott, meine Stimme in meiner Klage, wenn du das aushältst, es klingt ja auch wirklich nicht gut, nicht gut genug für dich. Wir sind zu klein für dich, führ mich, oh Gott. Behüte bitte mein Leben vor den schrecklichen Feinden, es sind so viele, ich habe nicht den Überblick über sie. Verbirg mich vor den Anschlägen der Bösen, vor dem Toben der Flüsse und der Übeltäter, die ihre Zunge schärfen wie ein Schwert, das Schwert dann aber noch schärfer machen wollen, die sind jetzt alle total scharf auf uns!¹⁶⁴

Die Wut wird zum Zeichen der „Ohn-Macht“¹⁶⁵. Die ungewöhnliche Schreibweise des Wortes Ohnmacht spielt hier erneut auf die im Text aufgedeckten Machtstrukturen an. Somit müssen Wut und Ohnmacht zusammengedacht werden und können als ein strukturgebendes Merkmal des Textes bezeichnet werden.

¹⁵⁹ Vgl. Bloch 2014b: S. 58–59.

¹⁶⁰ Busch 2017: S. 154.

¹⁶¹ Vgl. Noack 2016: unpag.

¹⁶² Jelinek 2016: S. 41.

¹⁶³ Jelinek 2016: S. 72.

¹⁶⁴ Jelinek 2016: S. 116–117.

¹⁶⁵ Brigitte E. Jirku: Wut-Räume in der Schrift. Die Schutzbefohlenen. In: Jelineks Räume. Hg. v. Monika Szczepaniak, Agnieszka Jezierska, Pia Janke, Wien 2017, S. 98.

4.1 Literarische Verfahren und ihre Funktion

In Bezug auf Jelineks Schaffen erscheint es wichtig, ein Unterkapitel der Untersuchung der literarischen Verfahren im vorliegenden Theatertext zu widmen. Die zuvor beschriebenen intertextuellen Bezüge werden mittels verschiedener Verfahren miteinander verbunden und konstruieren so letztendlich das Gefühl der Ohnmacht.

Jelinek reflektiert explizit die Ausbreitung und Grenzüberschreitung von verneinenden Gefühlen, so zum Beispiel die Individualität, aber auch die Irrationalität, der Wut:

Ich kann das alles in meiner Wut nicht mehr unterscheiden und schlage blind um mich, auf die Blindheit kommt es in der Wut besonders an, manchmal kann man sie nur schwer erzeugen, sie ist ja kein industrielles Massenprodukt, sie muß speziell und individuell eigens angefertigt werden.¹⁶⁶

Jelineks Schreiben entsagt dabei jeder dramatischen Struktur und kann somit daran angeschlossen ebenfalls als rhizomatisches Gewebe bezeichnet werden – oder aber als intertextuelles Trümmerfeld.¹⁶⁷ Die Autorin selbst legt ihre Quellen am Ende des Textes offen und markiert somit ihr eigenes Verfahren:

So. Also:

Euripides: Der rasende Herakles (auch: Der Wahnsinn des Herakles)

Andreas Marneros: Irrsall! Wirsall! Wahnsinn!

Hans-Joachim Behrendt: "iustitia prohibitoria". Das väterliche Gesetz und die ödipale Szene."

Florian Freistetter: Wir wissen, wo du wohnst! (zitiert aus dem "profil")

Sigmund Freud: Zur Gewinnung des Feuers

Klar, auch Heidegger, ein paar Fetzen aus den Schwarzen Heften 1931–1938

Die Psalme König Davids

Klaus Theweleit: Das Lachen der Täter

Dank an Maria A. Stassinopoulou.¹⁶⁸

Dieses Verfahren kann als ein montageartiges Zusammensetzen unterschiedlicher Elemente aus der Trivial- sowie der kanonisierten 'Hochkultur' bezeichnet werden.¹⁶⁹

Dieses 'Samplen von Zitaten', welches außerdem mit Techniken der Dekonstruktion von Subjektpositionen in Verbindung gebracht werden kann, hat die Funktion, eine unmittelbar politische Bezugnahme herzustellen.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Jelinek 2016: S. 71.

¹⁶⁷ Vgl. Felber 2017: S. 13.

¹⁶⁸ Jelinek 2016: S. 121.

¹⁶⁹ Vgl. Felber 2017: S. 13.

¹⁷⁰ Vgl. Bloch 2014: S. 26.

Vermittelt wird dieses Verfahren außerdem durch das Personalpronomen ‚wir‘, über das „oder das unspezifische ‚man‘ [allgemein] eine fiktive Gemeinschaft hergestellt“¹⁷¹ werden kann. Diese Gemeinschaft in Jelineks Text fühlt sich global als überlegenes Volk, das sich gegen alle anderen [...] durchsetzen muss, um sie zu beherrschen.¹⁷²

Es schmückt sich mit den Attentaten, wie Jelinek beschreibt:

Allen Hunden zum Fraß? Vielleicht später, erst müssen wir das alles filmen, damit alle es wissen. Die undankbaren Bewohner der Stadt, die nicht gehorchen wollen, die erschlagen wir alle mit diesen strahlenden Waffen, die freuen sich so, schauen Sie nur, wie die blitzen, die Waffen! Wir haben alles aufgenommen, schauen Sie!¹⁷³

Diese Textstelle referiert auf die Bilderpolitik des Islamischen Staates und fragt gleichzeitig nach der Funktion dieses Vorgehens für die Tötenden des Islamischen Staats selbst.¹⁷⁴

Das ‚wir‘ geht jedoch auf noch weitere Sprecherinstanzen zurück, wobei nur einige annähernd identifiziert werden können. Zu sprechen scheint hier allein die blinde Wut,¹⁷⁵ welche sich in verschiedene Richtungen ausbreitet. Der Text kann somit als polyphon angesehen werden, der verschiedene Sprach- und Bedeutungsebenen miteinander verbindet. Mit dem ‚wir‘ als eine Form von Polyphonie hängt außerdem eine nicht eindeutige Opfer-Täter-Zuschreibung zusammen. Jelinek nimmt keine Schuldzuweisungen vor, da der Text verschiedene Identifizierungen zulässt.¹⁷⁶ Dort, wo der Text jemanden beschuldigen könnte, verliert er sich „quasi im Dickicht der Intertexte und Gegenstimmen“¹⁷⁷:

Wir verteilen Todeskämpfe, wir schauen in die Augen von Kindern oder ehemaligen Kindern, wir hören, wie sie nach Mutter und Vater rufen, wir hören nichts, und wir sind ja schließlich auch nicht ihre Mütter und Väter, wir schließen ihr Buch, wir löschen ihre Linie aus, ihre Spur, ihr Denken.¹⁷⁸

Es gibt immer wieder Hinweise, welche Stimmen gemeint sein könnten, offen deklariert werden diese jedoch nicht:

Wir überlegen noch [...], ob wir Nazis sind oder lieber eine Identität haben, die von allem, das es gibt, unabhängig ist. So eine hätte ich auch gern. Warum sind wir keine Nationalsozialisten?¹⁷⁹

¹⁷¹ Ebd., S. 247.

