

„Gspäßiges“ Verschweigen in Elfriede Jelineks *Burgtheater*.

Posse mit Gesang:

Komik als diskursive und performative Gewaltform

MA Austrian Studies – Literatures, Cultures and Languages

Wintersemester: 2025

SE Masterseminar NdL: Elfriede Jelinek wird 80!

UA Studienkennzahl: 066 818

Betreuung:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Verfasst von:

Janka Vida B.A.

12111034

Inhaltsverzeichnis

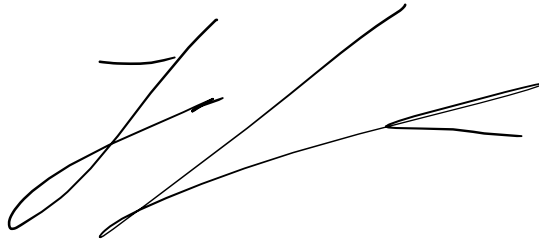
0 Einleitung	1
1 Burgtheater: Eine Zäsur der Geschichtsverdrängung	3
1.1 Der „Märchenkahn“ und das idyllische Familienbild.....	5
1.2 Die ‚großen KünstlerInnen‘ des Nationalsozialismus oder Österreichs	7
2 Die „Kunstsprache“ als Demontage der Verdrängung	9
2.1 Ästhetik sprachlicher Gewalt in <i>Burgtheater</i>	10
2.2 Sprachkomische Dekonstruktionsformen	11
3 Formen der Sprachgewalt	12
3.1 Die NS-Gewalt tropft durch Sprachrohre.....	14
3.2 Das Verschweigen als kommunikative Gewaltform.....	15
4 Eine Sprachgewaltanalyse	17
4.1 Der Ländler als <i>danse macabre</i>	17
4.2 „Der König tropft Blut um sich herum“: Metaphorik.....	21
4.2.1 Fleischmetaphorik: Das Fleisch wird zum Objekt.....	22
4.2.2 Paketmetaphorik und Verhüllungsstrategien.....	24
4.2.3 Blut im humoristisch-brutalen Zwischenspiel.....	26
4.3 ‚Gspäßiges‘ Verschweigen	27
5 Conclusio	30
6 Literaturverzeichnis	31
6.1 Primärliteratur.....	31
6.2 Sekundärliteratur.....	31
6.3 Gespräche und Interviews.....	34
6.4 Internetquelle.....	35

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, Janka Vida, die eigenständige Ausarbeitung dieser Seminararbeit. Alle benötigten Hilfsmittel sind als jene gekennzeichnet sowie wortgetreue Übernahmen entsprechend direkt zitiert und alle, in den Fußnoten aufgelisteten Werke sind im Literaturverzeichnis einzusehen. Diese Arbeit wurde weder einer weiteren beurteilenden Person in Österreich noch im Ausland, zur Begutachtung vorgelegt.

Wien, am 02.03.2026

Janka Vida

A handwritten signature in black ink, consisting of several fluid, overlapping strokes that form a stylized representation of the name 'Janka Vida'.

***Hinweis zur genderinklusiven Verwendung von Sprache:**

Bei konkret untersuchten historischen Personen wird die in den Quellen belegte Geschlechtszuschreibung übernommen. Bei analytischen Sammelbegriffen hingegen, wird eine gendervisible Sprachform der Asterisk (Künstler*innen), verwendet, um kategoriale Offenheit im gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskurs zu signalisieren. Ferner wird in Passagen, in denen explizit eine binäre Geschlechterordnung des NS-Kulturbetriebs thematisiert wird, wird die Form „KünstlerInnen“ verwendet, um diese historische Dualität sichtbar zu machen.

0 Einleitung

„Faschismus braucht keine überzeugten Massen – er braucht eine schweigende Mehrheit, die nicht widerspricht. Und genau das ist das Gefährliche: das stille Mitlaufen, die Komplizenschaft der Angepassten“.¹ Das Schweigen als kommunikatives Phänomen des Faschismus und des Nationalsozialismus erfolgt subtil, still, geschwätzig oder gar ablenkend, etwa in Form von Unterhaltungsstrategien. In Elfriede Jelineks *Burgtheater. Posse mit Gesang*² durchdringt diese stille ‚Gewalt‘ jede Faser des Textstoffes und durchtränkt sie mit Blut, welches dann anschließend komisch heraustropft.³

Die karge österreichische Vergangenheitsbewältigung und die mangelnde Auseinandersetzung mit dem ‚schweigenden Mitläufertum‘ in nationalsozialistischer Kunstproduktionen, bot sich für Elfriede Jelinek als Anlass an, um *Burgtheater* zu verfassen.

*Burgtheater*⁴ entstand in einer politisch turbulenten Ära der Zweiten Republik.⁵ Erst sukzessive, durch künstlerische Interventionsarbeit, konnte Vergangenheitsbewältigung in Gange gesetzt werden, da bis dahin der österreichische Opfermythos verbunden mit Verdrängungsmechanismen im kollektiven Bewusstsein verankert war.⁶

Elfriede Jelinek gilt als Vorreiterin, unter österreichischen Künstler*innen, dieser Geschichtsentslarvung, denn ihr Œuvre resoniert intensiv auf politische Wandel. Ihr wird eine Art scharf- und helllichtige *prógnōsis* zugeschrieben, in der sich kassandra-ähnliche,⁷ vorausschauende Mechanismen in Bezug auf politische Umbrüche manifestieren.⁸ *Burgtheater* ist eine politisch-kritische Polemik,⁹ in einer zeitlich brisanten Umbruchphase.

Uraufgeführt in Deutschland, skandalisiert in Österreich.¹⁰ Die medialen Berichterstattungsmodi über den Theaterstext, generierten den Burgtheaterskandal¹¹ und polemisierten sys-

¹ Emilia Roig: Lieber Sohn oder so rettetest du die Welt. Kjona-Verlag, 1. Auflage, 2025. S. 35.

² **Anmerkung:** Der Einfachheit halber sei ab der ersten Nennung des vollständigen Titels, im Folgenden: „*Burgtheater*“ als Abkürzung verwendet.

³ Vgl. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke: Hinter dem Lachen stecken die Brutalität und die Grausamkeit. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 20.

⁴ Vgl. Elfriede Jelinek & Ute Nyssen: Theaterstücke. Köln: Prometh-Verlag. 1984.

⁵ Vgl. Sabrina Weinzettl: Die 1980er Jahre in Österreich. Chronik der Ereignisse. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 29 f.

⁶ Vgl. Sylvia Paulischin-Hovdar: Der Opfermythos bei Elfriede Jelinek: Eine historiografische Untersuchung. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag. 2017.

⁷ Vgl. Monika Sczepaniak: Elfriede Jelinek. Literatur Kompakt. Baden-Baden: Tectum. 2022, S. 11ff.

⁸ Vgl. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke: Hinter dem Lachen stecken die Brutalität und die Grausamkeit. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 21.

⁹ Vgl. Uta Degner u.a.: Eine „unmögliche“ Ästhetik - Elfriede Jelinek im literarischen Feld. Wien Köln: Böhlau Verlag, 2022, S. 291 ff.

¹⁰ Vgl. Sabrina Weinzettl: Die 1980er Jahre in Österreich. Chronik der Ereignisse. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 32.

¹¹ Vgl. Bettina Chybiorz und Christian Schenkermayr: Chronik des Burgtheater-Skandals. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 419.

tematisch sowohl gegen Jelinek als Person als auch gegen ihr Werk.¹² Jenes, was in Deutschland als respektables Thema galt sowie bescheiden aufgearbeitet wurde, stieß in Österreich auf Mauern einer Verweigerungshaltung, welche auf die Opferthese fuß(t)en.¹³ So lässt sich beobachten, dass die „Deutsche Wut [nicht] wacht“¹⁴, aber sehr wohl: „So glockt hamma nimma seit dem Anschluß!“¹⁵, provokativ-entlarvend und bezugnehmend auf die mangelnde österreichische Vergangenheitsbewältigung. 1986 galt die Wahl Kurt Waldheims, als Zuspitzungsanlass dieser Interventionswelle an Aufarbeitung durch Künstler*innen.¹⁶

Knapp fünfzig Jahre nach dem österreichischen Anschluss an das Hitlerregime sowie drei Jahre nach der Uraufführung von *Burgtheater*,¹⁷ verfasste 1988-89 Thomas Bernhard das Theaterstück *Heldenplatz* und schrieb sich mit *Burgtheater* in die Theaterskandalgeschichte Österreichs ein.¹⁸

In *Burgtheater* sind die szenischen Figuren typisierte Hüllen und antipsychologisch, welche von der Sprache jederzeit übergestülpt werden können und zugleich reflektierend für gesamtgesellschaftliche Verhältnisse stehen.¹⁹

Ich beschäftige mich in *Burgtheater. Posse mit Gesang* mit der Herausbildung einer sprachlichen Gewaltform des Verschweigens. Das stille Mitwirken von KünstlerInnen an nationalsozialistischer Theater- und Filmproduktionen stellt das Fundament des Untersuchungsgegenstands dar. Augenscheinlich treten subversive Formen der Komik sowie der satirischen Kunstsprache im Theatertext auf, zu denen bereits ausgiebig geforscht wurde, dies gilt ebenso für den Mythos ‚Schlüsseldrama‘ und für die Skandalisierungsgeschichte.²⁰

Die Analyse verfolgt literaturwissenschaftlich-sprachanalytische Perspektiven, sich auf die Elfriede-Jelinek-Forschung stützend.²¹ Eine sprachkritische Untersuchung wird am Beispiel

¹² **Anmerkung:** hierzu hat Pia Janke (in Kollaboration mit Studierenden) die medialen Polemiken umfassend dokumentiert und einander gegenübergestellt. Vgl. Pia Janke: *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich*. Salzburg Wien: Jung und Jung, 2002, S. 171-182.

¹³ Vgl. Elfriede Jelinek: In den Waldheimen und auf den Haidern. Heinrich-Böll-Preis-Rede. <https://original.elfriedejelinek.com/fboell-p.html> (Abrufdatum: 16.02.2026).

„Wir sind überhaupt die Unschuldigen und sind es daher auch immer gewesen“.

¹⁴ Elfriede Jelinek & Ute Nyssen: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 7. Auflage, 2004, S. 133.

¹⁵ Ebd., S. 147.

¹⁶ Vgl. Heidemarie Uhl: *Burgtheater – eine Intervention in die österreichische „Windstille“*. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 45; Vgl. Veronika Zangl: *Austria's post-89: staging suppressed memory in Elfriede Jelinek's and Thomas Bernhard's plays Burgtheater and Heldenplatz*. 2013, S. 272.

¹⁷ Vgl. Peter Eschberg im Gespräch mit Christian Schenkermayr: „eine Dramaturgie, die es noch gar nicht gibt“. *Jelinek-Inszenierungen in Bonn und Frankfurt*. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 388

Anmerkung: Uraufführung: 10.11.1985; Bühnen der Stadt Bonn; Regie: Horst Zankl.

¹⁸ Vgl. Thomas Bernhard: *Holzfällen: eine Erregung*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

¹⁹ Vgl. Pia Janke: *Sie nerven, die Texte!* Roma: Aracne, 2012, S. 112.

²⁰ Vgl. Janke, Pia, Teresa Kovacs, Christian Schenkermayr, Bettina Chybiorz, und Praesens Verlags GesmbH. *Elfriede Jelineks Burgtheater: eine Herausforderung*. Wien: Praesens Verlag, 2018; Vgl. Evelyn Annuß: *Theater des Nachlebens*. München: Fink, 2005.

²¹ Vgl. Janke, Kovacs, Teresa, Baumbauer, Janke, Pia, und Baumbauer, Frank. „Die endlose Unschuldigkeit“:

des Allegorischen Zwischenspiels und der szenischen Figuren vorgenommen. Basierend auf theoretischen Ausführungen von Verschweigungsformen in weiteren Texten von Elfriede Jelinek, wird versucht durch die Verschränkung von Komik und Gewalt in *Burgtheater* eine Form des ‚Gspäßigen‘ Verschweigens herauszuarbeiten.²²

1 *Burgtheater*: Eine Zäsur in der Geschichtsverdrängung

Elfriede Jelineks satirisch-polemischer Theatertext *Burgtheater. Posse mit Gesang*.²³ kann faschismus-, nationalsozialismus-, sowie gesellschaftskritisch rezipiert werden.²⁴ Primär wird die opportunistische Mitwirkung von österreichischen KünstlerInnen in nationalsozialistischen Kunstproduktionen thematisiert.²⁵ Als Medium dafür dient eine fiktive SchauspielerInnen-Familie, welche im Laufe des Textes etliche Rollenwechsel durchläuft.²⁶

Der Titel: ‚*Burgtheater. Posse mit Gesang*‘ ist semantisch etwa ebenso vielschichtig verwoben, wie der Titel ‚*Stecken, Stab und Stangl – Eine Handarbeit*‘.²⁷ Letzterer wurde im Zuge der bagatellisierenden sowie kriminalisierenden medialen Berichterstattungsmodi über das Bombenattentat auf vier Romani-Personen in Oberwart geschrieben²⁸.

Evoziert wird bei *Burgtheater* einerseits die ‚in Stein gemeißelte Institution Burgtheater‘²⁹, welche im Laufe der Vergangenheit eine Schlüsselrolle in Bezug auf das österreichische Selbstbild inne hatte.³⁰ Andererseits ist auch der Film *Burgtheater* (1936) mitgemeint.³¹ Die Historie der Theaterinstitution steht mit der österreichischen Geschichte eng in Verbindung und durchlief etliche politische Systemwechsel.

Elfriede Jelineks „Rechnitz“ (Der Würgeengel). Wien: Praesens-Verl., 2010;

Bloch, Natalie. Legitimierte Gewalt : zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute. Bielefeld: transcript, 2011.

Janke, Pia, Teresa Kovacs, Christian Schenkermayr, Bettina Chybiorz, und Praesens Verlags GesmbH. Elfriede Jelineks *Burgtheater* : eine Herausforderung. Wien: Praesens Verlag, 2018; Schmid-Schutti, Paulina, und Praesens Verlags GesmbH. *Sprache & Gewalt : multiperspektivische Zugänge*. Wien: Praesens Verlag, 2025

²² **Anmerkung:** Vgl. Elfriede Jelinek: *Die Kinder der Toten* Elfriede Jelinek: *Rechnitz (der Würgeengel.)* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009; Vgl. Elfriede Jelinek. *Stecken, Stab und Stangl*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

²³ Vgl. Elfriede Jelinek & Ute Nyssen: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Verlag. 7. Auflage, Oktober 2004. Der Übersichtlichkeit halber sei im Folgenden die Sigle „BT“ verwendet.

²⁴ Vgl. Uta Degner u.a.: *Eine „unmögliche“ Ästhetik - Elfriede Jelinek im literarischen Feld*. Wien Köln: Böhlau Verlag, 2022 S. 292.

²⁵ Vgl. Pia Janke: *Die Nestbeschmutzerin*. Jelinek & Österreich. Salzburg und Wien: Jung und Jung. 2002, S. 171.

²⁶ Vgl. Ebd.,

²⁷ **Anmerkung:** Vgl. Daniela Bartens: *Das Häkeln in der Avantgarde*. Zu Elfriede Jelineks »Stecken, Stab und Stangl - Eine Handarbeit. 2000.

²⁸ Vgl. Ebd., S. 153f.

