

Projektarbeitstitel:

Die Klimakatastrophe als diskursiver Schauplatz: Sprachordnungen und Deutungshoheit in Elfriede Jelineks *Sonne/Luft/Asche*

Art des Vorhabens:

Wissenschaftlicher Beitrag

Abstract:

Elfriede Jelineks Klima-Trilogie *Sonne/Luft/Asche* thematisiert die Klimakatastrophe als allgegenwärtigen Zustand und als Konflikt um Sprache, Wahrnehmung und Deutungshoheit. Der Beitrag geht von der These aus, dass Jelinek die Katastrophe nicht einfach abbildet, sondern konkurrierende Redeweisen freilegt, in denen diese Krise benannt, verharmlost, verwaltet oder aufgeschoben wird. Im Zentrum des Beitrags steht die Frage, wie Sprache die Sichtbarkeit, Verantwortungszuschreibung und Wahrnehmung der Klimakatastrophe organisiert. Die Klimakatastrophe wird somit zu einem diskursiven Schauplatz, auf dem wissenschaftliche, philosophische, politische, mediale und ökonomische Redeweisen um Geltung ringen.

Im Fokus stehen zunächst jene Redeweisen, in denen die gegenwärtige Klimakrise verhandelt wird. Begriffe wie „Nachhaltigkeit“, „Bio“ oder „CO₂-Ausgleich“ sowie technologische Heilsversprechen treten im Text als semantisch aufgeladene Formen auf, die die bestehende Logik von Verwertung, Konsum und Kontrolle fortschreiben. Es wird gezeigt, dass die Klimakrise durch scheinbar vernünftige und lösungsorientierte Redeweisen verharmlost werden kann. Entscheidend ist daher nicht nur, was über das Klima gesagt wird, sondern auch, welche Begriffe gesellschaftlich verfügbar sind, um die Krise überhaupt wahrnehmbar zu machen, und in welchen Sprachordnungen sie bereits entschärft erscheint. Auf diese Weise legt Jelinek offen, dass die Sprache der Rettung oft gerade jene Verhältnisse stabilisiert, die zur Katastrophe beitragen.

Darüber hinaus rückt die politische Dimension des Klimadiskurses in den Blick. Wissenschaftliches und technikphilosophisches Wissen erscheinen in der Trilogie nicht als neutrale Erkenntnisinstanzen. Vielmehr greifen Diagnose und Heilsversprechen ineinander und erzeugen ambivalente Effekte: Warnung und Beschwichtigung sowie Erkenntnis und neue Illusionen. Vor diesem Hintergrund werden Formen des

ökologischen Protests häufig als irrational oder störend markiert, während technokratische und ökonomische Problemlösungsrhetoriken als sachlich und alternativlos gelten. Jelinek macht diese Asymmetrie sichtbar, indem sie aufzeigt, welche Stimmen als legitim gelten, welche ausgeschlossen werden und welche Verantwortlichkeiten im Modus scheinbarer Sachlichkeit unsichtbar bleiben.

Schließlich gilt besondere Aufmerksamkeit Jelineks ästhetischer Form. Durch Fragmentierung, syntaktische Instabilität, semantische Drift und rhythmische Atemnot wird die Sprache selbst zum Ort der Katastrophe. Die formale Desintegration fungiert dabei als Wahrnehmungsform, in der Desorientierung, Überforderung und der Verlust begrifflicher Sicherheit erfahrbar werden. Gerade weil Jelineks Sprache diese Erfahrung weder glättet noch ordnet, entzieht sie sich jenen Redeweisen, die die Klimakatastrophe als beherrschbar oder verwaltbar erscheinen lassen. Darin liegt ihre künstlerische Intervention: *Sonne/Luft/Asche* formuliert weder eine neue Meistererzählung noch eine alternative Lösungssprache für die Klimakrise. Stattdessen unterbricht und zersetzt der Text jene Sprachordnungen, die Verantwortung verschieben, Natur funktionalisieren und Zukunft auf Verwaltung oder Konsum reduzieren. Auf diese Weise eröffnet Jelineks Schreiben einen kritischen Wahrnehmungsraum, in dem dominante Sprachordnungen der Klimakatastrophe sichtbar und fragwürdig werden.

Bibliographische Angaben:

Horn, Eva: *Klima. Eine Wahrnehmungsgeschichte*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2024.