¹⁷² Descourvières 2006: S. 269–270.

¹⁷³ Jelinek 2016: S. 35–36.

¹⁷⁴ Vgl. Felber 2017: S. 54.

¹⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 45.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 55.

¹⁷⁷ Busch 2017: S. 153.

¹⁷⁸ Jelinek 2016: S. 4.

¹⁷⁹ Ebd., S. 46.

Auch ein Autor-Ich lässt sich über die Unmöglichkeit, über die Ereignisse zu schreiben, aus: „Ich habe es zu oft gesagt, wie kann man das Unsagbare nur so oft sagen, als würde es dadurch wirklicher?“¹⁸⁰ Dies verdeutlicht, dass Jelinek als eine tragische Dichterexistenz beschrieben werden kann, die von der Unverlässlichkeit der Sprache weiß, und dementsprechend das Gesagte immer wieder aufhebt.¹⁸¹

Durch die Heterogenität des ‚wirs‘ entsteht trotz fehlender Figuren und Zuschreibungen eine spezifisch dialogische Wirkung, wie sie Bachtin mit seinem Begriff der Dialogizität fasst.¹⁸² Ohne eine konkrete Figurenzuschreibung, wie dies bei Jelinek der Fall ist, und ebenfalls ohne eine explizite Opfer-Täter-Zuschreibung, verlagert sich die Suche nach der Ursache der Gewalt weg von *dem Akteur einer Gewalttat*, hin zu den sprachlichen und strukturellen Modifikationen von Gewalt.¹⁸³ Dieser weit gefasste Gewaltbegriff kann wiederum mit dem Begriff der ‚strukturellen Gewalt‘ beschrieben werden. Die Etablierung eines ‚wirs‘ zielt auf genau die Aufdeckung dieser Art von Gewalt ab.

Ein weiteres Verfahren, welches zur Aufdeckung von Machtstrukturen benutzt wird, ist die Mythendestruktion. Dieser Begriff beschreibt Jelineks Umgang mit Mythen, wie zum Beispiel Euripides *Herakles* in Bezug auf *Wut*, in ihrem gesamten Werk. Auch der Begriff der Mythendekonstruktion¹⁸⁴, welcher von Jelinek in ihrem frühen Essay *Die endlose Unschuldigkeit* von 1970 hinterfragt wird, dient dieser Funktion. In diesem Essay konzentriert sie sich auf die „dinge[...] die sich in den begriffen einnisten“¹⁸⁵, also auf die ideologische Prägung von bestimmten Begriffen. Somit „konstruieren und demontieren Jelineks Texte ideologische Diskurse.“¹⁸⁶ Diese Verfahrensweise Jelineks geht zurück auf Roland Barthes' Text *Mythen des Alltags* von 1957/1964, den Jelinek in ihrem Essay verarbeitet. Ziel ist es, die Wirkungsweise von Trivialmythen zu entlarven, die darin besteht, soziale sowie sexuelle Gewalt, Machtkonstellationen sowie deren Konstruiertheit zu verschleiern.¹⁸⁷ Nach Barthes ist der Mythos ein semiotisches System, welches analog zum sprachlichen Zeichen

¹⁸⁰ Ebd., S. 7.

¹⁸¹ Vgl. Gollner 2015: S. 32.

¹⁸² Vgl. Descourvières 2006: S. 268.

¹⁸³ Vgl. Bloch 2014b: S. 56.

¹⁸⁴ Vgl. dazu Uta Degner: Mythendekonstruktion. In: Jelinek Handbuch. Hg. v. Pia Janke, Stuttgart 2013, S. 41–46.

¹⁸⁵ Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit*. Prosa-Hörspiel-Essay. Schwifting 1980, S. 49–82.

¹⁸⁶ Descourvières 2006: S. 263.

¹⁸⁷ Vgl. Millner 2013: S. 36–37.

bedeutungskonstituierende Wirkung hat. Träger dieser Mythen des Alltags sind Diskurse wie zum Beispiel der Sport, aber auch die Photographie, der Film, die Reportage, Schauspiele und Reklame.¹⁸⁸ Mythen sind spezifische enthistorisierte Aussagen, die als ewige Wahrheiten gesetzt und nicht hinterfragt werden. Den Mythos definiert Barthes ideologiekritisch als „Bild einer unbeweglichen Menschheit, das durch eine unendlich wiederholte Identität definiert wird“¹⁸⁹. Die Wirkung der Mythen besteht darin, bestimmte politische und kulturelle Perspektiven in unangreifbaren Mythen zu verankern, um Machtpositionen ideologisch zu sichern.¹⁹⁰ Dementsprechend ist – wie auch Jelinek schon im Titel ihres Essays darstellt – die Sprache niemals unschuldig, sondern immer schon eine 'Sprache der Gewalt', da sie ein Ausdrucks- und damit Machtmittel ist, das Wirklichkeit konstruiert.¹⁹¹ Die terminologische Benennung und poetologische Reflexion des Verfahrens ist erst ab 1970 mit der Rezeption von Roland Barthes' *Mythen des Alltags* in Jelineks Essay *Die endlose Unschuldigkeit* nachzuweisen.¹⁹²

Es lässt sich auch eine Theorie Adornos zum Mythos der Moderne einbeziehen. Dieser beschreibt einen Kontext der Mythen im Zuge der Aufklärung wie folgt:

Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt. Sie wollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen.¹⁹³

Es sei richtig, Mythen im Zuge der Aufklärung als störenden Faktor des Fortschritts zu überwinden, da diese aufgrund ihrer Unberechenbarkeit und fehlender Kausalzusammenhänge als bedrohlich einzustufen sind.¹⁹⁴ Adorno spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „Totalität der Kulturindustrie“¹⁹⁵, welche durch stete Wiederholung gefestigt wird. Diese These hängt nicht direkt mit Jelineks Schreiben zusammen, wie dies bei Barthes' These der Fall ist, jedoch kann über diese an späterer Stelle in dieser Arbeit ein Bezug zum literarischen Engagement hergestellt werden.