²⁹ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke: *Hinter dem Lachen stecken die Brutalität und die Grausamkeit*. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 21.

³⁰ Veronika Zangl, 2013, 272.

³¹ Vgl. Pia Janke, Teresa Kovacs, Christian Schenkermayr: *Elfriede Jelineks Burgtheater –Eine Herausforderung*. Wien: Praesens-Verlag. 2018, S. 21. & Vgl. S. 314.

Der Sand der österreichischen Politiklandschaft wurde vor allem mit dem Burgtheater-Skandal aufgewirbelt, als aufgrund der diskursiven Aktualität, der Text als ‚Schlüsseldrama‘ in Bezug auf die Wessely-Hörbiger-SchauspielerInnen verortet wurde.³² Maßgeblich zu dieser etikettierenden ‚Kategorisierung‘ des Theatertextes, hat ebenso die mangelnde Textrezeption in Österreich beigetragen³³. Es wurden erstmalig die Schweinwerfer der österreichischen Vergangenheitsbewältigung auf die unverarbeitete nationalsozialistische Geschichte gerichtet, und reflektiert wurde ebenso die staatlich-kollektiv gestützte Opferthese.³⁴

1980 wurden das Buch *Mephisto* von Klaus Mann sowie Franz Novotnys und Otto M. Zykans *Staatsoperette* zu Inspirationsquellen für das Verfassen von *Burgtheater*.³⁵ Zudem trugen die politischen Umstände und die damit einhergehende unzureichende Vergangenheitsbewältigung Österreichs maßgeblich zur Textentstehung bei.³⁶

Aufgrund inexistenter Sekundärliteratur oder anderweitiger Forschungswerke zu den opportunen Verhaltensweisen von österreichischen SchauspielerInnen, orientierte sich Jelinek an Biografien, Programmheften sowie Filmen aus der Vor- und Nachkriegszeit.³⁷ Im Zuge der Materialrecherchen und nach Einsicht in den nationalsozialistisch-propagandistischen Film *Heimkehr*³⁸, kristallisierte sich die Grundlage für *Burgtheater* heraus.

Der Text ist dialogisch konzipiert sowie mit monologischen Einschüben versehen und auf intertextueller Ebene größtenteils auf propagandistischen Filmzitaten sowie Heimatfilmzitaten basierend.³⁹ 1982 erschien *Burgtheater* in der Zeitschrift *manuskripte*, allerdings ohne das Allegorische Zwischenspiel. Im Zuge der Uraufführung wurden Jelinek, insbesondere medial,⁴⁰ etliche diffamierende Attribute zugeschrieben, darunter jene der „Nestbeschmutzerin“.⁴¹

Der Theatertext lässt sich ohne ‚Wirklichkeitswissen‘ als fiktionale Literatur lesen sowie als Satire entschlüsseln, in der Schauspieler*innen eine Art „Wendehalsverhalten“⁴² im Nationalsozialismus zutage legen. Wird ein geteiltes ‚Werte- und Weltsystem‘ vorausgesetzt, ent-

³² Vgl. Pia Janke, Teresa Kovacs, Christian Schenkermayr: Einleitung. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 9.

³³ Vgl. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke: Hinter dem Lachen stecken die Brutalität und die Grausamkeit. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 24

³⁴ Vgl. Evelyn Annuß: Theater des Nachlebens. München: Fink, 2005, S. 62.

³⁵ Vgl. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke: Hinter dem Lachen stecken die Brutalität und die Grausamkeit. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 20.

³⁶ Vgl. Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2007, S. 131.

³⁷ Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner: Körper-Dramaturgie und geniale Sprachinterventionen in den Dramen Burgtheater von Elfriede Jelinek und ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM von Werner Schwab. St. Ingbert: Röhrig Universitäts-Verlag, 2013, S. 70.

³⁸ Vgl. Pia Janke, Teresa Kovacs, Christian Schenkermayr: Einleitung. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 9.

³⁹ Vgl. Elfriede Jelinek: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. TheaterZeitschrift 7, 1984, S. 15.

⁴⁰ Vgl. Sabrina Weinzettl: Die 1980er Jahre in Österreich. Chronik der Ereignisse. Wien: Praesens-Verlag. 2018, S. 32.

⁴¹ Pia Janke: Die Nestbeschmutzerin, Elfriede Jelinek & Österreich. Wien Salzburg: Jung und Jung, 2002. S. 7.

⁴² Degner 2022, S. 292.

faltet sich die polemische Wirkung von *Burgtheater* und die Referenzen können dekodiert werden sowie auf die Wiener SchauspielerInnen-Familie Wessely-Hörbiger zurückgeführt werden.⁴³ Neben der genannten kontextuellen Verortung des Textes, deuten zudem zitierte Sprechverse aus Paula Wesselys oder Attila Hörbigers⁴⁴ filmischem Mitwirken auf diese hin.⁴⁵

Die Bezugnahme auf realen Persönlichkeiten, beispielsweise, durch Interviews oder Stellungnahmen zum Theatertext, ermöglichen diesem einen polemischen Realitätsbezug.⁴⁶ Vor allem die *Kronenzeitung* deutete Jelineks Äußerungen zum und im vermeintlichen ‚Schlüsseldrama‘ als ‚Rufschädigung‘ sowie diffamierende Explizit-Erwähnung der Wessely-Hörbigers. Die Burgtheater-Rezeption hat sich im Laufe der Jahrzehnte, nachdem der Kaffee abgekühlt war⁴⁷ gewandelt, denn damals „[Haben sich alle] wie die Bluthunde auf diese scheinbaren biografischen Koinzidenzen gestürzt“⁴⁸.

Der Fokus verschob sich auf die Darstellung typisierter Figuren des österreichischen Kulturbetriebes von 1930 bis 1950, darin auf opportunistische SchauspielerInnen während des Nationalsozialismus sowie auf die Fortdauer nationalsozialistischer Tendenzen in der Zweiten Republik.⁴⁹

1.1 Der „Märchenkahn“⁵⁰ und das idyllische Familienbild

1984 wurde in der Zeitschrift *Sterz und wespennest*, das Allegorische Zwischenspiel veröffentlicht und anschließend zum Theatertext hinzugefügt.⁵¹ *Burgtheater* gliedert sich in drei Teilen und das Allegorische Zwischenspiel markiert eine „Schlüsselszene“⁵² der österreichischen Vergangenheitsbewältigung.

Das Zwischenspiel zäsiert die heitere und salonfähige Atmosphäre der Familie, die im ersten Akt rund um den Esstisch sitzt. Zwischen Schinkenfleckerln und Patzerei⁵³, wird ein Vorgeschmack der grausamen, brutalen Gewalt angeboten, die sich in *Burgtheater* hinter dem Lachen verbirgt.⁵⁴ Bemerkenswert ist die Stimmung, welche im ersten Teil *1941* eine „[...]äu-

⁴³ Vgl. Degner 2022, S. 292.

⁴⁴ Vgl. Annuß 2005, S. 61: Wessely und Hörbiger als künstlerische RepräsentantInnen des Burgtheaters und Österreichs.

⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 60.

⁴⁶ Degner 2022, S. 294.

⁴⁷ Vgl. Karl Wagner: *Holzfällen als Selbstdemontage Eine Lektüre nach den Skandalen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013, S. 108.

⁴⁸ Evelyn Deutsch-Schreiner: „ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trockengelegt worden ist“. *Jelineks Burgtheater – Politik und Ästhetik*. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 85.

⁴⁹ Vgl. Pia Janke, Teresa Kovacs, Christian Schenkermayr: *Einleitung*. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 9.

⁵⁰ Jelinek 2004, S. 143.

⁵¹ Vgl. Gespräch zwischen Oliver Rathkolb und Gerhard Scheit: „Ich bin die Nachgeborenen!... Ich bin Österreich!“ Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 48.

⁵² Annuß 2005, S. 73.

⁵³ Vgl. Jelinek 2004, S. 131.

⁵⁴ Vgl. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke: *Hinter dem Lachen stecken die Brutalität und die*

berst heiter[e]“⁵⁵ Zeit markiert, allerdings bis zum zweiten Teil 1945 umkippt und die Atmosphäre vielmehr als ‚alles, außer heiter‘ wirken lässt.

Die, auf der Wohnzimmer-Bühne von *Burgtheater*, auftretenden *dramatis personae*: Käthe, István, Schorsch, Therese (genannt Resi), Mitzi, Mausi und Putzi, der Alpenkönig sowie ein Burgtheaterzwerg⁵⁶- haben den Ursprung in schonungslos-grotesk überspitzter Form, auf fiktionaler Ebene. Die kleinbürgerliche Familie steht sinnbildlich für österreichische KünstlerInnen des 20. Jahrhunderts, die während des Nationalsozialismus an renommierten Institutionen, beispielsweise, am Burgtheater auftraten oder sich an Filmproduktionen beteiligten und opportunistisch handelten.⁵⁷

In der musikalisch-verzauberten Atmosphäre durch Harfenklängen und das gondelartige, „paradiesisch[e] Gefährt“⁵⁸, erfolgt ein theatralischer *Crossover*. Ein invalidierter und bandagierter Alpenkönig- und „Menschenfeind“⁵⁹-Hybrid erscheint. In der Regieanweisung erfolgt bereits die explizite Erwähnung auf intertextueller Ebene mit: „[...] (Raimund, schau oba)[...]“⁶⁰, weshalb die intertextuelle Verortung sich auf Ferdinand Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* zurückführen lässt.⁶¹

Diese Erscheinung ist keine *fata morgana*, sondern eine politisch-instruktive Instanz, ergo, eine „Reflexionsfigur“.⁶² Während der Alpenkönig opportunen SchauspielerInnen die mumifiziert-umhüllte Hand reicht, um diese ‚ideologisch zu bekehren‘, wird jene Hand buchstäblich aus ihm herausgerissen.⁶³ Als Spendensammler für die österreichischen Widerstandskämpfer, versucht er die *persona dramatis* Käthe vor künftigen Assoziationsräumen bezüglich ihrer Schauspielerinnen-Karriere zu warnen: „So seinds doch gscheit! Ich arbeite an Ihrer Biographie! Passens auf! Wie leicht is wos gschehn!“⁶⁴ oder: „Ich bin Österreich! Ich bin die Zukunft“ Diese Alpenkönig-Aussagen bleiben allerdings unerhört und das Rad der Verdrängungsmaschinerie dreht sich weiter. Er sowie die szenische Figur Schorsch stehen sinnbildlich ebenso für das Ende des österreichischen Opfermythos, beispielsweise durch die Skepsis von

Grausamkeit. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 19.

⁵⁵ Jelinek 2004, S. 131.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 130.

⁵⁷ Vgl. Elfriede Jelinek: ich schlage sozusagen mit der Axt drein. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 73. „[...] aber nicht die Personen als solche sind mir wichtig gewesen, sondern das, wofür sie standen, was sie repräsentierten, wofür sie sich zum Werkzeug machten.“

⁵⁸ Jelinek 2004, S. 143.

⁵⁹ Vgl. https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_R/Raimund_Ferdinand_1790_1836.xml (Abrufdatum: 14.02.2026)

⁶⁰ Jelinek 2004, S. 143.

⁶¹ Vgl. Stefan Kramer: „Ich will ein anderes Theater“. Wien: Praesens-Verlag, 2008, S. 115.

⁶² Annuß 2005, S. 80.

⁶³ Jelinek 2004, S. 147: „Ein Arm löst sich jetzt[...]“

⁶⁴ Ebd., S. 146.

Schorsch⁶⁵, der einerseits den Alpenkönig zertrampelt aber andererseits ihm Geld gibt und nicht an die Omnipotenz des nationalsozialistischen Regimes glaubt.⁶⁶

1.2 Die ‚großen KünstlerInnen‘ des Nationalsozialismus oder Österreichs

„Käthe: [...] Oh wie fein! [...] Mir dürfen mitgestalten! Mir dürfen eine Rolle verkörpern!“⁶⁷

Die ‚Mitgestaltung‘ des nationalsozialistischen Kulturlebens oder Mitwirkung in nationalsozialistisch-propagandistischen Filmen, wurde mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges mithilfe der österreichischen Opferthese, unterstützt. Zusätzlich wurde der Akt der Verdrängung durch eine ‚Vergangenheitsamnestie‘ auf künstlerisch-opportunistischer Weise überbrückt.⁶⁸ Eine Art ‚Verwobenheit von Unterhaltungsindustrie und Politik‘ kommt bereits im ersten Akt von *Burgtheater* zum Vorschein und wird durch Begriffe wie ‚Rolle‘ oder ‚Spielen‘, untermauert.⁶⁹ Das ‚Spielen‘ ist ebenso als Metapher zu deuten, welches auf die Opferrolle Österreichs während des Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit anspielt.⁷⁰

Zusätzlich verarbeitet Jelinek das opportunistische Verhalten der Wessely-Hörbiger-Familie künstlerische ‚Lieblinge‘ des österreichischen Publikums rezipiert worden sind.⁷¹ „Ich betrachte den Film als Kriegsverbrechen und alle Beteiligten als (nie bestrafte, sondern vielmehr auch später noch verehrte) Kriegsverbrecher.[...]“⁷² Diese Verehrung im Burgtheatermilieu durch Claus Peymann sowie Thomas Bernhards, kristallisiert sich besonders in einem Interview von Krista Fleischmann mit Thomas Bernhard heraus. Auf Fleischmanns Interviewfrage, ob Bernhard ausgerechnet ein Stück für Paula Wessely und Käthe Gold⁷³ schreiben würde, antwortete er wie folgt:

Ja sicher, aber die waren immer am Burgtheater, und da ich fürs Burgtheater nicht g'schrieben hab', ist das nicht in Frage 'kommen. [...] Ich mein', ich verehr' sie, aber, ob sie mich liebt und mag, weiß ich ja nicht. Und mit der Gold ist es das gleiche. Es sind die einzigen eigentlich, die lebenslänglich großartig geblieben sind, bis heute. [...]⁷⁴

⁶⁵ Vgl. Teresa Kovacs: *Mythos Burgtheater*. Wien: Praesens. 2018, S. 321. Kovacs spricht über die politische ‚Elastizität‘ des Burgtheaters als Institution.

⁶⁶ Vgl. Gespräch zwischen Oliver Rathkolb und Gerhard Scheit: „Ich bin die Nachgeborenen!... Ich bin Österreich!“ Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 49.

⁶⁷ Jelinek 2004, S. 136.

⁶⁸ Vgl. Annuß 2005, S. 70.

⁶⁹ Degner 2022, S. 296.

⁷⁰ Vgl. Pia Janke: *Opportunismus oder Widerstand. KünstlerInnen in Diktaturen*. Gespräch mit Angelika Hager, Cornelius Obonya, Oliver Rathkolb. Wien: Praesens-Verlag. 2018, S. 364.

⁷¹ Vgl. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke: *Hinter dem Lachen stecken die Brutalität und die Grausamkeit*. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 20.

⁷² Ebd., S. 21.

⁷³ Vgl. <http://biografia.sabiado.at/gold-kaethe/> (18.02.2026); 1936: Verleihung des Titels einer ‚Deutschen Staatsschauspielerin‘, vom nationalsozialistisch regierten Deutschen. 1944 bis 1946 spielt Gold am Züricher Schauspielhaus. Das Privatleben Golds ist spärlich dokumentiert, da dieses fern von der Öffentlichkeit gehalten wurde. Ab 1947, Mitwirkung am Burgtheater.