Lücke, Bärbel: *Archiv und Apokalypse. Essays zu neueren Theatertexten von Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens Verlag, 2025.

Jelinek, Elfriede: *Sonne / Luft*. In: *Theater heute* 02/2023 (Das Stück).

Jelinek, Elfriede: *Asche*, online verfügbar unter:
<https://www.elfriedejelinek.com/sonne-luft-asche/> (= Elfriede Jelineks Webseite, Rubriken: 2024) (zuletzt abgerufen am: 05.12.2025)

Kurzvita:

Yantong Liu ist Doktorandin im Fach Neuere deutsche Literatur an der Universität Wien. In ihrer Dissertation untersucht sie die Katastrophendiskurse in vier

Theaterstücken von Elfriede Jelinek, die auf reale Katastrophen Bezug nehmen. Im Zentrum ihrer Forschung stehen sprachliche Konstruktionen von Wirklichkeit, die ästhetische Inszenierung von Diskurskonflikten sowie literaturwissenschaftliche und diskurstheoretische Perspektiven auf Katastrophendarstellungen.

Klimakatastrophe zwischen Diskurs und sprachlicher Form: Sprachkritik und ästhetische Intervention in Elfriede Jelineks *Sonne/Luft/Asche*

1. Einleitung

Elfriede Jelineks Textfolge *Sonne/Luft/Asche*¹ entsteht vor dem Hintergrund der sich zuspitzenden Klimakatastrophe. Anstatt die ökologische Krise objektiv oder nüchtern zu beschreiben, richtet der Text den Blick auf die Redeweisen, in denen diese Krise überhaupt wahrnehmbar und verhandelbar wird. Wissenschaftliche Erklärungen, technisches Versprechen, politische Rhetorik, mediale Darstellungen und moralische Appelle durchdringen einander und erzeugen widersprüchliche Deutungsangebote.

Diese Textfolge zeigt, dass Redeweisen, die verantwortungsvoll und sogar rettend klingen, die Realität nicht unbedingt verändern. Häufig schreiben sie bestehende Konsum-, Kontroll- und Steuerungslogiken fort. Zugleich werden ökologische Proteste in der öffentlichen Wahrnehmung als irrationale Störung abgewertet, während die strukturellen Kräfte, die die Katastrophe hervorbringen, in den Hintergrund treten. Zur Debatte steht daher nicht allein, was in der Klimakatastrophe geschieht, sondern auch, wie über sie gesprochen wird, wer sprechen kann und welche Deutungen öffentlich wirksam werden.

Jelineks Text erschöpft sich jedoch nicht darin, solche diskursiven Mechanismen offenzulegen. Die weiterführende Frage lautet, unter welchen Bedingungen ein Sprechen über die Klimakatastrophe noch möglich ist, wenn die Sprache selbst bereits von Ideologien und Machtverhältnissen durchdrungen ist. An diesem Punkt verschiebt sich der Schwerpunkt von den Diskursinhalten auf die Sprache selbst. Der vorliegende Beitrag untersucht diese doppelte Bewegung: Zunächst wird gezeigt, wie *Sonne/Luft/Asche* die Klimakatastrophe als diskursiven Schauplatz konstruiert. Anschließend wird erörtert, wie Jelineks Schreiben auf eine Sprache reagiert, die selbst in die beschriebenen Diskurse verstrickt ist, indem es die Krise nicht nur thematisch verhandelt, sondern auch in der sprachlichen Form erfahrbar macht.

¹ Der Text besteht aus den Teilen *Sonne, los jetzt!* und *Luft*, die im Jahr 2023 in der Beilage von *Theater heute* (02/2023) veröffentlichte werden, sowie dem Teil *Asche*, den Jelinek in demselben Jahr verfasst hat und der bislang nur auf ihrer Homepage zugänglich ist.

Wenn das Thema „Wissenschaft – Kunst – Demokratie“ nicht nur institutionelle Ordnungen betrifft, sondern auch die Art und Weise, wie Wirklichkeit wahrgenommen, Krisen gedeutet und Konflikte verhandelt werden, lässt sich Jelineks Schreiben als eine ästhetische Reaktion auf diese Konstellation lesen. Damit rückt die Frage in den Mittelpunkt, welche Rolle Literatur spielen kann, wenn die Klimakatastrophe nicht nur politisch oder wissenschaftlich, sondern auch sprachlich umkämpft ist.