¹⁸⁸ Vgl. Roland Barthes: *Mythologies*. Paris 1970, in deutscher Übersetzung unter dem Titel ‚Mythen des Alltags erschienen‘, Frankfurt am Main 2010, S. 85.

¹⁸⁹ Ebd. S. 130.

¹⁹⁰ Vgl. Descourvières 2006: S. 263.

¹⁹¹ Vgl. Bloch 2014b: S. 75.

¹⁹² Vgl. Degner 2013: S. 41.

¹⁹³ Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1981, Bd. 3, S. 19.

¹⁹⁴ Ebd., S. 22.

¹⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 17.

Bezüglich des im zu analysierenden Theatertext enthaltenen Mythos, Euripides *Herakles*, zeigt sich in der in der Fortschreibung Jelineks eine Rückkehr bestimmter Bilder und Symbole aus der Euripideischen Tragödie. So zum Beispiel das Motiv der ‚strahlenden Waffe‘, welches bei Jelinek folgendermaßen in einen modernen Kontext gesetzt wird und so auf eine neue kritische Bedeutungsebene verschoben wird:

Und die undankbaren Bewohner der Stadt erschlägt diese strahlende Waffe, ein schlichtes Küchenmesser, mit dem sie jetzt nichts mehr messen können, oder es erlegt, erledigt sie unser schnelles Geschoß, nein, viele Geschosse, dieses Haus hat ja auch welche, und wir kommen, wir kommen, so daß der Fluß sich mit Toten verfärbt.¹⁹⁶

Weiter kann das Symbol des prometheischen (Greif-)Vogels, dem der Theatertext in der Befragung der Kausalität von Gewalt eine Bühne bietet, in diesem Zusammenhang genannt werden.¹⁹⁷ So bringt Jelinek den Mythos und den Anschlag auf den Supermarkt für koschere Lebensmittel folgendermaßen zusammen:

Die apokalyptischen Rosse werden angestachelt, der Schaum fliegt ihnen vom Gebiß, der Adler kommt wieder leer zurück, nachdem er sein Stückgut, die geröstete Leber des Lichtbringers, des feurigen, ausgeleert hat, ich hab sie gestern gegessen, die Kunden im Supermarkt wollen was andres essen, die kaufen da ein. Die haben da bloß eingekauft. Es hat sich jetzt ausgekauft.¹⁹⁸

Dementsprechend lässt sich darstellen, dass durch diese Zusammenführung, welche Jelinek vornimmt, Gewalt sowohl in der antiken Tragödie als auch heute zu finden ist. Diese Verknüpfung von verschiedenen Diskursen, welchen das Merkmal der Gewalt inhärent ist, kann als ein strukturgebendes Merkmal des Theatertextes begriffen werden. Es sollen die verschiedenen Bedeutungsebenen der Sprache genutzt werden, um scheinbar entlegene Themen miteinander zu assoziieren.¹⁹⁹ Die letztendliche Konzentration auf den gewaltvollen Aspekt in der Sprache markiert, dass in den sozialen Bedingungen, die Sprache reglementieren und legitimieren, immer strukturelle und kulturelle Gewalt im Spiel sei, so Bloch.²⁰⁰

4.2 Wut als oszillierendes Moment

Bereits typographisch gleicht der vorliegende Theatertext einem poetischen Abbild eines Wutausbruchs.²⁰¹ Dabei fällt vor allem eine Geschlossenheit des Textes auf, welche durch eine sprachliche Kenntnis der Diskurse, mit der Jelinek schreibt,

¹⁹⁶ Jelinek 2016: S. 52.

¹⁹⁷ Vgl. Felber 2017: S. 48.

¹⁹⁸ Jelinek 2016: S. 9.

¹⁹⁹ Vgl. Annika Nickerig: Diskurse der Gewalt. Spiegelung von Machtstrukturen im Werk von Elfriede Jelinek und Assia Djebab. Marburg 2007. S. 69.

²⁰⁰ Vgl. Bloch 2014b: S. 75.

²⁰¹ Vgl. Busch 2017: S. 154.

deutlich wird. Gleichzeitig wird durch wenige Absätze, amalgamierende Verfahren und die Unlösbarkeit der Themen voneinander deutlich, dass es unmöglich ist, einen im Moment stattfindenden Wutausbruch zu unterbrechen. Jelinek thematisiert dies folgendermaßen:

Ja, die Wut macht dumm, man kann nicht mehr denken, der Zorn macht klug, man kann Vorbereitungen treffen und planen. Das Ergebnis ist allerdings meist dasselbe. Genau. Da liegen die Reste.²⁰²

Dieser Eindruck entsteht formal vor allem durch die perforierte Bauweise des Textes, durch welche die Absätze willkürlich aneinander gereiht wirken. Dies wird zudem durch eine Verflechtung der Übergänge zwischen zwei Absätzen, wie zum Beispiel

[...] unbesiegbar gewesen sein, genau. Genau. [/]
Genau. Jeder Mensch besiegt jeden Gott [...]²⁰³

kenntlich gemacht. Dementsprechend wird eine zirkuläre Form freigelegt, in die man an beliebiger Stelle in den Text 'einstiegen' kann.²⁰⁴ Diese Form richtet sich gegen rationale Erklärungs- und Konfliktlösungsmodelle, die bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse repräsentieren. Statt Übersicht stellen die Verknüpfungen zwischen den Texten einen labyrinthischen Textkosmos her, der keinen Ausgang und kein Ende besitzt.²⁰⁵ Diese spezielle Form der Textorganisation kann mit der von Deleuze und Guattari²⁰⁶ aus der Biologie entnommenen Metapher des 'Rhizoms' erfasst werden. Das Rhizom verbindet beliebiges Wissen miteinander und lässt sich weder auf das 'Eine' noch auf das 'Viele' zurückführen. Ein Abschnitt kann nicht 'vor' oder 'hinter' einem anderen lokalisiert werden.²⁰⁷ Dieses rhizomatische Textorganisationsprinzip unterläuft außerdem die Ausbildung hierarchischer Strukturen. Jelineks Ästhetik folgt also einem anti-patriarchalen Prinzip. Ihre Texte sind vaterlose Texte, die Alternativen zum (leider realen) Rückfall in Patriarchat, Gewalt und Terror entwerfen.²⁰⁸ Bezieht man dieses Prinzip nun auf die vorher beschriebenen Emotionen, so wird deutlich, dass vor allem Wut auffallend grenzenlos sein kann, sie

²⁰² Jelinek 2016: S. 85.