⁷⁴ Krista Fleischmann: „Holzfällen“, Interview von Krista Fleischmann. Berlin: Suhrkamp Verlag. 2015, S. 266.

Bezüglich der nationalsozialistischen Vergangenheit Wesselys als Schauspielerin und deren Mitwirken am Propagandafilm *Heimkehr*⁷⁵ sowie die in der Zweiten Republik weitergeführten Idolisierung, aufgrund von Heimatfilmen⁷⁶, entgegnet Jelinek in ihrem Paula-Wessely-Text:

„[...] Dieser Natürlichkeitwahn, der etwas Künstliches in Natur verwandeln will, liegt auf einer Linie mit der Naturhaftigkeit der Geburt in Blut und Boden des Vaterlandes. Sie war eine heilige Kuh, übrigens auch für Thomas Bernhard oder Claus Peymann, die sie tief verehrten. Ich konnte von ihrer „Aura“ nichts bemerken. Ihre Person ist das genaue Gegenteil von dem, was ich für interessant halte am Theater.“⁷⁷

Wessely-Biografien weiten den Interpretationsraum rund um die Figur Käthe, denn der Figurenname könnte auf eine von Wessely gespielte Rolle verweisen. Sie tritt als „Kate“ auf in einer Inszenierung von *Widerspenstigen Zähmung* am Theater in der Josefstadt.⁷⁸ Gustav Ucickys „antipolnischer Nazi-Propagandafilm“⁷⁹ *Heimkehr*⁸⁰ in dem Wessely die Hauptrolle verkörperte und sich explizit als Antisemitin äußerte, war in der Zweiten Republik lange Zeit verboten. Per *oblivio et amnestia*⁸¹ erfolgte der Übergang von Krieg zum ‚neu‘ gegründeten Österreich reibungslos.

Trotz öffentlicher Stellungnahmen Jelineks dazu, dass die *dramatis personae* lediglich als ‚Platzhalter‘ für gesellschaftliche Typen stehen, wird *Burgtheater* weiterhin als Schlüsselstück rezipiert. Hinter der vermeintlichen Hetze gegen Wessely als Individuum, steckt die Auffassung eines persönlichen Angriffs auf das Selbstbildnis Österreichs.⁸² Uta Degner arbeitete in *Eine unmögliche Ästhetik, Elfriede Jelinek im literarischen Feld*, die polemischen Bezüge in *Burgtheater* heraus und der Text *Paula Wessely* verstärkte die polemische Wirkung von *Burgtheater*.⁸³

⁷⁵ Vgl. Gertrud Koch: Adressierte Bilder – Film als Medium des Theaters. Zu *Heimkehr* im/in *Burgtheater*. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 228.

⁷⁶ Vgl. <https://original.elfriedejelinek.com/fwessely.html> (Zugriff: 02.02.2026).

⁷⁷ Vgl. ebd., <https://original.elfriedejelinek.com/fwessely.html> (Zugriff: 02.02.2026).

⁷⁸ Annuß 2005, S. 60.

⁷⁹ Konstanze Fliedl: Käthe und die Erbkönigin. Schauspielerinnen bei Elfriede Jelinek. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 346.

⁸⁰ Vgl. <https://original.elfriedejelinek.com/f-ucicky.html> (Abrufdatum: 15.02.2026) der « Propagandaregisseur ».

⁸¹ Vgl. Helmut König: Paradoxien der Erinnerung: Über Wissen und Vergessen. Berliner Wissenschafts-Verlag, 2011, S. 46.

⁸² Vgl. Fliedl 2018, S. 346.

⁸³ Vgl. Degner 2022, S. 295.

2 Die „Kunstsprache“⁸⁴ als Demontage der Verdrängung

„Was [...] ‚*Burgtheater*‘, betrifft, so habe ich lange am Schneidetisch Kitschfilme [und] reine Propagandafilme der Nazi-Ära angeschaut und Dialoge und Monologe mitgeschrieben.“⁸⁵

Elfriede Jelinek verwendet eine literarische „Holzschnitttechnik“ in *Burgtheater*, wodurch im Theatertext Filmzitate mit autobiografischen Inhalten von SchauspielerInnen zusammenbaut werden, um diese dann anschließend zu demontieren. Daraus entsteht ein kritisch-differenzierter Umgang mit Verdrängungsthematiken des Nationalsozialismus.⁸⁶ Durch die Montagetechniken als „literarische Technik“, wird ermöglicht, dass szenischen „[...] Figuren Aussagen in den Mund [gelegt werden], die es schon gibt.“⁸⁷ *Burgtheater* evoziert einen maximiert-künstlichen Stil durch diese ‚Materialmanipulation‘, damit ein Wirklichkeitsbezug hergestellt und offenbart werden kann.⁸⁸

Die Sprache(n) in *Burgtheater* transformieren sich zum Analysegegenstand selbst und werden mit dialektalen Elementen aufgeladen, wobei der verwendete ‚Dialekt‘ ein multikompositorischer Kunstdialekt ist, welcher sich avantgardistischer Neologismen bedient.⁸⁹ Diese Schreibtradition geht mitunter auf die Wiener Gruppe zurück und deren sprachexperimentelle Dialektverwendungen.⁹⁰

Besonders in Bezug auf die der ‚Lautlichkeit basierende[r] Spracharbeit‘⁹¹ des Neuen Volksstücks der der 1970er und 80er Jahre, dienten dialektale Mittel zur Demontage romantisierter Heimatsszenarien.⁹² Was zuvor als euphemistisch-unschuldige Redeweise galt, wurde entfremdet und entlarvt. Der von Jelinek genannte Brecht’sche Verfremdungseffekt⁹³ kommt deutlich in *Burgtheater* vor, wo überzeichnete und zugleich verkleinerte sowie bewusst anti-psychologische Figuren diese Wirkung verstärken.⁹⁴

⁸⁴ Christian Schenkermayr: „noch einem in Großdäitschlond ollgemein verständlichen Schriftdäitsch“ Form und Funktion des Kunstdialekts in *Burgtheater*. 2018, S 110.

⁸⁵ Jelinek 1984, S. 15.

⁸⁶ Vgl. Degner 2022, S. 285.

⁸⁷ Jelinek 1984, S. 14.

⁸⁸ Degner 2022, S. 297.

⁸⁹ Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner: „ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trockengelegt worden ist“. Jelineks *Burgtheater* – Politik und Ästhetik. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 77.

⁹⁰ Vgl. Schenkermayr 2018, S. 110.

⁹¹ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke: Hinter dem Lachen stecken die Brutalität und die Grausamkeit. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 19.

⁹² Vgl. Schenkermayr 2018, S. 111.

⁹³ Vgl. Jelinek, 1984 S.

⁹⁴ Vgl. Schenkermayr 2018, ebd.

2.1 Ästhetik sprachlicher Gewalt in *Burgtheater*

„Elfriede Jelineks Burgtheater. Posse mit Gesang ist ein einziges Zitat, ein über weite Strecken verfremdetes Zitat freilich – auch die Komik ist zitiert.“⁹⁵ Demzufolge sei die ‚komische Ader‘ des Theatertextes erläutert, welche bereits in der Titelnzusammensetzung zu verlaufen beginnt. Die Allegorie des Burgtheaters als Institution sowie die Anspielung auf den Film, wurden bereits erläutert. *Posse mit Gesang* verweist jedoch auf musikalisch-komödiantische Altwiener Volkstheater-Tendenzen, in denen sich nach Johann Nestroy „hinter dem Lachen die Brutalität und die Grausamkeit“⁹⁶ verborgen sind. ‚Burgtheater‘ evoziert österreichische und prestigeträchtige „Hochkultur“⁹⁷, nicht zuletzt auch bedingt durch Käthes Sprechstil, des Burgtheater-tons, welcher auf eine ‚maximale‘ sprachlich-schauspielerische Vollendung verweisen soll. Der hochkulturelle Burgtheatermythos wird durch den Sprechstil gefestigt.⁹⁸

Nach Hochholdinger-Reiterer kann die Zitatverfremdung als „kontrastierende Montage“ bezeichnet werden.⁹⁹ Bei dieser Montageform werden mehrere Ebenen zugleich übereinandergeschichtet. Diese Überlagerungen zielen auf die Verschränkung der volkstheatralen Traditionen sowie Referenzen an die Wiener Filmszene ab.

Der komisch-subversive Effekt des Theatertextes entfaltet sich besonders durch die Überhäufung zugleich und Wechselwirkung von Gewalt- sowie Grotteskedarstellungen.¹⁰⁰ Daraus ergibt sich eine Art Vielschichtigkeit der Gewaltebenen, in der das Lachen als Gewaltinstrument eingesetzt werden kann, dort wo die Komik Gewalt eliminieren soll.¹⁰¹ Diese Verfremdungen lassen sich auf ästhetischer Ebene als satirisches Verfahren interpretieren. Die dabei auftretenden ästhetischen Verschiebungen wirken dabei bewusst tabubrechend und entfalten im Theatertext eine ‚subversive‘ Kraft. Durch Ironie, Beschimpfungen und Schmähen wird die satirische Wirkung verstärkt und sie steht in diesem Fall für das moralische Engagement sowie politische Relevanz des Theatertextes.¹⁰²

Der Faschismus blieb kontinuierlich präsent und durch gezielte Dekonstruktionsmethode werden im Text sämtliche Mythologisierungsprozesse rund um eine ‚heile‘ Welt entwirrt und entmystifiziert. In erster Linie erfolgen Dekodierungsprozesse faschistischer oder

⁹⁵ Beate Hochholdinger-Reiterer: „Zeit 1941. Alles äußerst heiter!“ Zur Komik in Elfriede Jelineks Burgtheater. 2005, S. 450.

⁹⁶ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke: Hinter dem Lachen stecken die Brutalität und die Grausamkeit. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 19.

⁹⁷ Schenkermayr 2018, S. 115.

⁹⁸ Vgl. Elisabeth Großegger: Burgtheater. Von der Utopie zum Mythos. Wien: Praesens. 2018, S. 309.

⁹⁹ Hochholdinger-Reiterer 2005, S. 450.

¹⁰⁰ Vgl. Karoline Exner & Monika Meister: Das Komische als subversives Potenzial. Elfriede Jelineks Burgtheater. Wien: Praesens-Verlag. 2018, S. 265.

¹⁰¹ Vgl. Artur Pelka: Unheimliches Lachen. Körper und Witz in Burgtheater. Wien: Praesens-Verlag. 2018, S. 279.

¹⁰² Vgl. Dagmar von Hoff: Lachen über die NS-Zeit. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 282.

nationalsozialistischer Glaubenssätze sowie Tendenzen, durch sämtliche Dekonstruktionsverfahren. In Burgtheater „spricht [die Sprache] für sich selbst“¹⁰³ Die Gewalttaten des Nationalsozialismus kommen auf allen textuellen sowie sprachlichen Ebenen zum Vorschein und durch die komisch-groteske Darstellung dieser wird eine Art „unheimliches Lachen“¹⁰⁴ evoziert.

2.2 Sprachkomische Dekonstruktionsverfahren

Der zugleich „destruierend[e] (zerstörend)“¹⁰⁵ sowie „dekonstruierend[e] (zerlegend, auflösend)“¹⁰⁶ Umgang mit Trivialmythen nach Roland Barthes dient ebenso für die Entwirrung sowie Entmystifizierung von faschistoider Filmsprachen und dem opportunistischen Verhalten von österreichischen SchauspielerInnen.

Durch Wortspiele und Verballhornung bestimmter austriazistischer Verwendungen werden in der Wörter-Suada am Ende der Schlusszene des zweiten Aktes, äußerst faschistisch sowie nationalsozialistisch „verwaschene“ und aufgeladene Begriffe verfremdet und dadurch entlarvt.¹⁰⁷ Die chorische Kette aus Sprachfetzen, verdrehter und entstellter Begrifflichkeiten, lässt eine „Parodie eines vermeintlich volkstümlichen Begriffsinventars“¹⁰⁸ entstehen. Auf der lexikalischen Ebene¹⁰⁹ können Begriffe auf ihre faschistoiden und nationalsozialistischen Tendenzen seziert werden. Beispielhaft ist „Die Vergaserin“¹¹⁰, dieses entstellte Lexem durchbricht den Wortschwall und entpuppt sich als offenkundig antisemitisch. Die enthüllende Wirkung verstärkt sich durch die polyphonen Elementen des Rhythmus und der gemeinschaftlich skandierten Hymne in der Schlusszene des zweiten Teils.¹¹¹

Die Rhetoriken des Finanzmarktes¹¹² sind unentbehrlich, wenn Jelineks Werk auf sprachlich-lexikalischer Ebene untersucht wird. Der entlarvende Effekt der ökonomischen Wendungen tritt, insbesondere, in außerökonomischen Kontexten zutage, etwa in vermeintlich ‚privaten‘ Beziehungen wie der Ehe.¹¹³

¹⁰³ Jelinek 1984, S. 16.

¹⁰⁴ Peřka 2018, S. 276.

¹⁰⁵ Paulischin-Hovdar 2017, S. 14.

¹⁰⁶ Ebd., S. 14.

¹⁰⁷ Vgl. Christian Schenkermayr: Auf die Sprache einprägen, bis sie die Wahrheit preisgibt. Wien: Praesens-Verlag, 2020, S. 232.

¹⁰⁸ Schenkermayr 2018, S. 114.

¹⁰⁹ Vgl. Juliane Vogel „Ich möchte seicht sein.“ Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks
Armin Schäfer Die Wörter ihre Arbeit tun lassen: Jelineks Stimmen. München: Fink. 2010.

¹¹⁰ Elfriede Jelinek 2004, S. 189. **Anmerkung:** Durch die enthüllenden Neologismen, entstehen Wörter wie Vergaserin durch Phonem-Verschiebungen beispielsweise. Interessant ist es, dass „Vergaserin“ von der Rechtschreibkorrektur in Word, als orthografischer Fehler markiert wird und stattdessen „Versagerin“ vorgeschlagen wird.

¹¹¹ Vgl. Jelinek 2004, S. 188f.

¹¹² Vgl. Natalie Bloch; „wir können ganze Märkte deregulieren wie Flüsse“ Die Rhetorik des Finanzmarktes in Elfriede Jelineks Die Kontrakte des Kaufmanns. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2014, S. 55f.

¹¹³ Vgl. Priska Seisenbacher & Verena Humer: Sprache und Markt, Die Macht zu sprechen. Wien: Praesens-Verlag. 2016, Priska Seisenbacher: S. 69.

In *Lust*¹¹⁴, *Gier* oder die *Kontrakte des Kaufmanns* treten etliche rhetorische Mittel wirtschaftlicher Diskurse, beispielsweise durch Phraseologismen auf. Hierzu dienen vor allem verfremdende und entstellende Zitierweisen oder die Objektifizierung und somit Dehumanisierung von Menschen. Bemerkenswert ist der Kontrast, wobei zugleich häufig kapitalistische Materialien wie Geld oder der ‚Markt‘ personifiziert werden. Es entsteht eine breite Palette an Wirtschaft-Metaphorik.¹¹⁵

Ökonomische Sprachregister sind untrennbar von der patriarchal besetzten Sprache und Elfriede Jelinek bedient sich dieser bewusst aus einer marxistisch-feministischen Haltung, um auf das Machtgefälle zwischen Geschlechtern zu verweisen.¹¹⁶ Die Sprache ist patriarchal verwaschen und daher zugleich kapitalistisch ausgerichtet, mit einem phallischen Drang nach Verdinglichung und Desillusionierung. Jelinek veranschaulicht durch die Objektifizierung von Menschen in verdinglichten Kontexten, wie im Allegorischen Zwischenspiel, die antikapitalistische Wirkung dahinter. Dort wird die szenische Figur Alpenkönig objektifiziert, wodurch seine Tötung als noch martialischer und inhumaner erscheint.