²⁰³ Ebd., S. 5.

²⁰⁴ Vgl. Bloch 2014b: S. 225.

²⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 227.

²⁰⁶ Vgl. dazu Gilles Deleuze u. Félix Guattari: Rhizom. Berlin 1977.

²⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 34.

²⁰⁸ Vgl. Husser 2017: unpag.

gilt als 'ansteckend' – was das rhizomatische Textorganisationsprinzip performativ darstellt.²⁰⁹

Auch das Autoren-Ich selbst, welches immer wieder im Text angedeutet wird, wird von dieser Wut – und nicht nur von der Ohnmacht – erfasst. So stellt Jelinek oft ihre Vergesslichkeit im Zuge des Wutausbruchs dar, durch ein Verlieren jeglicher Rationalität: „Jetzt habe ich vergessen, wer wen oder was, wahrscheinlich habe ich damit die beiden Mörder gemeint.“²¹⁰ Sie thematisiert auch selbst die Emotionen, vor allem Wut und verhandelt damit nicht nur Ursachen und verdeckte Zusammenhänge – sondern auch die Symptome. Es erfolgt quasi ein Auseinanderdifferenzieren und eine Sortierung der Wut. Auch aus rezeptionsästhetischer Perspektive springt dieses Gefühl der Wut nach längerem Lesen über.

Die Emotion Wut fungiert in diesem Theatertext gleichzeitig, durch die Konstruktion mehrere ‚wir‘-Gemeinschaften, aber auch indem Jelinek unter anderem den Attentätern eine Stimme verleiht, als ein identitätsstiftendes Moment. Jelineks Theatertext besetzt die Stimme des Anderen auf radikalste Weise mit Gefühlen der Unsicherheit, Angst und Unberechenbarkeit und macht durch Verfahren der Dekonstruktion miteinander verbundene Diskurse erfahrbar.²¹¹ Damit nimmt sich Jelinek den Wütenden an und nimmt teil.

5 Verhandlung von Emotionen als literarisches Engagement

Busch fordert eine sozial-engagierte Literatur, die sich zu den Wütenden ins Abseits²¹² gesellt.²¹³ Im Folgenden soll dementsprechend Jelineks Werk auf den Diskurs des Literarischen Engagements bezogen werden.

Ausgehend vom historischen Diskurs der Engagierten Literatur, lebt dieser seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert von der Unterscheidung zwischen den Vorstellungen, Kunst und Literatur seien als autonom zu verstehen und nur auf ihre eigene Aussagekraft zu beziehen bzw. Literatur und Kunst seien nicht nur auf sich selbst bezogen, sondern würden in einem Bezug zur gegenwärtigen Realität stehen und

²⁰⁹ Vgl. Jappe 2013: S. 8.

²¹⁰ Jelinek 2016: S. 91.

²¹¹ Vgl. Busch 2017: S. 160–161.

²¹² Elfriede Jelineks Rede *Im Abseits* anlässlich der Verleihung des Nobelpreises im Jahr 2004, in der es um die Wirklichkeit, die der Schriftsteller zu fassen versucht, geht, verdeutlicht diesen Prozess.

²¹³ Vgl. Busch 2017: S. 160–161.

hätten damit einen Zweck.²¹⁴ Bereits 1947 setzt sich der französische Dramatiker Jean-Paul Sartre in seinem Essay *Qu'est-ce que la littérature?*²¹⁵ mit der oben beschriebenen Dichotomie auseinander. Diese Auseinandersetzung prägt die Begriffe ‚littérature engagée‘ gegenüber ‚poésie pure‘, also Engagierte Literatur gegenüber reiner bzw. absoluter Literatur. Sartre thematisiert außerdem den Bereich der Sprache im Kontext des Engagementbegriffs. Der Sprecher

steckt in der Sprache, ist mit Wörtern ausgestattet [...]. Im Gegensatz dazu ist der Dichter jedoch nicht in der Sprache, sondern außerhalb der Sprache verortet.²¹⁶

Allein vom Schriftsteller könne man Engagement fordern, es sei die

Funktion des Schriftstellers, so zu wirken, daß keiner die Welt ignorieren und keiner in ihr sich unschuldig nennen kann.²¹⁷

Mit dem Begriff der Unschuldigkeit kann an dieser Stelle erneut an Jelineks Essay *Die unendliche Unschuldigkeit* angeknüpft und erinnert werden, in der sie mit Rückgriff auf Roland Barthes die Sprache als niemals unschuldig darstellt.

Im Jahre 1962 reagiert Theodor W. Adorno kritisch auf Sartres Ausführungen zur engagierten Literatur. Er stellt in seinem Essay *Zur Dialektik des Engagements* die Problematik der oben beschriebenen Antithese von engagierter Literatur und reiner Literatur bzw. dem Konzept ‚l'art pour l'art‘ heraus und thematisiert, dass es in Sartres Abhandlung nicht um die Auseinandersetzung zwischen Autonomie und Engagement gehe, sondern um verschiedene Verhaltensweisen von Kunst.²¹⁸ In seinem Essay heißt es konkret:

Das engagierte Kunstwerk entzaubert jenes, das nichts will denn da sein, als Fetisch, als müßige Spielerei solcher welche die drohende Sintflut gern verschleifen; gar als höchst politisches Apolitisches.²¹⁹

Weiter will engagierte Kunst im prägnanten Sinne nicht Maßnahmen, gesetzgeberische Akte, praktische Veranstaltungen herbeiführen, sondern auf eine Haltung hinarbeiten.²²⁰ Engagierte Literatur muss von der sogenannten

²¹⁴ Vgl. Ursula Geitner: Stand der Dinge: Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung. In: *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Hg. v. Jürgen Brokoff, Ursula Geitner u. Kerstin Stüssel, Göttingen 2016, S. 20.

²¹⁵ Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?*, in deutscher Übersetzung unter dem Titel „Was ist Literatur?“ erschienen, Reinbek 1981.

²¹⁶ Dazu muss angemerkt werden, dass Sartre zu Beginn seines Essays eine Unterscheidung zwischen Prosa und Poesie differenziert, vgl. Sartre 1981: S. 15.

²¹⁷ Sartre 1981: S. 24.

²¹⁸ Vgl. Eva-Maria Siegel: Keinen mehr schone der Konflikt der beiden Böcke. In: *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Hg. v. Jürgen Brokoff, Ursula Geitner u. Kerstin Stüssel, Göttingen 2016, S. 197.

²¹⁹ Adorno 1973: S. 7.

²²⁰ Vgl. Ebd., S. 10.

Tendenzliteratur abgegrenzt werden, welche im Gegensatz zur engagierten Literatur auf außerkünstlerische Wirkungen abzielt und einen „hohen idealistischen Tenor“²²¹ besitzt. Es ist an dieser Stelle anzumerken, dass ein engagierter Text nicht mit engagierten Menschen gleichzusetzen ist. Der engagierte Text ist ein eigenständiger Schauplatz und darf nicht auf seine außerliterarischen politischen und sozialen Optionen reduziert werden.²²²

Adorno konzentriert sich – wie auch Roland Barthes – auf ein sprachkritisches Verständnis von Literatur. Damit geht er auf ein formales Engagement ein. Die Sprache spielt im Sinne der Engagierten Literatur eine entscheidende Rolle. So

vermittelt die Sprache [...] Gesellschaft im Innersten. Darum zeigt Lyrik dort sich am tiefsten gesellschaftlich verbürgt, wo sie nicht der Gesellschaft nach dem Munde redet, wo sie nichts mitteilt, sondern wo das Subjekt, dem der Ausdruck glückt, zum Einstand mit der Sprache selber kommt, dem, wohin diese von sich aus möchte.²²³

Dementsprechend solle der Leser Verantwortung für die vom Autor gegebenen „Bedeutungen“ im Rahmen literarischer Kommunikation übernehmen.²²⁴

Entsprechend der eben genannten Definition lässt sich verdeutlichen, dass Jelinek mit ihrem Theatertext, in dem sie „Alternativen zum (leider realen) Rückfall in Patriarchat, Gewalt und Terror“²²⁵ entwirft, durchaus literarisches Engagement betreibt. Dem sprachkritischen Verständnis von Barthes und Adorno folgend, versucht sie stets die Machtstrukturen – vermittelt durch Sprache – zu hinterfragen, bleibt jedoch vorrangig werkimanent. Diese Immanenz wird an mehreren Stellen markiert, so zum Beispiel folgend,

wie kann ich mich in diese Leute hineinversetzen, in diese Mörder? Ich kann es nicht und tue es nicht. Ihr Inneres verstehe ich nicht, ihr Äußeres sehe ich nicht, obwohl es oft im Fernsehn war und ich nur sehe, was dort stattfindet. Das Äußerste kann das Innerste sein, aber das Innerste sieht man eben nicht, ich habe das schon öfter irgendwo erwähnt, glaube ich. Sie wollen das Innerste der Menschen von mir, aber wie soll ich das kennen? Sie wollen richtige Menschen von mir? Dann müssen Sie sich an jemand anderen wenden!²²⁶

Gleichzeitig markiert sie die eigene Unmöglichkeit, über die Ereignisse zu schreiben, wodurch bereits die Abgrenzung ihres Werks als Kunst entsteht. Betrachtet man

²²¹ Geitner 2016: S. 23.

²²² Vgl. Ebd., S. 33.

²²³ Adorno 1973: S. 85.

²²⁴ Vgl. Geitner 2016: S. 35.

²²⁵ Husser 2017: unpag.

²²⁶ Jelinek 2017: S. 90.

Jelineks Sprachkritik immer auch als Gesellschaftskritik, so ist Wirklichkeit Kultur und kann geändert werden, indem man anders über sie spricht.²²⁷

Jelinek verdeutlicht kulturelle und strukturelle Gewalt als in die Sprache eingeschrieben. Die Emotion Wut gilt im vorliegenden Theatertext dabei als Verdeutlichung bzw. Zugang zu verschiedenen Bedeutungen von Gewalt, also dem Zusammenhang von (islamistischem) Terrorismus und Geschlecht, Sexualität, Alter und Religion, welchen Jelinek letztendlich beschreibt.²²⁸

Gleichzeitig kann die Emotion in diesem Text auch als Kommunikationsmedium beschrieben werden:

Gewalt, Zorn, Gehässigkeit wollen nicht vernichten, sondern Zeichen setzen, Zeichen einer neuen dramatischen Sprache, die nicht erobern will, nicht herrschen, nicht kontrollieren, nicht ausnutzen, nicht ausbeuten.²²⁹

Außerdem möchten Jelineks Texte stets die Wunden offen halten²³⁰, und den Rezipienten nicht vergessen lassen, dass wir auf einem 'Berg von Leichen und Schmerzen' leben.²³¹ Dieser Aspekt zeigt sich auch im Nachtrag²³², welchen sie am 17.7.2016 das letzte Mal aktualisiert. Sie bezieht sich direkt auf die Opfer des Anschlags:

130 tot, so ungefähr, nein, man weiß es längst, ich nicht darunter, denn nichts dagegen hätte ich gewußt, und dafür war ich natürlich auch nicht, und vollbracht hab ich auch nichts.²³³

Besonders an dieser Stelle wird die Ohnmacht deutlich und gleicht einem stillen Gedenken, vor allem nach dem stets wütenden Haupttext, welcher sehr dynamisch wirkt.

Auch eine Aktivierung des Rezipienten, durch die schwer verständlichen Textblöcke und orientierungslose intertextuelle Referenzen ausgelöst, wodurch dieser selbst Zusammenhänge erschließen und Assoziationen vornehmen muss – ein typisches

²²⁷ Vgl. Gollner 2009: S. 10.

²²⁸ Vgl. Husser 2017: unpag.

²²⁹ Gérard Thiérot: Jelineks schöpferische Zerstörungswut: Die Alpendramen (In den Alpen, Das Werk). In: Elfriede Jelinek: Stücke für oder gegen das Theater? Hg. v. Inge Arteel u. Margrit Heidy, Brüssel 2008, S. 51.