3 Formen der Sprachgewalt

‚Gewalt‘ lässt sich per Definition vage einordnen, denn klassifikatorische Gewaltgrenzen je nach gesellschaftlichem Kontext verschoben werden. Dies erfolgt aufgrund der sprachperformativen¹¹⁷ Phänomenen, wodurch ‚gesellschaftliche‘ Kontexte durch Sprachhandlungen konstruiert werden, weshalb sie diskursiv wandelbar sind.¹¹⁸ „[...] Sprache [ist] das System [...], mit dem wir unsere Wirklichkeit und unsere Gesellschaft strukturieren.“¹¹⁹

Die historische Gebundenheit des Gewaltbegriffs eröffnet einen breiten Interpretationsspielraum, in dem Täter-Opfer-Konstellationen frei assoziiert werden und somit nicht wertneutral bleiben.¹²⁰ Gewalt ist tief in komplexen patriarchalen Gesellschaftsstrukturen verankert. „Die Uneindeutigkeit des Gewaltbegriffs ist deswegen so beunruhigend, da es sich hier nicht nur um einen Gegenstand der Forschung handelt, sondern um ein lebensweltliches Phänomen, dessen Regulierung für das soziale Zusammenleben von grundlegender Bedeutung ist.“¹²¹

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S. 61f.

¹¹⁵ Vgl. Bloch 2014, S. 60.

¹¹⁶ Vgl. Seisenbacher & Humer 2016, S. 69.

¹¹⁷ Vgl. Stefan Krammer im Gespräch mit Paulina Schmid-Schutti: *Ungleichheit spricht. Sprachliche Machtstrukturen und Ungleichheit durch Sprache*. Wien: Praesens-Verlag, S. 53.

¹¹⁸ Vgl. Natalie Bloch: *Legitimierte Gewalt: zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute*. Bielefeld: transcript, 2011, S. 51.

¹¹⁹ Paulina Schmid-Schutti: *Ungleichheit spricht. Sprachliche Machtstrukturen und Ungleichheit der Sprache*. Rosemarie Brucher im Gespräch mit Paulina Schmid-Schutti. Wien: Praesens-Verlag, 2025, S. 47.

¹²⁰ Vgl. Ebd., S. 56.

¹²¹ Ebd., S. 56.

Pierre Bourdieus Konzept der ‚symbolischen Gewalt‘ lässt sich hier adäquat einordnen, denn Bourdieu beschreibt Sprache als ein Medium, das Machtverhältnisse reproduziert und legitimiert.¹²² In *Burgtheater* treten Machtmechanismen zutage, denn die Figuren, die auf die Sprache(n) übergestülpt werden, nicht kommunikativ sondern performativ ausgerichtet sind.

Theatertexte, die ‚herkömmliche‘ Dramenmodelle sowie Verständnisse dekonstruieren, beispielsweise, durch die Antipsychologisierung der szenischen Figuren und die Transformation der Figurenreden auf mehreren Bewusstseinssebenen¹²³ - funktionalisieren Sprachgewalt auf einer kulturellen und diskursiven Ebene. Sobald erkannt wird, dass Sprache Gewalt ausüben kann, transformiert diese sich zum Machtinstrument.¹²⁴

Bei physischer Gewaltmanifestationen durch die Figur Käthe, beispielsweise: „ohrfeigt grundlos Maudi.“¹²⁵, wird nicht auf die Einzeltat hingewiesen, ergo, die Mutter schlägt das Kind‘, da es sich ohnehin um antipsychologische Figuren handelt, jedoch wird die diskursive Bemühung um die Veranschaulichung von Gewalt als ‚strukturelle Machtausübung‘ sichtbar gemacht. Damit eng verknüpft ist die „körperliche Repräsentation der kulturellen und diskursiven Bedingungen [von] Gewalt“.¹²⁶ Die Grenze zwischen sprachlicher und körperlicher Gewalt wird bewusst verwischt, da sie sich gegenseitig bedingen und undenkbar voneinander getrennt betrachtet werden können, somit deutet diese Verschränkung auf die performative Kraft der Sprache hin.

Jelineks sprachkritische Techniken und Herangehensweisen bezüglich *Burgtheater*, sind mitunter auch auf Johann Nestroy zurückzuführen.¹²⁷ In der Forschung bereits ausführlich dargelegt, aber insbesondere das Diminuieren von Wörtern greift nicht nur auf lexikalischer Ebene ein, sondern auch auf semantischer Ebene und entlarvt ausbeuterische Machtgefüge.

Die enge Verflechtung von ‚körperlichen Übergriffen‘ und symbolischen Formen sprachlicher Dominanz macht sichtbar, wie tief Gewalt in alltägliche Interaktionsformen verwurzelt ist. Die im Text vorkommenden Gewalttätigkeiten entlarven die verdeckte „sprachliche[...] Brutalität“.¹²⁸, die mit dem Nationalsozialismus zusammenhängt.

Sprachgewalt ist eng mit Machtverhältnissen verschränkt und manifestiert sich in *Burgtheater* im opportunistischen Verhalten von KünstlerInnen, die während des Nationalsozi-

¹²² Vgl. Haimo Stiemer und Karsten Schmidt: Bourdieu in der Germanistik. 2022, S. 111.

¹²³ Vgl. Yasmin Hoffmann: „Noch immer riecht es hier nach Blut.“ Zu Elfriede Jelineks Stück Krankheit oder Moderne Frauen. Cahiers d'Études Germaniques, Nr. 20, 1991, S. 193.

¹²⁴ Vgl. Uta Degner im Gespräch mit Paulina Schmid-Schutti: Jelineks Sprachkritik. Tradition und Vorgehensweise. Wien: Praesens-Verlag. 2025, S. 276f.

¹²⁵ Jelinek 2004, S. 150.

¹²⁶ Bloch 2011, S. 27.

¹²⁷ Degner & Schmid-Schutti 2025, S. 278.

¹²⁸ Hochholdingner-Reiterer 2005, S. 450.

alismus durch Mitwirkung profitieren konnte. Eine weitere Beobachtung der Machtgefälle ergibt, dass SchauspielerInnen deren Verhalten während einer oppressiven Diktatur damit legitimierten, lediglich Rollen verkörpert zu haben.¹²⁹ Die facettenreichen Gewaltdarstellungsmodi verdeutlichen, dass sie auf gesellschaftlich-strukturell verankerter Ebene sowie Ordnung fußen, präziser in das komplexe patriarchale System eingeschrieben sind.

3.1 Die NS-Gewalt tropft durch Sprachrohre

Elfriede Jelineks szenische Figuren verkörpern die verwendete Sprache(n), zugleich jedoch entfaltet das verwendete Sprachmaterial ebenso den Effekt von „Korporalität und Materialität“¹³⁰, wonach Kalauer in Jelineks Texten eine leibliche Dimension bekommen.

In *Burgtheater* manifestiert sich der dramaturgische Effekt der Körpersprache(n) reichlich und bleibt omnipräsent. Die körperlichen Bewegungen sowie deren Verflechtung mit Stimmen, Lautlichkeit und Rhythmus, manifestieren sich bereits im Altwiener Volkstheater. Blutige ‚Aktionen‘ mit Körpern, gedacht auch als ‚Hülle‘ für die Sprache ihrer Projektion, finden ebenso einen Ursprung im Wiener Aktionismus. Die künstlerischen Strömungen mit blutigen und karnevalesken Körpertraditionen und durch deren Verschränkung, deutet *Burgtheater* auf die unverarbeitete Vergangenheit Österreichs hin.¹³¹

„Diese Sprache ist nicht parodierbar. Sie ‚spricht für sich selbst‘, und daher mußte ich nicht mehr sprechen.“¹³² Jelinek verwendet das bereits ‚Gesagte‘, da dies sich historisch und diskursiv schon eingeschrieben hat. ‚Gesagt getan‘ - so lautet das Sprichwort, welches sowohl adäquat für welches allerdings auch aus sprachperformativer Perspektive interessant ist, wonach getätigte Aussagen auch eine Handlung mit sich ziehen.

Diese eingeschriebenen Aussagen manifestieren sich sowohl in Schriften als auch auf der Leinwand. Am Beispiel Paula Wesselys, generierten ihre Sprechverse aus *Heimkehr* Kontroversen: „Wir kaufen nichts bei Juden“¹³³, ist ein explizit antisemitischer Aussagesatz, der den Status einer „unpolitischen Frau“ sowie Künstlerin des 20. Jahrhunderts delegitimiert. „[Sie] hätte [...] als erwachsener Mensch wissen müssen, was sie da sagt. Und hätte versuchen müssen, das zu verweigern.“¹³⁴ So Elfriede Jelinek in ihrem essayistischen Text zu Wessely.

¹²⁹ Vgl. Janke und Jelinek 2018, S. 21.

¹³⁰ Beate Hochholdinger-Reiterer: „Ich kann leider an keinem Kalauer vorbeigehen“. Der komische Leib der Sprache in Elfriede Jelineks Theatertexten. Wien: Praesens-Verlag, 2020, S. 208.

¹³¹ Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner: „ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trockengelegt worden ist“. Jelineks *Burgtheater* – Politik und Ästhetik. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 79.

¹³² Jelinek 1984, S. 16.

¹³³ Elfriede Jelinek: Paula Wessely, <https://original.elfriedejelinek.com/fwessely.html> (Abrufdatum: 21.02.2026).

¹³⁴ Ebd.

In Burgtheater stecken hinter den komischen und ‚slapstickartigen‘ *dramatischen Figuren* die „Brutalität und Grausamkeit.“¹³⁵ Hinter den heiteren Fassaden entpuppt sich rasch das Gewaltklima des Nationalsozialismus, welches sich besonders durch die Verknüpfung von SchauspielerInnen des 20. Jahrhunderts sowie Gewalt in Verbindung gebracht wird.¹³⁶

Die Wort-Suada in der Schlusszene evoziert zugleich Entlarvung sowie Verhüllung. „*Alle abwechselnd, Käthe blutet still: Davon wissen mir nix! Des sengen mir gor nett Wos mir net sengen, des gibts net!*“¹³⁷, sind typisierte Glaubenssätze einer Verdrängungshaltung. Darauf folgen ‚nostalgisierte‘ Wortkombinationen aus kulinarischen, militärischen und antisemitischen Ausdrücken, die durch die verfremdende Vorgehensweise entmystifizierend wirken. „Scha-chertuatn“¹³⁸, „Hofwürg“¹³⁹ oder „Habswürg“¹⁴⁰ fungieren als ironische und satirische Neukompositionen. Die Verschiebungen, Repetitionen sowie Veränderungen entfalten sprachliche Machtstrukturen und dahinter nationalsozialistische Gewaltformen.¹⁴¹

3.2 Das Verschweigen als kommunikative Gewaltform

Elfriede Jelineks kritischer Verweis auf das opportunistisch-unreflektierte Mitwirken an nationalsozialistischen Propaganda- und Heimatfilmen erfolgt subtil unter der ‚Textoberfläche‘.

Das Verschweigungsnarrativ nationalsozialistischer Mittäterschaft als Themenkomplex, rekurriert in etlichen Theatertexten oder Romanen von Jelinek.¹⁴² Roland Koberg bezeichnet diese thematische Wiederkehr als „ein Lebensthema der Autorin“.¹⁴³

Das Schweigen gehört ebenso wie das ‚Nicht-Schweigen‘ zu kommunikativen Handlungen.¹⁴⁴ Gewaltakte können durch das Verschweigen auch explizit ausgeübt werden, in etwa durch Sprach- und Sprechverbote von Menschen.¹⁴⁵ Für die Verschweigungsformen in Elfriede Jelineks Œuvre, besonders in *Burgtheater* sind allerdings implizite, intrinsisch motivierte Gewalt-handlungen durch das Verschweigen aufschlussreich.

¹³⁵ Janke und Jelinek 2018, S. 19.

¹³⁶ Vgl. Deutsch-Schreiner 2018, S. 80.

¹³⁷ Jelinek 2004, S. 188f.

¹³⁸ ebd.,

¹³⁹ ebd.,

¹⁴⁰ ebd.,

¹⁴¹ Vgl. Rosemarie Bucher im Gespräch mit Paulina Schmid-Schutti: Ungleichheit spricht. Sprachliche Machtstrukturen und Ungleichheit durch Sprache. Wien: Praesens-Verlag, 2025, S. 42.

¹⁴² Vgl. Elfriede Jelinek. Stecken, Stab und Stangl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

Vgl. Elfriede Jelinek: Die Kinder der Toten. Hamburg bei Reinbek: Rowohlt 3. Auflage, 2004

Vgl. Elfriede Jelinek: Rechnitz (der Würgeengel.) Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.

¹⁴³ Roland Koberg: Mythos Burgtheater. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 323.

¹⁴⁴ Vgl. Oliver Rathkolb: Formen des Schweigens. Vom Mythos historischer Unschuld bis zum Verstummen der Betroffenen. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 121f.

¹⁴⁵ Paulina Schmid-Schutti: Sprache & Gewalt. 2025. S. 259.

In *Rechnitz (der Würgeengel)* wird die heimtückische Vertuschung und Verleugnung eines immensen Massenmordes. Es wurden 180 bis 200 verfolgte und deportierte, ungarisch-jüdische Zwangsarbeiter*innen brutal getötet. Die darin vorkommenden Bot*innenberichte und kritisch-subversiven Dekonstruktionsmechanismen, verweisen auf Verweigerungshaltungen von Tatpersonen und Zeug*innen, in Bezug auf das Massaker. Über das „Totschweigen und Wegreden“¹⁴⁶ als Phänomen der Rechnitzer Einwohner*innen berichtet der Film *Totschweigen*¹⁴⁷ von Margareta Heinrich und Eduard Erne. Robert Misik spricht über einen aktiven Vergessensvorgang der Tatpersonen sowie der Zeugenschaft, woraus sich eine neue „Dialektik des Schweigens“¹⁴⁸ und „Rechnitz als Metapher“ des Verschweigens herausbilden. Der Titel verweist auf eine „neue Verdrängungsstufe“¹⁴⁹, bezeichnet als „Geschwätziges Schweigen“¹⁵⁰, welches die Filmemacher*innen kinematografisch festhalten konnten. Darunter wird eine Verschweigungsform verstanden, die sich nicht durch eine Art ‚Stillschweigen‘ äußert, sondern im Gegenteil, ‚geschwätzig‘, laut und ablenkend erfolgt. Dazu zählen auch Unterbrechungen und Themenwechsel, die den Informationsfluss hemmen und wodurch sich eine weitere Verschweigungsform herauskristallisieren kann.¹⁵¹

In Bezug auf die ‚ablenkenden‘ und geschwätigen Verdrängungsmechanismen¹⁵², wurden österreichische Aufklärungsdebatten¹⁵³ erst durch künstlerische Interventionen sichtbar gemacht. Obschon die Geschichtsforschung grundlegende Arbeiten leistete, wurde das gesellschaftliche Schweigen, öffentlich erst mit dem erwähnten Film *Totschweigen* sowie Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* gebrochen.¹⁵⁴ Die Zeugenschaft hat geschwiegen oder wurden verstummt, und es besteht bis fortan eine mangelnde Berichterstattung darüber¹⁵⁵. Zum Massenmord Rechnitz konnte also niemand zur Rechenschaft gezogen werden.

¹⁴⁶ Gerhard Scheit: Totschweigen und Wegreden. Das verborgene Motiv der Trauer in Elfriede Jelineks Theatertexten. Wien: Praesens-Verlag, 2010, S. 176.

¹⁴⁷ Vgl. Christian Schenkermayr: Jenseits der Schweigemauer. Wien: Praesens-Verlag, 2010, S. 219.

¹⁴⁸ Robert Misik: Dialektik des Schweigens. Rechnitz als Metapher. Wien: Praesens-Verlag, 2010, S. 97f.

¹⁴⁹ Scheit 2010 S. 177.

¹⁵⁰ Ebd., S. 177.

¹⁵¹ Ebd., S. 176

¹⁵² **Anmerkung:** Hierfür wird ebenso auf Forschungsergebnisse zu Rechnitz (*Der Würgeengel*) (2008) zurückgegriffen, da für die vorliegende Arbeit adäquate Aspekte der Wiederkehr von Vergangenheitsmotiven sowie der Vergangenheitsverdrängung aufschlussreich beleuchtet worden sind. Ein zentrales Werk für die Herausarbeitung des Phänomens des „Geschwätzigen Verschweigens“ dient "Die endlose Unschuldigkeit": Elfriede Jelineks "Rechnitz" (*Der Würgeengel*), herausgegeben von Pia Janke.

¹⁵³ Vgl. Sylvia Paulischin-Hovdar: Der Opfermythos bei Elfriede Jelinek. Elfriede Jelineks Mythendekonstruktionen sind ideologiekritische Aufklärungsarbeiten. 2017, S. 80.

¹⁵⁴ Teresa Kovacs: Gespräch mit Raimund, Fastenbauer, Paul Gulda, Walter Manoschek, Jonny Moser und Berthold Sandorffy. Kein Ort.Nirgends. Wien: Praesens-Verlag, 2010, S. 158.

¹⁵⁵ Elfriede Jelinek: „diese verlogene Unschuld Österreichs war schon immer mein Thema gewesen“. Wien. Praesens, 2020, S. 108. Im Interview-Gespräch mit Elfriede Jelinek spricht Pia Janke über Stecken, Stab und Stangl – Eine Handarbeit (1997) und Rechnitz (*Der Würgeengel*)(2008) und beleuchten die Kernthematik der ‚vermeintlichen‘ Unschuldigkeit Österreichs sowie der mangelnden Vergangenheitsbewältigung nationalsozialistischer Verbrechen.

Die verstummte Amnestie über die Geschehnisse mehrerer Jahre, findet sowohl in *Rechnitz* als auch *Burgtheater* einen relevanten Ort in Bezug auf die Vergangenheitsverdrängung. In *Burgtheater* wird ein „linguistischer Effekt, als Gewalt [...] am Körper der Sprache“¹⁵⁶ angewendet, durch dessen Linse auch die komisch-groteske ‚Tanzszene‘, während der Alpenkönig zerstückelt und dabei getötet wird, im Allegorischen Zwischenspiel gelesen werden kann.¹⁵⁷

4 Eine Sprachgewaltanalyse

Die Mittäterschafts-Allegorie zeichnet sich in *Burgtheater. Posse mit Gesang* durch die komplexen und miteinander verwobenen Sprachebenen aus. Elfriede Jelinek legt dabei Figuren montierte Sprechtexte in deren Mündern.¹⁵⁸ Der Fokus meiner Analyse richtet sich auf die kumulierenden ‚Gewalthandlungen‘ des Allegorischen Zwischenspiels, wo schließlich die Figur des Alpenkönigs ermordet wird. Während dieser malträtirt wird, deuten komische Einlagen zwischen den Gewaltszenen auf Ablenkung, Verdrängung und Verschweigen. Die daraus resultierenden Blut- und Paketmetaphern sind sowohl intra- als auch intertextuell bemerkenswert. Mithilfe der hieraus gewonnenen Erkenntnissen wird versucht eine adäquate Abwandlung der Verschweigungsform in *Burgtheater* herauszuarbeiten.

4.1 Der Ländler als *danse macabre*

Elfriede Jelinek behandelt in *Burgtheater* den Opportunismus als Massenphänomen, reduziert ihn nicht auf einzelne Individuen, sondern lässt die Subjektebene der Figuren verschwinden und sie als Marionetten auftreten.¹⁵⁹ Die marionettenhaften *dramatis personae* in *Burgtheater*, erwecken den Anschein einer dramatischen ‚Handlung‘ zu folgen, diese entpuppt sich allerdings viel mehr als eine Aktion¹⁶⁰ und die subversive Kraft durchdringt die Marionettenfäden, an denen gezogen wird.

Das Hin- und Herflattern sowie der Tatendrang von Käthe, evoziert eine Stummfilm-Atmosphäre¹⁶¹: „[...] flattert von einer Tochter zur anderen, [...] setzt sich hin, springt wieder gleich auf, eilt immer wieder um den Tisch herum.“¹⁶² Die Verortung der Szenen in eine

¹⁵⁶ Marlies Janz: „Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen...“ Elfriede Jelineks Destruktion des Mythos historischer ‚Unschuld‘. Graz-Wien: Droschl. 1997, S. 230.

¹⁵⁷ Jelinek 2004, S. 147. „Während István und Käthe den Alpenkönig demontieren, tanzt Schorsch mit der sehr widerstrebenden Resi eine Art Ländler, Schorsch singt dazu.“

¹⁵⁸ Vgl. Jelinek 1984, S. 14.

¹⁵⁹ Vgl. Christoph Reinprecht: Lachen über die NS-Zeit. Wien: Praesens-Verlag. 2018, S. 286.

¹⁶⁰ Vgl. Deutsch-Schreiner 2018, S. 75 ff.

¹⁶¹ Vgl. Karoline Exner und Monika Meister: Das Komische als subversives Potenzial. Elfriede Jelineks *Burgtheater*. Wien: Praesens-Verlag. 2018, S. 265; Vgl. Hochholdingner-Reiterer 2005.

¹⁶² Jelinek 2004, S. 131.

kinematografische Dimension erfolgt ebenso im Allegorischen Zwischenspiel, nach dem Alpenkönig-Mord: „Käthe [...] kommt mit einem netten Stubenmädchen Handfeger wieder herein und säubert spielerisch etliche Überreste, wie im Film.“¹⁶³

Im Fokus meiner Analyse der Gewaltszenarien, stehen die grotesken und zugleich humoristischen ‚Zwischenspiele‘. Per Regieanweisungen üben die *personae dramatis* etliche Gewalthandlungen aus, welche das Ziel verfolgen soziale Handlungsmuster sichtbar zu machen. Das brutale Demontageverfahren an der Figur Alpenkönig steht sinnbildlich für gesellschaftlich verankerte Gewalt. Dieses wiederkehrende Motiv ist ein Marker des Kasperltheaters, wo das Krokodil totgeschlagen wird und die Komik-Figur für dessen Zerstückelung zuständig ist.¹⁶⁴

Nachdem der ‚Fremde‘¹⁶⁵ die idyllischen Familienszenarien betritt und sich als österreichischer Spendensammler für die örtlichen Widerstandszellen vorstellt, kippt die Stimmung der Figuren und diese nehmen eine defensive Haltung ein¹⁶⁶. Dieser ‚Wendepunkt‘ der Heiterkeit tritt die Gewaltlawinen los.

Der erste auffallende Gewaltmarker auf syntaktischer Ebene ist die permanente Rekurrenz der Interjektion „Ui Jegerl¹⁶⁷“, als Ellipse¹⁶⁸. Durch gezielte Repetitionen, in diesem Fall von Ellipsen oder Wortwiederholungen, die kleinere Veränderungen oder Verschiebungen unterlaufen, entsteht Sprachgewalt.¹⁶⁹ Dieses wiederholende Eintrichtern erinnert an die propagandistischen Sprachgewalttaten der Nationalsozialisten.

Beim Totschlagen der Reflexionsfigur Alpenkönig tritt die fortwährende Verschränkung von Komik und Gewalt in den Szenarien zutage, welche als „Strukturprinzip der Groteske“¹⁷⁰ bezeichnet wird. In der Gewaltreihe gegen den Alpenkönig wird zu Beginn des Gewalttreigens die komische Gewalt sichtbar gemacht:

„**Alpenkönig** *in Not*: [...] Ich bin Ihre Biographie! Mich wird man genauso vergessen, nebstbei bemerkt. Au!“¹⁷¹ [...]

„**Käthe** singt: Brüderlein fein, Brüderlein fein, einmal muß geschieden sein! Sie wirft sich gegen den Alpenkönig, der fällt gegen seinen Kahn, beides taumelt, wankt, kracht. [sie] schlägt auf ihn ein, einiges gerät ins Wanken: Was sein Se! Was sein Se!“¹⁷²

¹⁶³ Ebd., S. 150.

¹⁶⁴ Vgl. Exner und Meister 2018, S. 265.

¹⁶⁵ Jelinek 2004, S. 143.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 146.

¹⁶⁷ Ebd., S. 147.

¹⁶⁸ Vgl. Schenkermayr 2018, S. 114.

¹⁶⁹ Vgl. Rosemarie Brucher im Gespräch mit Paulina Schmid-Schutti: Ungleichheit spricht. Sprachliche Machtstrukturen und Ungleichheit durch Sprache. Wien: Praesens-Verlag. 2025, S. 42.

¹⁷⁰ Hochholdinger-Reiterer 2005, S. 454.

¹⁷¹ Jelinek 2004, S. 146.

¹⁷² Ebd.

Der mit „ ganz [...] weißen Binden (Verbandszeug) umwickelt[er] wie eine ägyptische Mumie [wirkender] Alpenkönig“¹⁷³, gilt wie im Vorigen erwähnt als *persona* mit einer Reflexionsfunktion für die österreichische Vergangenheitsverdrängung. Die intendierte Reflexionsrolle besteht darin, die porträtierten SchauspielerInnen auf deren künftigen Biografien hinzuweisen, da diese ihnen zum unangenehmen ‚Verhängnis‘ werden könnten. Die darauffolgende Zerstückelung zeigt wie Brutalität mit spaßigen Aktivitäten verschränkt ist:

Istvan und Käthe **schlagen** ernsthaft und immer heftiger auf den Alpenkönig ein, der beginnt jetzt, Körperteile zu verstreuen um sich her. Kleidungsstücke lösen sich von ihm. Ein Arm löst sich jetzt. Teile seines Gesichts ebenfalls. (Maske!) Das Zeug fällt zu Boden. Während Istvan und Käthe den Alpenkönig demontieren, **tanzt Schorsch** mit der sehr widerstrebenden Resi eine Art Ländler, **Schorsch singt** dazu.¹⁷⁴

Es erfolgt eine semantische Verschiebung zwischen dem Tötungsakt sowie der Unterhaltung, denn wo gesellschaftlich-kodiert¹⁷⁵, der brutale Vorgang des Tötens und der Auslöschung als Gewalt identifiziert wird, dort beginnt in *Burgtheater* ein nahezu voyeuristisches Spektakel, als befände man sich auf einem Dorffest. Der Ländler, gepaart mit traditionellen Vokalen der Volksmusik, dienen dem Mord als musikalische Untermalung. Der musikalische Einsatz von Volksliedern im österreichischen Nachkriegsfilm soll das österreichische Selbstbild und Identität festigen.¹⁷⁶ Um die widerständische Spendensammlermission des Alpenkönigs zu beenden, kurbeln allmählich Istvan und Schorsch den Tötungsvorgang an:

Käthe: [...] stößt den Alpenkönig heftig in Richtung Tür. Der König torkelt, es löst sich aus seinem Armstumpf - oder sonstwo vom Körper- eine endlose weiße Binde Verbandszeug, die stark blutbefleckt ist. Im folgenden wird der Alpenkönig von den **Brüdern** und **Käthe** so heftig herumgestoßen, daß sich die blutige Binde immer mehr abwickelt und auf der Bühne überall herumliegt.¹⁷⁷

Die Gewaltausübung durch Käthe fungiert als körperliches Sprachrohr, um die brutalen willkürlichen Gewalthandlungen des Nationalsozialismus zum Vorschein zu bringen. Das eigenmächtig-autoritäre Malträtieren ‚Nach Lust und Laune‘, evoziert gewalttätige, strukturelle nationalsozialistische Misshandlungs-Allegorien. Aus diesen Allegorien und aufgrund der antipsychologischen Disposition der *dramatis personae*, lässt sich ableiten, dass physische Gewalt‘ kollektive Abbilder der Gesellschaft veranschaulichen soll.

¹⁷³ Ebd., S. 143.

¹⁷⁴ Jelinek 2004, S. 147.

¹⁷⁵ Vgl. Bloch 2011: Grenzziehungen von Gewalt und Nicht-Gewalt gesellschaftlich verankert.

¹⁷⁶ Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2005, S. 455.

¹⁷⁷ Jelinek 2004 S. 147.

Aus einer feministischen Lesart verweist Käthes ‚gewaltvolles‘, Verhalten neben dem verdrängenden Umgang mit der opportunistischen Mitwirkung am nationalsozialistischen Kunstschaffen, ebenso auf eine unterdrückte Frauenposition¹⁷⁸ im Nationalsozialismus neben Männern, ergo, „Helden¹⁷⁹“.

Käthe: [...] <i>ergreift einen Schürhaken, schlägt auf den König ein, der fährt sich mit dem Arm über die Gesichtbandagen und verschmiert das Blut im Gesicht.</i> BT, S. 148.
Alpenkönig [...] <i>Er wird niedergeschlagen.</i> BT, ebd.
Alpenkönig [...] <i>Er wird von Käthe geschlagen und schreit auf.</i> BT, ebd.

Die nahezu martialischen Handlungen der *personae* Käthe, einer Mischung aus Hieben und Tritten gegen die eigenen Töchter sowie Resi und István, erinnern an weiblichen Ausbruchversuchen aus strukturell patriarchalen Machtungleichheiten, die insbesondere in *Die Liebhaberinnen*¹⁸⁰, *Lust*¹⁸¹ oder *Gier*¹⁸² auftreten.

Frau sein ist gesellschaftlich konstruiert¹⁸³ und ausgehandelt¹⁸⁴, diesbezüglich beschreibt Elfriede Jelinek die Inkorporation der unterschiedlichen, gesellschaftlich zugeschriebenen und weiblich kodierten Rollenzuschreibungen Käthes, wie folgt: „[Die] Festlegung der Frau auf die Dienerin, Mutter, Gebärerin und tapfere Gefährtin von Helden, auf die stets sich selbst Verneinende, dem Mann Gehorchende – ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trockengelegt worden, war mein Material, das ich zu einer Art Kunstsprache zusammengefügt habe[.]“ In diesem Sinne sei darauf verwiesen, dass trotz etlicher ‚physischen‘ Malträtierungen in *Burgtheater*, von welchen die Regieanweisungen nur so wimmeln, bleibt die Ebene, auf welcher sich Gewalt manifestiert, jene der sprachlich-kodierten kulturellen und diskursiven.

Die Alpenkönig-Tötung erreicht eine Art ‚explosive‘ Klimax, basierend auf die im Vorfeld aufgebaute Gewaltserien. Es zeichnet sich eine komisch-gewaltvolle Kontinuität durch die Zerstückelung der Alpenkönig-Figur sowie der zeitgleich feierlichen Momenten¹⁸⁵. Ein

¹⁷⁸ Vgl. Simone de Beauvoir: *Die Frau im Mythos Warum die Frau das Andere ist.* S. 52.