²³⁰ Der Text evoziert außerdem einen „Gedenkraum“ für die zahlreichen ermordeten Juden, die aus dem europäischen kollektiven Bewusstsein verdrängt wurden. Dieser Aspekt wurde in der vorliegenden Arbeit nicht behandelt, obwohl Jelineks Arbeiten diesen Aspekt stets beinhalten und man diesen mitdenken muss.

²³¹ Vgl. Vancea 2008: S. 140.

²³² Jelinek 2016: S. 123–129.

²³³ Ebd.

Merkmal postdramatischen Theaters – kann als literarisches Engagement klassifiziert werden. Schößler beschreibt dies als „Durchbrechung des Reizschutzes“²³⁴.

Verbunden mit der Etablierung eines Gedächtnisraumes – und mit der Abkehr einer Verdrängung von Geschichte – soll mit einer szenischen Präsentation durch den Schock das Alltagsbewusstsein durchbrochen werden.²³⁵ In diesem Sinne wird das Theater – in Tradition der Wiener Gruppe – zu einem Ort, der den Zuschauer überrascht und die physischen Folgen der Gewalt zur Erscheinung bringt.²³⁶ Gleichzeitig werden so auch Tabus aufgezeigt und in Form einer Grenzüberschreitung dargestellt. Dementsprechend kann das Theater in diesem Sinne als ein Schutzraum aufgefasst werden, aber auch als Experimentierfeld. Schößler bezeichnet das postdramatische Theater als einen responsiven Raum, als einen Raum, der Reaktion zeigt.²³⁷ Diese Reaktion leistet eine Engagierte Literatur, welchen dem Attentäter eine Stimme gibt, da er wenn er „allein ist und bleibt, wo er ist, dann [...] besonders gefährlich“²³⁸ ist. Jelinek wird nicht müde, Sprache zu finden, wo sie zur Verständigung in der Öffentlichkeit oft versagt.²³⁹

6 Fazit

Bezüglich der in der Einleitung genannten Ausgangsfrage, inwieweit der Theatertext die Emotionen, welche zu Gewalt führen können, mit Hilfe literarischer Verfahren darstellt, konnte gezeigt werden, dass besonders die Emotion ‚Wut‘ performativ im Text verhandelt wird, nämlich über das amalgamierende Verfahren und eine bestimmte Bauweise des Textes, dem rhizomatischen Prinzip. Dieses kann zum Einen auf die Verbreitung der Emotion ‚Wut‘ bezogen werden, beschreibt jedoch auch ein Textorganisationsprinzip. Durch diese Bauweise wirkt der Text wie ein Wutausbruch – irrational, unaufhaltsam und unberechenbar. Die schwer zugängliche Sprache und die hohe Dichte an intertextuellen Referenzen lassen keine konkrete Figurenzuschreibung zu, wodurch eine explizite Täter-Opfer-Zuschreibung bezüglich der gewaltsauslösenden Taten nicht möglich ist. Auch durch das Personalpronomen ‚wir‘ entsteht der Eindruck einer Unentwirrbarkeit. Dies hat zur Folge, dass der Fokus der

²³⁴ Vgl. Franziska Schößler: Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre, Tübingen 2004, S. 28.

²³⁵ Vgl. Bloch 2014b: S. 217.

²³⁶ Vgl. Schößler 2006: S. 264.

²³⁷ Vgl. Schößler 2004: S. 28.

²³⁸ Jelinek 2016: S. 77.

²³⁹ Vgl. Blomberg 2015: S. 182.

Gewalt auf die sprachlichen und in der Gesellschaft vorherrschenden Machtstrukturen gerichtet wird. Hier kann von einer Thematisierung und Aufdeckung der kulturellen und strukturellen Gewalt gesprochen werden, was durchaus in einer sprachkritischen Tradition nach Barthes und Adorno zu verorten ist. Das literarische Verfahren der Mythendestruktion, welche Jelinek auch in diesem Werk anhand Homers *Ilias* und Euripides *Herakles* vornimmt, verdeutlicht zusätzlich, dass Sprache niemals als unschuldig bezeichnet werden kann. Es ist notwendig, diese Mythen zu dekonstruieren und fortzuschreiben, um die darin enthaltenen Machtpositionen aufdecken zu können.

Es lassen sich einige strukturgebende Merkmale dieses Textes erkennen. Zum einen die soeben angedeutete hohe Intertextualität, welche durch eine Montage-Technik einen politischen und philosophischen Anknüpfungspunkt darstellen soll.

Des Weiteren kann das Motiv der Grenzüberschreitung – sei es als Emotion ‚Wut‘, in Bezug auf die gewaltvollen Taten, aber auch bezüglich des Umfangs von Jelineks ‚Sprachflächen‘, worauf der Untertitel des Theatertextes bereits zu Beginn verweist und generell auch bezüglich eines Theaterraumes als Experimentierfeld für tabuisiertes Sprechen und Themen – als strukturgebend angesehen werden. Das Gefühl der Ohnmacht, welches vor allem im Nachwort wie ein stilles Gedenken der Opfer wirkt – was ebenfalls in Jelineks poetologisches Programm passt – steht dabei im Gegensatz zum dynamischen Haupttext.

Im Rahmen des zweiten Forschungsansatzes, welcher behandelt, inwiefern Jelinek mit ihrem Theatertext *Wut* eine kritische Position einnimmt und diese der Engagierten Literatur zuzuordnen ist, lässt sich feststellen, dass diese Position als überaus gegenwartskritisch einzustufen ist. Der Text verfolgt – auch hier der sprachkritischen Ausrichtung Adornos und Barthes zufolge – durchaus einen Ansatz, gesellschaftliche und besonders sprachlich eingeschriebene und verdeckte Machtpositionen aufdecken zu wollen.

Abschließend lässt sich – um nochmal auf die Emotion ‚Wut‘ zurückzukommen – erkennen, dass diese im Theatertext die Funktion eines Zugangs zu einer Bedeutungsvielfalt gewaltvoller Strukturen trägt. Jelinek gibt den Attentätern in ihrem Theatertext eine Stimme, wodurch die Emotion ‚Wut‘ auch als ein identitätsstiftendes Moment erkannt werden kann.