¹⁷⁹ Jelinek 1984, S.

¹⁸⁰ Vgl. Elfriede Jelinek: *Die Liebhaberinnen.* Roman. Neuausgabe, 26. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004.

¹⁸¹ Vgl. Elfriede Jelinek: *Lust.* 10. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004.

¹⁸² Vgl. Elfriede Jelinek: *Gier: ein Unterhaltungsroman.* 3. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verlag, 2004.

¹⁸³ Vgl. Judith Butler 1990: *Subjects of Sex, Gender, Desire. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.*

¹⁸⁴ Vgl. Simone de Beauvoir: *Gelebte Erfahrung. 1. Kindheit.* Bei Neugeborenen spielt der Unterschied der Geschlechter noch keine Rolle. *Das andere Geschlecht. Eine Deutung der Frau.* Hamburg: Rowohlt, 1960, S. 94. „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Kein biologisches, psychisches, wirtschaftliches Schicksal bestimmt die Gestalt, die das weibliche Menschenwesen im Schoß der Gesellschaft annimmt“.

¹⁸⁵ Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2005, S. 444

groteskes Wechselspiel aus Mord, Tanz sowie Gesang entsteht. Das was bleibt, ist das still daliegende Bündel Alpenkönig, dessen letzten Rufe als wehleidiges Echo für die österreichische Nachkriegszeit und Nachgeborenen nachhallen.

4.2 „Der König tropft Blut um sich herum“: Metaphorik

„Eine berühmte Burgschauspielerin, die tot ist, wird soeben dreimal um das Burgtheater herumgetragen. Sie sitzt im Sarg. Die Knochen stehen überall heraus. Ab und zu schneidet sie sich ein Stück Fleisch heraus und wirft es ins Publikum.“¹⁸⁶ In *Erlkönigin* greift Elfriede Jelinek thematisch die Idolisierung von Schauspielerinnen-Lieblingen auf, umrahmt von prägnanten Todesmetaphern.¹⁸⁷

In der Auseinandersetzung mit dem Tod, verbunden mit weiteren nuancierten Ausführungen dessen wie etwa ‚Mord‘, ‚Vergänglichkeit‘ oder ‚Krankheit‘, liegt primär die investigativ-aufklärerische Intention, um Mythologisierungprozesse rund um Verbrechen aufzudecken.

[...] *Der Alpenkönig* will flüchten, aber die zwei Männer versperren ihm den Weg, der **König** tropft Blut um sich herum. Als der **König** noch einmal hochkommt, wirft sich **Istvan** auf ihn und ringt mit ihm auf dem Boden. Dabei beschmiert auch **Istvan** sich kräftig mit Blut [...] BT, S 148.

Schorsch [...] *Er reißt Stücke aus dem Alpenkönig heraus und wirft sie wie abgenagte Knochen hinter sich, demontiert das Menschenbündel.* BT, S. 149.

In *Rechnitz (Der Würgeengel)*¹⁸⁸, *Die Kinder der Toten*¹⁸⁹, *Stecken, Stab und Stangl*¹⁹⁰ oder *Lust*¹⁹¹, zieht sich die Todesthematik als roter Faden durch die Texte, und manifestiert sich auf unterschiedlichen sowie facettenreichen Ebenen. Thematisch kommen in den genannten Beispieltexen, etwa die Opferthese - der sich Österreich bedient(e), der heimtückische Mord von vier marginalisierten Personen, die Kollektivvertuschung eines Massenmordes oder die symbolische, feministische Abfertigung mit patriarchalen Machtstrukturen, vor.

Die erwähnten Darstellungsmodi können, sehr breit gefasst, unter die Todesrubrik in Jelineks Œuvre zugeordnet werden, in welchem konkreter Todesmotive, Blut -und Fleischmetaphern sowie zum Teil deren Objektifizierung vorkommen. Diese sind in Elfriede Jelineks Texten wiederkehrende Marker, die in einer Wechselwirkung zueinander stehen. Ausgehend aus den, im Allegorischen Zwischenspiel vorkommenden, Metaphern und Verdinglichungen,

¹⁸⁶ Elfriede Jelinek: *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2. Auflage, Oktober 2004, S. 7.

¹⁸⁷ Vgl. Bartens 2000, S. 159

¹⁸⁸ Vgl. Elfriede Jelinek: *Rechnitz (der Würgeengel.)* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.

¹⁸⁹ Vgl. Elfriede Jelinek: *Die Kinder der Toten.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.

¹⁹⁰ Vgl. Elfriede Jelinek: *Stecken, Stab und Stangl.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

¹⁹¹ Vgl. Elfriede Jelinek: *Lust.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.

wird im Folgenden deren Zusammenhang mit komischer Überspitzung und Entmenschlichung erläutert.

4.2.1 Fleischmetaphorik: Das Fleisch wird zum Objekt

Fleischmetaphern¹⁹², eng verknüpft mit Todesthematiken, kommen insbesondere in *Stecken, Stab und Stangl – Eine Handarbeit*¹⁹³ vor, allerdings auch in *Macht nichts eine kleine Trilogie des Todes*¹⁹⁴ (darin im Monodrama *Erlkönigin*).

Das Fleisch und das Blut¹⁹⁵ legen nebst der Todesmetaphorik ebenso die Vergegenwärtigung vom ‚Lebendigen‘ zutage, welche von Jelinek allerdings niedergetreten wird, damit sie einer „Ästhetik gegen die Fetischisierung des Lebens“¹⁹⁶ entgegenwirken kann, oder das Leben gar mit dem Tod in „Absolution“¹⁹⁷ setzt.

Die Sprache, rund um Fleisch- und Blutmetaphern entpuppt sich in *Burgtheater* und *Stecken, Stab und Stangl* rasch als ein konsumkritisches und biblisches Werkzeug, im Sinne einer kapitalismuskritischen sowie religionskritischen Haltung.¹⁹⁸ In *Burgtheater* tritt ‚Blut‘ besonders in Bezug auf die Propagandasprache rund um die „Blut und Boden-Mythologie“ des Nationalsozialismus sowie der heimatverherrlichenden Filmen der Nachkriegszeit, auf¹⁹⁹.

Bereits zu Beginn des ersten Aktes in *Burgtheater* wird allegorisch auf das ‚Fleisch‘, als Vorgang des Fleischverzehres gedeutet und zudem tritt eine Paradoxie tritt zwischen den Schinkenfleckerln sowie dem Vergleich „wie die Schweine“²⁰⁰ auf.

Sie hebt eine Terrine mit **Schinkenfleckerl** hoch und schüttet das Ganze mitten auf dem Tisch zu einem Haufen auf: Die Kinder kraxeln sofort halb den Tisch hinauf, versuchen, etwas davon aufzufangen, essen mit dem Kopf auf der Tischplatte, wie die **Schweine**. Furchtbare Patzerei!²⁰¹

Die Schinkenfleckerln treten als Fleisch, als Nahrung in Zusammenhang mit Menschenfleisch, Kannibalismus und Holocaust in stark allegorisch zugespitzter und entfremdender Weise auf, und verweisen zugleich auf eine Form von Konsumwahn und ‚Fressattacken‘, nach dem Prinzip ‚Mehr ist mehr‘. Dies lässt sich in den Kontext nationalsozialistischer Propagandafilmproduktionen einbetten. Darüber hinaus fungiert das Leitmotiv des Fleisches als Verweis auf den Ge-

¹⁹² Vgl. Artur Pelka: (Menschen-)Fleisch, Konsum, Macht/Gewalt, Genozid. Frankfurt am Main Wien. Lang, 2005, S. 145.

¹⁹³ Vgl. Elfriede Jelinek: *Stecken, Stab und Stangl*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

¹⁹⁴ Vgl. Elfriede Jelinek: *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2. Auflage, Oktober 2004.

¹⁹⁵ Vgl. Deutsch-Schreiner 2018, S. 80.

¹⁹⁶ Moira Mertens: *Untote, Zombies und VampirInnen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2014, S. 45.

¹⁹⁷ Bartens, 2000 S. 159.

¹⁹⁸ Vgl. Pelka 2005, S. 14

¹⁹⁹ Jelinek 1984, S. 131

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Jelinek 2004, S. 132.

nozid unter dem Hitlerregime sowie auf gegenwärtige nationalsozialistische Tendenzen des ‚Blut-und-Boden‘-Mythisierung womit auch eine Verweigerungshaltung gegenüber der Vergangenheitsbewältigung einhergeht.²⁰²

In *Stecken, Stab und Stangl* verkörpert die Figur des Fleischers zugleich den Herrn Stab und somit die Hauptrolle im Theatertext. Die szenische Figur verweist allegorisch auf den ehemaligen Kronen-Kolumnisten Richard Nimmerrichter.²⁰³ Neben seiner Funktion als ‚Fleischer‘, fungiert er ebenso als ‚Showmaster‘ im Talkshow-Narrativ des Textes. In *Stecken, Stab und Stangl* wird im Laufe des Theatertextes an einer Häkeldecke herumgebessert²⁰⁴ und das Motiv des Häkelns oder des Stoffes, wurde in der Forschung besonders auf deren Symbolhaftigkeit der Verhüllung untersucht.²⁰⁵ Das Fleisch als Metapher und sämtliche sprachspielerische Auslegungen dessen, werden durch den Fleischer den gesamten Text entlang präsentiert. Darunter fallen Neologismen, Chiffren, Wortspiele oder Oxymorons wie: „Fleischpäckchen“²⁰⁶ oder „Häkelpaket“²⁰⁷, „gehäkelte[r] Schweinskopf“ .²⁰⁸

Die Metaphern kreisen rund um Thematiken des Sterbens, Tötens, der Objektifizierung, des Verzehrs, des Kannibalismus und auch des Sadismus. Die Fleischfetzen, welche die SchauspielerIn zu Beginn des Monodramas *Erlkönigin* immer wieder im Publikum verstreut, können als „Erinnerungsfetzen“²⁰⁹ der opportunistischen Vergangenheit gedeutet werden.

<i>Erlkönigin</i> , S. 7.	<i>Burgtheater</i> , S. 149.	<i>Stecken, Stab und Stangl</i> , S. 64.
Die Knochen stehen überall heraus. Ab und zu schneidet sie sich ein Stück Fleisch heraus und wirft es ins Publikum ²¹⁰	[Er] reißt Stücke aus dem Alpenkönig heraus und wirft sie wie abgenagte Knochen hinter sich[...]	Während des folgenden zieht der Fleischer weiße Knochen und Totenschädel hervor und stopft sie unter den Teppich[...]

‚Das Fleisch wird von den Knochen abgenagt‘ und der Knochen steht sinnbildlich, allegorisch, für die ‚nackte Entblößung‘ von gesellschaftlich konstruierten Wahrheiten und Strukturen, die gebrechlich sind und demontierbar sind.

²⁰² Vgl. Pelka 2005 . S. 154.

²⁰³ Vgl. Bartens 2000, S. 155.

²⁰⁴ Elfriede Jelinek: *Stecken Stab und Stangl*, Raststätte, Wolken.Heim. Neue Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 3. Auflage 2004

²⁰⁵ Vgl. Bartens 2000

²⁰⁶ Jelinek: *Stecken Stab und Stangl*, Raststätte, Wolken.Heim. Neue Theaterstücke. 2004, S. 33.

²⁰⁷ Ebd., S. 53.

²⁰⁸ Ebd., S. 22.

²⁰⁹ Pelka 2005, S. 150.

²¹⁰ Elfriede Jelinek: *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, hier: „Erlkönigin“, S. 7.

4.2.1 Paketmetaphorik und Verhüllungsstrategien

Verdinglichende Metaphern treten insbesondere im Allegorischen Zwischenspiel auf und setzen sich aus mehreren Ebenen zusammen. Noch bevor sich die Reflexionsfigur als solche entpuppt, vermutet Schorsch es handle sich um einen „Autogrammensommler[...]“²¹¹, dem er stolz eine signierte Postkarte aushändigt. Hier beginnt mit der ‚Postkarte‘ eine Art postalischer Zyklus, der im Folgenden fortgeführt wird:

Istvan zum Alpenkönig, der sich an den Sekretär gesetzt hat und etwas schreibt [...] BT, S. 146.

Alpenkönig schreibend: Ich sammle Geld für eine unserer österreichischen Widerstandszellen bitteschön. Sie können uns einen Scheck überreichen oder die Summe mit der Post überweisen. BT, S. 146.

Nachdem der Alpenkönig zwischen Tanz, Gesang und Gelächter brutal ermordet wird und versucht wird ihn zu verstummen, liegt „Das Bündel Alpenkönig [...] still da.“²¹² Das Lexem Bündel kann synonymisch für Paket oder Päckchen verwendet werden und nachdem Schorsch noch einen drauflegt, und die österreichische Nachkriegszeit sowie die Nachgeborenen symbolisch endgültig eliminieren will, „[...] demontiert [er] das Menschenbündel“.²¹³

Resi eilt herbei, steht den Menschenresten aber hilflos gegenüber. Sie kommt in der Folge mit ein paar Bogen **Packpapier** zurück, in die sie den **kaputten** Alpenkönig **verpackt**. Sie kehrt mit dem Besen das Verbandszeug zusammen. Die Bruder zerlegen inzwischen die Gondel, **falten sie klein zusammen**, beseitigen sie gründlich.²¹⁴

Wo auf den ersten Blick keine Entmenschlichung der *persona dramatis* Alpenkönig stattfindet und grotesker Weise explizit über ‚Menschenreste‘ gesprochen wird, dort hört die absurde Personifikation auch rasch auf. Denn die szenische Figur Therese bemüht sich darum, per Anweisung, mit Packpapier die Fleischreste zu verpacken. Der Vorgang des Einpackens evoziert wiederum eine ‚feierliche‘ Aktivität und erinnert an einen Schenkvorgang. Mit dem ‚Gspäß‘ aus der Tötungsszene zusammen, erscheint der Bescherungsvorgang einen Teil der heiligen und spaßigen Dreifaltigkeit des Allegorischen Zwischenspiels darzustellen.

Werden ‚Fleischpakete‘ etwa, am Beispiels des Alpenkönigs, geöffnet so kann also eine Paketmetaphorik herausgelesen werden. Pakete sind universell und omnipräsent und verbergen hinter dem wirtschaftssprachlichen Vokabular Verschweigungs- und Verdrängungsmetaphern²¹⁵. Pakete ‚beinhalten‘ etwas und diesen Inhalt kann man zudecken, zusammenschnüren und verstecken. Diese Verhüllungsmetaphern sind besonders in *Stecken, Stab und Stangl* durch

²¹¹ Jelinek 2004, S. 145.

²¹² Ebd., S. 148.

²¹³ Ebd., S. 149.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Vgl. Rathkolb und Scheit 2018, S. 50.

die „Häkeldecke“²¹⁶ präsent, die großflächig das österreichische Verschweigungsnarrativ bedeckt.

<i>Stecken, Stab und Stangl, S. 53.</i>	<i>Burgtheater: Posse mit Gesang. S. 150.</i>
Er hängt ein zappelndes Häkelpaket an die Decke. [...] Schlägt noch einmal, wütender, es beginnt Blut aus dem Paket zu tropfen.	Resi zerrt das Paket Alpenkönig an den Schnüren hinaus, eine Blutspur zurücklassend.

Zwischen dem blutropfenden Alpenkönig und, vom Fleischer malträtierten, Häkelpaket, entsteht eine intertextuell ausgerichtete Gewalthandlung, welche Elfriede Jelineks Werk markiert. Bemerkenswert ist der Vorgang der ‚Demontage‘, ergo, der Zerstückelung des Alpenkönigs, worauf ein ‚Zusammenbündeln‘ folgt. Dieser ‚Ab- und Aufbau‘ wird zum Schluss mit der Entsorgung des zusammengepackten Bündels Alpenkönig gekrönt, damit ja keine Vergangenheitskrümel auf dem Boden haften. Die Transformation einer Leiche zu einem ‚Paket‘, welches zugeschnürt, zugemacht oder gar aufgehängt werden kann, ist ein Verfremdungseffekt, der sich brutal und komisch manifestiert, demnach, bei dem durch den Verdinglichungsprozess auf die Grausamkeit der Vergangenheitsverdrängung hingewiesen wird.

Es erfolgt eine figurative Deportation des Alpenkönigs, der Österreichpersonifikation, und im selben Moment evoziert das ‚Verschleiern‘ durch den Häkelvorgang, auch die Bodenmetaphorik in Zusammenhang mit der österreichischen Vergangenheit. Der Verschleierungseffekt sowie die Zementierung des Bodeninhalts, dementsprechend, der Vergangenheit in den Boden – findet besonders in *Die Kinder der Toten*²¹⁷ oder *Rechnitz (Der Würgeengel)*²¹⁸ einen sinnbildlichen Schauplatz für die österreichische Vergangenheitsverdrängung. Damit geht ebenso das Verschweigen über ‚Gesehenes‘ oder ‚Gehörtes‘ einher. Die dabei porträtierte brodelnde Bodenunterfläche ist thematisch ebenso in Raphaela Edelbauers *Das Flüssige Land*²¹⁹ zu finden.

²¹⁶ Elfriede Jelinek: *Stecken Stab und Stangl*, Raststätte, Wolken.Heim. Neue Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 3. Auflage 2004, S. 17.

²¹⁷ Vgl. Elfriede Jelinek: *Die Kinder der Toten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.

²¹⁸ Vgl. Elfriede Jelinek: *Rechnitz (der Würgeengel)*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.

²¹⁹ Vgl. Raphaela Edelbauer: *Das Flüssige Land*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2019.

4.2.3 Blut im humoristisch-brutalen Zwischenspiel

In Elfriede Jelineks Œuvre werden häufig kannibalistische Allegorien verwendet, um auf die schonungslose Brutalität und Grausamkeit des Holocausts zu verweisen. Blutige und fleischige Metaphern sind dabei kennzeichnend.²²⁰ Das Blut als widerständisches Protestsymbol des Wiener Aktionismus findet sich ebenso in *Burgtheater* wieder – der Text enthält starke Anspielungen auf den Aktionismus, besonders durch das Verbandszeug, welches an Rudolf Schwarzkoglers 6. Aktion erinnert.²²¹

<i>BT, S. 147.</i>	<i>[...] Der König torkelt, es löst sich aus seinem Armstumpf – oder sonstwo im Körper – eine endlose weiße Binde Verbandszeug, die stark blutbefleckt ist.</i>
<i>BT, S. 148.</i>	<i>[...] Der Alpenkönig will flüchten, aber die beiden Männer versperren ihm den Weg, der König tropft Blut um sich herum. Als der König noch einmal hochkommt, wirft sich Istvan auf ihn und ringt mit ihm auf dem Boden. Dabei beschmiert auch Istvan sich kräftig mit Blut. [...]</i>
<i>BT, S. 149.</i>	<i>Schorsch: [...] Er schlägt noch einmal mit der Faust in den Alpenkönig hinein, der reglos liegenbleibt. Schorsch rappelt sich blutbespritzt hoch.</i>
<i>BT, S. 150.</i>	<i>Resi zerrt das Paket Alpenkönig an den Schnüren hinaus, eine Blutspur zurücklassend.</i>

Blut als „de[n] besondere[n] Saft des Körpers²²²“ exponiert in *Burgtheater* durch die blutigen Verbandsfetzen des Königs, auf experimenteller Weise nach den Aktionisten, die Gewalttätigkeit im Nationalsozialismus. Mit jenem Blut, womit sich Istvan beim Ringen mit dem Alpenkönig beschmiert und das auch an Schorsch haftet, wird darauf gedeutet, dass durch nationalsozialistische Mittäterschaft mehr als ‚nur‘ Rollen verkörpert wurden, sondern dass Blut an den Händen klebt.

Das Fleisch, das erinnert, das Blut, welches nicht vergisst, Knochen, die tragen. Die in *Burgtheater* und in den anderen Texten Jelineks vorkommenden Metaphern rund um den Tod und die Vergänglichkeit stehen symbolisch für das Verschweigen der historischen Vergangenheit. Nationalsozialistische Mittäterschaft, sei es durch opportunistisches Mitwirken an Propagandakunstprodukten, kann unmöglich verborgen bleiben, denn insbesondere durch die künstlerische Interventionswelle Österreichs und Jelineks sprachkomischer Elemente, wird es aufgedeckt.

²²⁰ Vgl. Pelka 2005, S. 144.

²²¹ Vgl. Deutsch-Schreiner 2018, S. 85. Und <https://galerie-krinzinger.at/works/6-aktion/> (Zugriff: 25.02.2026).

²²² Ebd., S. 80.

4.3 ‚Gspäßiges‘ Verschweigen

Durch die Regieanweisungen werden die *dramatischen Figuren* zu Tätlichkeiten angeleitet, allerdings wie bereits erschlossen, fungieren diese ‚physischen Gewalttaten‘ als Spiegel von systemisch verankerter, gesellschaftlicher oder kultureller Gewalt. Durch diese sowie durch sprachlich aggressiver Ausdrucksweisen, werden diskursiv eingeschriebene soziale Hierarchien offengelegt und destabilisiert sowie Macht-Asymmetrien dekonstruiert.

Sowohl die Sprachkomik als auch das geschwätzige Verschweigen erzeugen eine ridiküle Wirkung und sind eng miteinander verschränkt bezüglich der Entlarvung von Vergangenheitsverdrängung. Im Allegorischen Zwischenspiel wird dort geschwätzig verschwiegen, wo die Figur des Alpenkönigs die opportunistischen SchauspielerInnen auf deren Mittäterschaft am Nationalsozialismus verweist. Dieser prophezeit die künftigen Auswirkungen dieses Mitwirkens an nationalsozialistisch-propagandistischer Filmproduktionen. Das ‚Geschwätzige‘ dabei, erfolgt als Reaktion darauf der szenischen Figuren Käthe, Istvan und Schorsch. Gelenkt von einer Realitätsverweigerung, lenken diese auf satirisch-grotesker Art und Weise von deren Bewältigungsarbeit und Verantwortung ab.

Der Alpenkönig-Leib wird höchst-ekstatisch sowie kannibalistisch zerrissen und sein Leben letztlich ausgelöscht. Jeder Krümel an Gewissensbissen seitens TäterInnen muss unter den Teppich gekehrt werden. Die groteske²²³ Körperdramaturgie²²⁴ der Erscheinung des Alpenkönig-Menschenfeinds und dessen Tötung,²²⁵ weisen etwas Rituelles auf, welches für die Tatpersonen einen körperlich-kathartischen Effekt hat.²²⁶

Während die Malträtierung der Figur bereits kollektiv in vollem Gange ausgeübt wird, ertönen die ersten komischen Indikatoren des Gspäßigen Verschweigens. Die Überhäufung der komischen Elemente in dieser Verschweigungsform manifestiert sich besonders nach der Bekanntgabe der Intentionen des Alpenkönigs.

Gspäßige Verschweigungsformen

BT, S. 146	Käthe singt/ Sie wirft sich gegen den Alpenkönig, der fällt gegen seinen Kahn, beides taumelt, wankt, kracht.	Brüderlein fein, Brüderlein fein, einmal muß geschieden sein! ²²⁷
------------	--	--

²²³ Vgl. Elfriede Jelinek,

²²⁴ Vgl., Deutsch-Schreiner, 2018, S. 75.

²²⁵ Vgl. Ebd., Die Figur des Alpenkönigs verweist auf Ferdinand Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. S. 72.

²²⁶ Deutsch-Schreiner, 2013, S. 69.

²²⁷ Jelinek 2004, S. 146. **Anmerkung:** Intertextueller Verweis auf Ferdinand Raimunds: *Brüderlein fein*. Aus: *Der Bauer als Millionär* <https://projekt-gutenberg.org/authors/ferdinand-ramund/books/ferdinand-ramund-der-bauer-als-millionaer/chapter/2/> (Zugriff: 26.02.2026).

BT, S. 147	Schorsch raucht eine lange Pfeife:	Wo die Not am größten ist, dir Gott am nächsten ist, wie der Doitsche sogt. ²²⁸
BT, S. 147	[...] Während Istvan und Käthe den Alpenkönig demontieren, tanzt Schorsch mit der sehr widerstrebenden Resi eine Art Ländler, Schorsch singt dazu. ²²⁹	
BT, S. 147	Istvan hält kurz inne, schwer atmend:	Ui jegerl ²³⁰ , is des a Hetz!
BT, S. 147	Schorsch keucht:	A Hetz muaß sein! So glocht hamma nimma seit dem Anschluß!
BT, S. 147	Istvan keucht:	I ko scho neamma! Ui ²³¹ , is des a Gspaß! ²³²
BT, S. 147	Istvan und Schorsch gemeinsam singend:	Marianadl anndl anndl...aus dem Wachauerlandl andl! ... ein nettes Wort von dir ist wie ein Kuß von dir. ²³³
BT, S. 148	Lachkrampf von Käthe und den beiden Brüdern. Sie fallen einander atemlos vor Lachen in die Arme, Käthe lacht sie liebevoll aus. ²³⁴	

Die strategisch-komischen ‚Ausblendungen‘ und Ablenkungsmanöver treten besonders durch grotesk-feierlichen Aktivitäten wie den Sing- und Tanzszenarien zutage.

Die spaßvolle Verdrängung von den szenischen Figuren Schorsch und Istvan evoziert zugleich ein ‚schauspielerisches Streben‘ nach Ruhm und Ehre. Denn auf einer vermeintlich nonchalanter Art und Weise lenken sie den Schein des Rampenlichts auf sich als Schauspieler. Es erfolgt zusätzlich ein Grenzgang, indem sie die Sphäre der ‚Kunsthfreiheit‘ betreten, von der alles gedeckt sein soll. *Summa summarum* intendieren sie, die Geschehnisse sowie deren filmisches Mitwirken an nationalsozialistisch-propagandistischen ‚Kunstprodukten‘ zu verdecken. Ähnlich verhält es sich mit dem Rauchen einer Pfeife und der musikalischen Einschüben durch das Singen. Hierunter fallen etliche Volkslieder, wie am obigen Beispiel veranschaulicht und

²²⁸ Jelinek 2004, S. 147. **Anmerkung:** Intertextueller Verweis und Zitatmontage von Friedrich Hölderlins „Patmos“ - »Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch« <https://hoelderlinturm.de/aus-dem-archiv-geholt/band-05-patmos/> (Zugriff: 25.02.2026).

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Vgl. Christian Schenekrmayr, S. 114: Syntaktische Kurzformen sowie Ellipsen

²³¹ Vgl. Ebd., S. 114.

²³² Ebd., S. 114.

²³³ Jelinek 2004, S. 147. Vgl. **Anmerkung:** Mariandl ist ein österreichisches Volkslied (1947) komponiert von Hans Lang; <https://volksmusikland.at/2019/05/14/erster-blogbeitrag/> (Zugriff: 25.02.2026). Vgl. Sabine Perthold: Garstiges Gespenstersehen. Filmzitate fördern ideologische Fratzen zutage. Wien: Praesens-Verlag, 2018, S. 214: Gesungen von Paul Hörbiger und Hans Moser im österreichischen Film "Der Hofrat Geiger" (1947) berühmt, in dem Paul Hörbiger und Hans Moser mitwirkten.

²³⁴ Ebd., S. 148.

Jelinek dekonstruiert gezielt ironisch die überhäufte Verwendung von Volksmusik in Heimatfilmen der Nachkriegszeit. Wie bereits erläutert verfolgte die musikalische Untermalung ein identitätsstiftendes Ziel.²³⁵ Die gewaltvolle Komik des Tötungsaktes wird durch den grotesken Lachkrampf intensiviert da er als verstörender Kontrastverstärker dient.

Jelineks verfremdende Dekonstruktionsverfahren rund um die NS-Verleugnung werden besonders in Istvans und Schorsch' nationalsozialistischen Verweisen sichtbar. Diese spielen auf den Anschluss Österreichs an das Hitlerregime an, und werden mit ekstatischer Freude nostalgisch heraufbeschwört: „A Hetz muaß sein! So glocht hamma nimma seit dem Anschluß!“²³⁶, die Verschränkung von ‚alltäglicher Unterhaltungskultur‘ mit nationalsozialistischer Erinnerungspraxis wird hierdurch entlarvt.

Im Laufe des Theatertextes treten auch etliche Allusionen in den Blickfeld, die auf die filmische Mittäterschaft im Nationalsozialismus verweisen.²³⁷ Am Ende des Zweiten Teils, 1945, kurz vor der Befreiung, erfolgt eine Art Täter-Opfer-Umkehr, indem die nationalsozialistisch belastete Schauspielenden sich in eine Opferrolle versetzen und „söba Verfulgte“²³⁸ spielen. Hier lässt sich erneut an die österreichische Opferthese anknüpfen.

Zusammenfassend lässt sich beobachten, dass durch Jelineksche Dekonstruktionsverfahren rund um die Entlarvung von opportunistischen Verhaltensweisen, die szenischen Figuren eine wütende deutschnationalistische Ader haben. Durch welche der Wunsch nach Ruhm, Ehre und Begierde fließt. Es wird alles getan, um die ‚unangenehmen‘ Erinnerungen aktiv zu vergessen, weshalb groteske und brutale Verdrängungsformen zum Einsatz kommen. *Burgtheater* ist ein politischer Text und durch die komödiantischen Aktivitäten nebst der Tötungsszenerie, kristallisiert sich eine weitere Verschweigungs- und Verdrängungsform heraus, jene des Gspaßigen Verschweigens und als Inspiration dessen, diente die Aussage der Figur Istvan während der Alpenkönig-Zerstückelung: „Ui, is des a Gspaß!“²³⁹.

²³⁵ Vgl. Beate Hochholdinger-Reiterer, S. 455.

²³⁶ Elfriede Jelinek: Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 147.

²³⁷ Vgl. Deutsch-Schreiner, 2013, S. 71.

²³⁸ Jelinek 2004, S. 180.

²³⁹ Jelinek 2004, S. 147.

5 Conclusio

Meine Analyse konnte darlegen, dass im Allegorischen Zwischenspiel von *Burgtheater*, physische Gewalt lediglich eine symbolische Funktion einnimmt, und gesellschaftliche Gewalt, besonders des Nationalsozialismus ästhetisch und sprachlich-codiert verdichtet. Die Demontage des Alpenkönigs fungiert als paradigmatischer Akt, denn in der grotesken Verschränkung von Tanz, Gesang und Zerstückelung, wird die österreichische Vergangenheitsverdrängung nicht nur thematisch verhandelt, sondern performativ vorgeführt. Gewalt ist dabei kein Einzelereignis, sondern überhäuft und kumuliert.