Mit Hilfe dieser Emotion verbindet Jelinek jedoch auch Themen wie Terrorismus, Religion, Mythen, Patriarchatskritik, Antisemitismus, Fremden- und Ausländerfeindlichkeit zu einem Strom. Es erscheint nicht verwunderlich, dass Jelinek diese Emotion als titelgebend ausgewählt hat, zumal diese als Leitaffekt angesehen werden kann, und performativ eine Grenzenlosigkeit vermittelt. Es wurde außerdem gezeigt, dass entsprechend dem Titel dieser Arbeit, die Begriffe ‚Verneinung‘ und ‚Engagement‘ durchaus zusammengedacht werden können. Für weitere Untersuchungen bietet sich die Bedeutung des Motivs des Antisemitismus, welches in der vorliegenden Arbeit nicht behandelt wurde, im Hinblick auf den Aspekt der Religionsfeindlichkeit und der religiös motivierten Wut, an.

7 Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

(Jelinek 2016): Jelinek, Elfriede: Wut. Wien 2016, online verfügbar unter <http://www.elfriedejelinek.com/>, letztes Abrufdatum: 11.03.2018.

(Jelinek 2010): Jelinek, Elfriede: Anmerkung zum Sekundärdrama: Wien 2010, online verfügbar unter <http://www.elfriedejelinek.com/fsekundaer.htm>, letztes Abrufdatum: 12.03.2018.

(Jelinek 1980): Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa-Hörspiel-Essay. Schwifting 1980.

Sekundärliteratur:

(Adorno 1973): Adorno, Theodor W.: Zur Dialektik Des Engagements. Frankfurt am Main 1973.

(Aristoteles 1995): Aristoteles: Rhetorik. Übersetzt mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz G. Sievke. München 1995.

(Arteel 2008): Arteel, Inge: Theater trotz allem. Vorwort. In: Inge Arteel und Heidy Margrit Müller (Hg.): Elfriede Jelinek: Stücke für oder gegen das Theater? Brüssel 2008, S. 9–14.

(Barthes 1970): Barthes, Roland: Mythologies. Paris 1970, in deutscher Übersetzung unter dem Titel Mythen des Alltags erschienen, Frankfurt am Main 2010.

(Bloch 2014a): Bloch, Natalie: Vorwort. In: Elfriede Jelinek. Begegnungen im Grenzgebiet. Hg. v. Natalie Bloch, Dieter Heimböckel u. Elfriede Jelinek, Trier 2014, S. 1–6.

(Bloch 2014b): Bloch, Natalie: Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute. Bielefeld 2014.

(Blomberg 2015): Blomberg, Benjamin von: Wut und Hass, Hass und Wut. In: Theater heute. Hg. v. Der Theaterverlag - Friedrich Berlin GmbH, Jahrbuch 2015, Berlin 2015, S. 181–182.

(Bodenburg 2015): Bodenburg, Julia: Aktivierte Zuschauer und politisches Theater, in: Buck, Nikolas (Hg.): Literatur Macht Gesellschaft. Neue Beiträge zur theoretischen Modellierung des Verhältnisses von Literatur und Gesellschaft. Heidelberg 2015, S. 217–236.

(Busch 2017): Busch, Nicolai: Kein Raum für Verhandlung. Elfriede Jelineks Theatertext Wut. In: Monika Szczepaniak, Agnieszka Jeziorska und Pia Janke (Hg.): Jelineks Räume. DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE, 16. Wien 2017, S. 151–164.

(Degner 2013): Degner, Uta: Mythendekonstruktion. In: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart 2013, S. 41–46.

(Descourvières 2006): Descourvières, Benedikt: Elfriede Jelineks Theatertexte – eine 'Schneise der Ordnung im Chaos des Schreckens'. In: Benedikt Descourvières (Hg.): Mein Drama findet nicht mehr statt. Deutschsprachige Theater-Texte im 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 2006, S. 259–275.

(Ebner 2018): Ebner, Julia: Wut. Was Islamisten und Rechtsextreme mit uns machen. Darmstadt 2018.

(Engelen 2007): Engelen, Eva-Maria: Gefühle. Stuttgart 2007.

(Felber 2017): Felber, Silke: Im Namen des Vaters. Herakles' Erbe und Jelineks Wut. In: Pia Janke (Hg.): JELINEK[JAHR]BUCH 2016-2017. Wien 2017, S. 43–58.

(Fritsch 2016): Fritsch, Anne: Epochale Wut. Schauspielkritik. In: Die deutsche Bühne. Online verfügbar unter <http://www.die-deutsche-buehne.de/Kritiken/Schauspiel/Elfriede+Jelinek/Wut/Epochale+Wut>, zuletzt geprüft am 12.03.2018.

(Galtung 1971): Galtung, Johan: Gewalt, Frieden und Friedensforschung. In: Dieter Senghaas (Hrsg.), Kritische Friedensforschung, Frankfurt 1971 (auch in: Galtung, Johan: Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung. Hamburg 1975).

(Geitner 2016): Geitner, Ursula: Stand der Dinge. Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung. In: Jürgen Brokoff, Ursula Geitner, Kerstin Stüssel, Natalie Binczek, Karlheinz Bohrer, Till Dembeck et al. (Hg.): Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur. Göttingen 2016, S. 19–58.

(Gollner 2009): Gollner, Helmut: Die Rache der Sprache. Hässlichkeit als Form des Kulturwiderstands in der österreichischen Gegenwartsliteratur; ein Essay. Innsbruck 2009.

(Gollner 2015): Gollner, Helmut: Der antihumanistische Furor von der Wiener Gruppe bis zu Elfriede Jelinek. In: Hermann Korte (Hg.): TEXT+KRITIK Sonderband. Österreichische Gegenwartsliteratur. München 2015, S. 20–51.

(Haß 2007): Haß, Ulrike, Kosler, Hans Christian, Schenkermayr, Doll, Anettel: Eintrag „Jelinek, Elfriede“. In: Munzinger Online/KLG - Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Ravensburg 2007, online verfügbar unter: <http://www.munzinger.de/document/16000000265>, letztes Abrufdatum 12.03.2018.

(Heimböckl 2014): Heimböckel, Dieter: dem gesunden humor mit terror begegnen. Zur De-Zentrierungsdramaturgie Elfriede Jelineks. In: Natalie Bloch, Dieter Heimböckel und Elfriede Jelinek (Hg.): Elfriede Jelinek. Begegnungen im Grenzgebiet. Trier 2013, S. 7–25.

(Horkheimer 1987): Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. In: Max Horkheimer: Gesammelte Schriften. Band 5. Frankfurt am Main 1987.

(Husser 2017): Husser, Irene: Alternativen zum Terror. Ästhetik der Vaterlosigkeit in Elfriede Jelineks Wut . Hg. v. Forschungsplattform Elfriede Jelinek. Universität Wien. Wien 2017, online verfügbar unter <https://jelinekgender.univie.ac.at/religion/husser-alternativen-zum-terror/>, letzte Abrufdatum: 12.03.2018.

(Janke 2002): Janke, Pia: Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich. Salzburg 2002.

(Janke 2013): Janke, Pia; Kaplan, Stefanie: Politisches und feministisches Engagement. In: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart 2013, S. 9–20.

(Jappe 2013): Jappe, Lilith: „Singe mir, Muse, den Zorn des Achilleus...“. Vorwort. In: Bozena Anna Badura (Hg.): Ira – Wut und Zorn in Kultur und Literatur. Gießen 2013, S. 7–17.

(Jensen 2017): Jensen, Uffa: Zornpolitik. Berlin 2017.

(Jirku 2017): Jirku, Brigitte E.: Wut-Räume in der Schrift: Die Schutzbefohlenen. In: Monika Szczepaniak, Agnieszka Jezierska und Pia Janke (Hg.): Jelineks Räume. DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE, 16. Wien 2017, S. 89–101.

(Kapusta 2011): Kapusta, Danijela: Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. München 2011.

(Kolnai 2008): Kolnai, Aurel: Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle. Frankfurt am Main 2008.

(Kurbjuweit 2010): Kurbjuweit, Dirk: Der Wutbürger. In: Der Spiegel, Nr. 41, Hamburg 2010, online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-74184564.html>, letztes Abrufdatum: 11.02.2018.

(Lehmann 2012): Lehmann, Johannes F.: Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns. Freiburg 2012.

(Löffler 2007): Löffler, Sigrid: Die Masken der Elfriede Jelinek. In: Heinz L. Arnold (Hg.): Text + Kritik 117. Neufassung. München 2007, S. 3–14.

(Millner 2013): Millner, Alexandra: Schreibtraditionen. In: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart 2013, S. 36–40.

(Nickenig 2007): Nickenig, Annika: Diskurse der Gewalt. Spiegelung von Machtstrukturen im Werk von Elfriede Jelinek und Assia Djebbar. Marburg 2005.

(Noack 2016): Noack, Bernd: Mohammed ist leider verhindert. Jelinek-Uraufführung in München. In: Spiegel Online. Hamburg 2016. Online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/jelinek-urauffuehrung-in-muenchen-mut-zur-wut-a-1087650.html>, zuletzt geprüft am 12.02.2018.

(Rowohlt 2005): Stückinformation zu ‚Babel‘ auf der Homepage des Rowohlt Verlags. Reibek 2005, online verfügbar unter: <http://www.rowohlt-theaterverlag.de/stueck/Babel.100989.html>, letztes Abrufdatum: 24.02.18

(Sartre 1981): Sartre, Jean-Paul: Qu'est-ce que la littérature?, in deutscher Übersetzung unter dem Titel „Was ist Literatur?“ erschienen, Reinbek 1981.

(Schößler 2006): Schößler, Franziska: Gewalt und Macht im Gegenwartsdrama : zu Elfriede Jelinek und Sarah Kane. In: Freia Anders und Ingrid Gilcher-Holtey (Hg.):

Herausforderungen des staatlichen Gewaltmonopols. Recht und politisch motivierte Gewalt am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt 2006, S. 258–278.

(Schößler 2004): Schößler, Franziska: Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre. Tübingen 2004.

(Seneca 2007): Seneca, Lucius Annaeus: De ira. Lateinisch/deutsch = Über die Wut. Stuttgart 2007.

(Siegel 2016): Siegel, Eva-Maria: ‚Keinen mehr schone der Konflikt der beiden Böcke‘. In: Brokoff, Jürgen; Geitner, Ursula; Stüssel, Kerstin (Hg.): Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur. Göttingen 2016, S. 195–212.

(Sloterdijk 2006): Sloterdijk, Peter: Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch. Frankfurt am Main 2006.

(Spiegel 2016): Spiegel, Hubert: Ihr seid die Schulden, wir sind die Wut. Hg. v. Jürgen Kaube. Frankfurter Allgemeine Zeitung Online. Frankfurt am Main 2016. Online verfügbar unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/nicolas-stemann-inszeniert-elfriede-jelineks-wut-in-muenchen-14184021.html>, letztes Abrufdatum: 13.03.2018.

(Szczepaniak 1998): Szczepaniak, Monika: Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek. Frankfurt am Main 1998.

(Thiérot 2008): Thiérot, Gérard: Jelineks schöpferische Zerstörungswut: Die Alpendramen (In den Alpen, Das Werk). In: Inge Arteel und Heidy Margrit Müller (Hg.): Elfriede Jelinek: Stücke für oder gegen das Theater? Brüssel 2008, S. 51–58.

(TU Berlin 2017): Technische Universität Berlin: Pressemitteilung der TU Berlin vom 18.10.17, online verfügbar unter: <http://www.tu-berlin.de/?id=189929>, letztes Abrufdatum: 11.02.2018.

(Uhlig 2016): Uhlig, Eckehard: Betrieb im Schlachthaus. Schauspielkritik. Die deutsche Bühne. Köln 2016, online verfügbar unter <http://www.die-deutsche-buehne.de/Kritiken/Schauspiel/Elfriede+Jelinek/Wut/Betrieb+im+Schlachthaus>, letztes Abrufdatum: 11.03.2018.

(Vancea 2008): Vancea, Georgeta: Toleranz und Konflikt. Interkulturelle Dimensionen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Heidelberg 2008.

(Weber 2013): Weber, Kathrin: Beeindruckende Emotionen. Wut und Zorn zwischen Leib und Seele, Individuum und Gesellschaft. In: Bozena Anna Badura (Hg.): Ira – Wut und Zorn in Kultur und Literatur. Gießen 2013, S. 19–97.

(Wimmer 2014): Wimmer, Marta: Poetik des Hasses in der österreichischen Literatur. Studien zu ausgewählten Texten. Frankfurt am Main 2014.

(Zanetti 2008): Zanetti, Sandro: Sagen, was sonst kein Mensch sagt. Elfriede Jelineks Theater der verweigerten Komplizenschaft. In: Inge Arteil und Heidy Margrit Müller (Hg.): Elfriede Jelinek: Stücke für oder gegen das Theater? Brüssel 2008, S. 183–192.