Ferner verweisen die wiederkehrenden Blut- und Fleischmetaphorik auf die Unmöglichkeit, historische Schuld zu neutralisieren und verstärken das Bild. Blut tropft, Fleisch zerfällt, Knochen treten hervor, die Metaphorik verlangt Sichtbarkeit diesbezüglich.

Durch die Transformation des Körpers in ein ‚Bündel‘ oder ‚Paket‘, wird der Verdinglichungsprozess radikalisiert. Jenes, was entsorgt, verpackt oder verhüllt werden soll, hinterlässt eine Spur, wie der Alpenkönig die Blutspur.

In der intertextuellen Vernetzung mit Texten wie *Stecken, Stab und Stangl, Rechnitz (Der Würgeengel)* oder *Die Kinder der Toten* wird deutlich, dass Jelinek ein poetologisches Dekonstruktionskontinuum herstellt. Durch Verfremdungen und Metaphern wird die Sprache angeklagt und selbst zur Täterin.

Das „gspäßige Verschweigen“ erweist sich dabei als zentrale Strategie. Komik fungiert hier nicht als Entlastung, sondern als Verschärfung, ‚beim Lachen wird mit Blut gegurgelt, so lange, bis es blubbert‘.

Indem die Figuren singen, lachen und tanzen, während sie töten, inszenieren sie jene Mischung aus Unterhaltungskultur und nationalistischer Nostalgie, die historische Verantwortung unterläuft. Gerade diese groteske Überblendung entlarvt das opportunistische Mitwirken an propagandistischer Kunstproduktionen als strukturelle Mittäterschaft.

Aus feministischer Sicht kann Käthes exzessive Gewalt nicht als emanzipatorischer Akt gelesen werden, sondern als Symptom einer internalisierten patriarchalen Ordnung, die weibliche Subjekte instrumentalisiert und marginalisiert. Gewalt könnte demnach mit dem patriarchalen Strukturen gleichgestellt werden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass *Burgtheater* nicht nur die österreichische Opferthese dekonstruiert, sondern die Mechanismen ihres Fortwirkens exponiert. Die Sprachgewaltanalyse führt vor, dass historische Schuld weder verpackt noch verhüllt werden kann, weil sie sich historisch einschreibt und Abdrücke hinterlässt.

6 Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Bernhard, Thomas: *Holzfällen: eine Erregung*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

Edelbauer, Raphaela: *Das flüssige Land: Roman*. Stuttgart: Klett-Cotta 2019.

Jelinek, Elfriede: „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*“ In: TheaterZeitSchrift 7 (1984). S. 14–16.

Jelinek, Elfriede; Nyssen, Ute: *Theaterstücke*. Köln: Prometh-Verlag 1984.

Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit* [1995]. In: Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 15–68.

Jelinek, Elfriede; Nyssen, Ute: *Theaterstücke*. 7. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2004. S. 130–189.

Jelinek, Elfriede: *Die Liebhaberinnen: Roman*. Neuausgabe, 26. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

Jelinek, Elfriede: *Lust*. 10. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

Jelinek, Elfriede: *Gier: ein Unterhaltungsroman*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

Jelinek, Elfriede: *Die Kinder der Toten*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.

Jelinek, Elfriede: *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

Roig, Emilia: *Lieber Sohn oder so rettetest du die Welt*. 1. Aufl. Berlin: Kjona Verlag 2025.

6.2 Sekundärliteratur

Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens. Allegorisches Familientabu: Burgtheater eine Posse mit Gesang*. München: Fink 2005. S. 59–132.

Bartens, Daniela: „Das Häkeln und die Avantgarde. Zu Elfriede Jelineks *Stecken, Stab und Stangl – Eine Handarbeit*“. In: Bartsch, Kurt (Hg.): *Avantgarde und Traditionalismus: kein Widerspruch in der Postmoderne?* Innsbruck/Wien u. a.: Studien-Verlag 2000.

Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht: eine Deutung der Frau*. Gekürzte Sonderausgabe, 3. Aufl. Hamburg: Rowohlt 1960.

Bloch, Natalie: *Legitimierte Gewalt: zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute*. Bielefeld: transcript 2011.

Bloch, Natalie: „wir können ganze Märkte deregulieren wie Flüsse“. Die Rhetorik des

- Finanzmarktes in Elfriede Jelineks Die Kontrakte des Kaufmanns“. In: Bloch, Natalie: *Elfriede Jelinek: Begegnungen im Grenzgebiet*. Trier: WVT 2014.
- Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge 1990.
- Chybiorz, Bettina; Schenkermayr, Christian: Chronik des Burgtheater-Skandals. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater: eine Herausforderung*. Wien: Praesens Verlag 2018. S. 419–439.
- Degner, Uta: *Eine „unmögliche“ Ästhetik – Elfriede Jelinek im literarischen Feld*. Wien/Köln: Böhlau 2022.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn: „Körper-Dramaturgie und geniale Sprachinterventionen in den Dramen Burgtheater von Elfriede Jelinek und ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM von Alessandra Schininà“. In: *Studien über das österreichische Theater der Gegenwart*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2013.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn: „ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trockengelegt worden ist“. Jelineks Burgtheater – Politik und Ästhetik. In: Janke; Kovacs; Schenkermayr (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater*. Wien: Praesens Verlag 2018. S. 74–87.
- Eder, Thomas; Vogel, Juliane (Hg.): *Lob der Oberfläche: zum Werk von Elfriede Jelinek*. München u. a.: Fink 2010.
- Exner, Karoline; Meister, Monika: Das Komische als subversives Potenzial. Elfriede Jelineks Burgtheater. In: Janke; Kovacs; Schenkermayr (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater*. Wien: Praesens Verlag 2018. S. 263–269.
- Großegger, Elisabeth: Burgtheater. Von der Utopie zum Mythos. In: Janke; Kovacs; Schenkermayr (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater*. Wien: Praesens Verlag 2018. S. 307-319.
- Hoffmann, Yasmin: „Noch immer riecht es hier nach Blut.“ Zu Elfriede Jelineks Stück Krankheit oder Moderne Frauen. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 20 (1991). S. 191–204.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Zeit 1941. Alles äußerst heiter!“ Zur Komik in Elfriede Jelineks Burgtheater. Posse mit Gesang. In: *Maske und Kothurn* 51/4 (2005).
- Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Ich kann leider an keinem Kalauer vorbeigehen“. Der komische Leib der Sprache in Elfriede Jelineks Theatertexten. In: Schenkermayr, Christian (Hg.): *Komik und Subversion – Ideologiekritische Strategien*. Wien: Praesens Verlag 2020.
- Innerhofer, Roland u. a. (Hg.): *Austrian Studies: Literaturen und Kulturen: eine Einführung*.

- Wien: Praesens Verlag 2020.
- Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2002.
- Janke, Pia: Sie nerven, die Texte! In: Secci, Lia: *Il teatro di Elfriede Jelinek in Italia*. 1. Aufl. Roma: Aracne 2012. S. 107–119.
- Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater: eine Herausforderung*. Wien: Praesens Verlag 2018.
- Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Baumbauer, Frank (Hg.): „Die endlose Unschuldigkeit“: *Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens Verlag 2010.
- Krammer, Stefan: „Ich will ein anderes Theater“ – Jelineks Theatertexte zwischen Tradition und Innovation. In: Müller, Sabine (Hg.): *Elfriede Jelinek – Tradition, Politik und Zitat*. Wien: Praesens Verlag 2008.
- Lengauer, Hubert: *Al di là del popolo. Burgtheater, «farsa cantata» di Elfriede Jelinek*. In: Reitani, Luigi: *Geometrie del dissenso: tendenze della letteratura austriaca contemporanea*. Pasion di Prato: Campanotto Germanistica 1995. S. 107–118.
- Mayer, Verena; Koberg, Roland: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.
- Paulischin-Hovdar, Sylvia: *Der Opfermythos bei Elfriede Jelinek: Eine historiografische Untersuchung*. Wien/Köln: Böhlau 2017.
- Pelka, Artur: *Körper(sub)versionen: zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*. Frankfurt am Main/Wien u. a.: Lang 2005. S. 144–155.
- Pelka, Artur: Unheimliches Lachen. Körper und Witz in Burgtheater. In: Janke; Kovacs; Schenkermayr (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater*. Wien: Praesens Verlag 2018. S. 269–280.
- Scheit, Gerhard: Totschweigen und Wegreden. Das verborgene Motiv der Trauer in Elfriede Jelineks Rechnitz. In: Janke; Kovacs; Baumbauer (Hg.): „Die endlose Unschuldigkeit“ . Wien: Praesens Verlag 2010. S. 176–194.
- Schenkermayr, Christian: Jenseits der Schweigemauer. In: Janke; Kovacs; Baumbauer (Hg.): „Die endlose Unschuldigkeit“ . Wien: Praesens Verlag 2010.
- Schenkermayr, Christian: Auf die Sprache einprügeln, bis sie die Wahrheit preisgibt. Sprachkomik im Werk Elfriede Jelineks. In: Schenkermayr (Hg.): *Komik und Subversion*. Wien: Praesens Verlag 2020. S. 230–243.
- Schmid-Schutti, Paulina: *Sprache & Gewalt: multiperspektivische Zugänge*. Wien: Praesens

Verlag 2025.

Seisenbacher, Priska; Humer, Verena: Sprache und Markt. Die Macht zu sprechen. In: Felber, Silke; Humer, Verena; Weinzettl, Sabrina (Hg.): *Kapital, Macht, Geschlecht*. Wien: Praesens Verlag 2016.

Stiemer, Haimo; Schmidt, Karsten: *Bourdieu in der Germanistik*. Berlin/Boston: De Gruyter 2022.

Szczepaniak, Monika: *Elfriede Jelinek. Literatur Kompakt*. Baden-Baden: Tectum 2022.

Uhl, Heidemarie: „Burgtheater – eine Intervention in die österreichische ‚Windstille‘“. In: Janke; Kovacs; Schenkermayr (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater*. Wien: Praesens Verlag 2018.

Wagner, Karl: Holzfällen als Selbstdemontage. Eine Lektüre nach den Skandalen. In: Tabah, Mireille (Hg.): *Thomas Bernhard: Persiflage und Subversion*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013. S. 107–117.

Weinzettl, Sabrina: Die 1980er Jahre in Österreich. Chronik der Ereignisse. In: Janke; Kovacs; Schenkermayr (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater*. Wien: Praesens Verlag 2018.

Wolf, Norbert Christian u. a.: „In seiner Kitschigkeit und Verlogenheit nicht mehr zu überbieten“. Zum Österreich-Kitsch in Elfriede Jelineks Posse Burgtheater. In: *Kitsch und Nation*. 1. Aufl. Bielefeld: transcript 2016. S. 65–98.

Zangl, Veronika: Austria's post-89: staging suppressed memory in Elfriede Jelinek's and Thomas Bernhard's plays Burgtheater and Heldenplatz. In: *European Studies* 30 (2013). S. 271–299.

6.3 Gespräche und Interviews

Deutsch-Schreiner, Evelyn; Haider-Pregler, Hilde; Koberg, Roland; Meyer, Markus; Kovacs, Teresa: „Mythos Burgtheater“. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater: eine Herausforderung*. Wien: Praesens Verlag 2018. S. 307–319.

Eschberg, Peter im Gespräch mit Schenkermayr, Christian: „eine Dramaturgie, die es noch gar nicht gibt“. Jelinek-Inszenierungen in Bonn und Frankfurt. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater: eine Herausforderung*. Wien: Praesens Verlag 2018. S. 386–401.

Fleischmann, Krista: „Holzfällen“. In: Bayer, Wolfram; Huber, Martin; Mittermayer, Manfred (Hg.): *Thomas Bernhard Werke*. Band 22: Journalistisches, Reden, Interviews. Teilband 2. Erste Auflage. Berlin: Suhrkamp Verlag 2015. S. 228.

- Janke, Pia; Jelinek, Elfriede im Gespräch: Hinter dem Lachen stecken die Brutalität und die Grausamkeit. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater: eine Herausforderung*. Wien: Praesens Verlag 2018. S. 19–27.
- Janke, Pia; Jelinek, Elfriede: „Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen“. Elfriede Jelinek im Gespräch. In: Innerhofer, Roland u. a. (Hg.): *Austrian Studies: Literaturen und Kulturen: eine Einführung. Anlässlich der Emeritierung von Roland Innerhofer am 30. September 2020*. Wien: Praesens Verlag 2020. S. 103–110.
- Janz, Marlies: „Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen...“ Elfriede Jelineks Destruktion des Mythos historischer ‚Unschuld‘. Graz/Wien: Droschl 1997.
- Kovacs, Teresa: Gespräch mit Fastenbauer, Raimund; Gulda, Paul; Manoschek, Walter; Moser, Jonny; Sandorffy, Berthold. *Kein Ort. Nirgends*. In: Janke, Kovacs, Teresa, Baumbauer, Janke, Pia, und Baumbauer, Frank. „Die endlose Unschuldigkeit“ : Elfriede Jelineks „Rechnitz“ (Der Würgeengel). Wien: Praesens Verlag 2010.
- Krammer, Stefan im Gespräch mit Schmid-Schutti, Paulina: Ungleichheit spricht. Sprachliche Machtstrukturen und Ungleichheit durch Sprache. In: Schmid-Schutti, Paulina, und Praesens Verlags GesmbH. *Sprache & Gewalt : multiperspektivische Zugänge*. Wien: Praesens Verlag, 2025.
- Rathkolb, Oliver; Schenkermayr, Christian im Gespräch: „Ich bin die Nachgeborenen!... Ich bin Österreich!“ In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater: eine Herausforderung*. Wien: Praesens Verlag 2018. S. 47–56.

6.4 Internetquellen

- Raimund, Ferdinand: Der Bauer als Millionär. Darin: „Brüderlein fein“. In: Projekt Gutenberg-DE. URL: <https://projekt-gutenberg.org/authors/ferdinand-raimund/books/ferdinand-raimund-der-bauer-als-millionaer/chapter/2/> (Zugriff am 26.02.2026).
- Hölderlin, Friedrich: Patmos. „Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch“. In: Hölderlin-Turm Tübingen – Aus dem Archiv geholt, Band 05. URL: <https://hoelderlin-turm.de/aus-dem-archiv-geholt/band-05-patmos/> (Zugriff am 25.02.2026).
- Galerie Krinzinger: Aktion. In: Galerie Krinzinger. URL: <https://galerie-krinzinger.at/works/6-aktion/> (Zugriff am 25.02.2026).
- Lang, Hans: „Mariandl“ (1947). In: Volksmusikland. URL:

<https://volksmusikland.at/2019/05/14/erster-blogbeitrag/> (Zugriff am 25.02.2026).

Jelinek, Elfriede: „In den Waldheimen und auf den Haidern“. Heinrich-Böll-Preis-Rede. In: Elfriede Jelinek – Offizielle Website. URL: <https://original.elfriedejelinek.com/fboell-p.html> (Zugriff am 16.02.2026).

Jelinek, Elfriede: „Paula Wessely“. In: Elfriede Jelinek – Offizielle Website. URL: <https://original.elfriedejelinek.com/fwessely.html> (Zugriff am 21.02.2026).

Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950: Raimund, Ferdinand (1790–1836). In: Österreichisches Biographisches Lexikon. URL: https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_R/Raimund_Ferdinand_1790_1836.xml (Zugriff am 14.02.2026).