2. Die Klimakatastrophe als diskursiver Schauplatz

Der erste Teil *Sonne, los jetzt!* wirkt wie ein Monolog aus der Perspektive der Sonne. Als äußere Beobachterin schildert sie ihr eigenes zukünftiges Erlöschen und den Untergang der Erde – einen kosmischen Prozess, der sich menschlichem Eingreifen zunächst entzieht. Am Ende dieses Teils verweist Jelinek im Paratext auf einen Vortrag von May-Britt Kallenrode, dessen naturwissenschaftliche Beschreibung der Sonnenentwicklung in die Stimme der Sonne eingeht. Die Sonne beschreibt ihre eigene Veränderung in einem Ton, der zwischen nüchterner Prognose und beinahe mythischer Selbstinszenierung oszilliert:

Zuerst werde ich mich ausdehnen, ich werde langsam größer, heller und leichter. Ich werde ein wesensloser Ball, aufgebläht vom eigenen Licht, von meiner eigenen Bedeutung, von diesem Licht, das immer heller wird, bis alles Wasser verdampfen und alles, was es auf der Erde noch gibt, gekocht wird.²

Das Szenario eines nahezu vollständigen Zerfalls besitzt eine zeitliche und räumliche Dimension, die die menschliche Erfahrung übersteigt. Die astrophysikalischen Modelle, auf die sich Kallenrodes Vortrag stützt, verorten das Verdampfen der Ozeane in etwa einer Milliarde Jahren und die Verwandlung der Erde in einen verbrannten Gesteinskörper in etwa drei Milliarden Jahren.³ Die Veränderung der Sonne tritt demnach nicht plötzlich ein, sondern vollzieht sich in einer kaum vorstellbaren Langsamkeit. Sie gehört zu jenen Entwicklungen, die, wie Eva Horn im Kontext der Klimaveränderung betont hat, für den Menschen „zu groß, zu langsam, zu fern, zu

² Jelinek, Elfriede: *Sonne / Luft*, in: Theater heute 02/2023 (Das Stück), S. 6. Der erste Teil *Sonne, los jetzt!* (S. 3–8) wird nachfolgend mit SO abgekürzt, der zweite Teil *Luft* (S. 9–27) mit LU.

³ Vgl. Kallenrode, May-Britt: Die Zukunft unseres Sonnensystems. Wann verglüht die Sonne? (1. Osnabrücker Wissensforum), online verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=JGQ4IIs_0Mg (zuletzt abgerufen am 18.12.2025).

komplex⁴ sind. Die Katastrophe erscheint damit als drohendes Ereignis, das sich der unmittelbaren Wahrnehmung entzieht und deshalb nur schwer Handlungsdruck erzeugt. Jelinek belässt es allerdings nicht bei dieser kosmischen Perspektive. Die Sonne weist in ihrer Rede die Verantwortung immer wieder von sich und lenkt die Aufmerksamkeit auf das menschliche Handeln: „Sie bewegen sich, nicht ich, behalten Sie das im Gedächtnis [...]“ (SO, S. 4). Zwar bildet die Sonne eine objektive und letztlich irreversible Bedingung für das ferne zukünftige Ende. Der gegenwärtige ökologische Zusammenbruch erscheint im Text jedoch als ein Prozess, den die Menschen von innen heraus beschleunigen – durch direkte Eingriffe in Natur und Umwelt sowie durch sprachliche Ordnungen, die die Krise einordnen, entschärfen und handhabbar machen. An dieser Stelle verschiebt sich der Fokus von der kosmischen Katastrophe zur diskursiven Bearbeitung der Klimakrise. Der zweite Teil *Luft* zeigt, wie das Wissen um die ökologische Bedrohung zwar vorhanden bleibt, aber in Formen überführt wird, die ein Weiterleben im Modus der Normalität ermöglichen. So entsteht ein grundlegender Widerspruch: Die sprachliche Entlastung der Menschen geht mit der fortgesetzten realen Belastung und Zerstörung der Erde einher.

Diese diskursive Bearbeitung der Klimakrise zeigt sich zunächst an ökologischen Schlüsselbegriffen, die im Text ihre kritische Schärfe verlieren. In *Luft* werden Wörter wie „Nachhaltigkeit“ im Zusammenhang mit Waren, Konsum und schneller Ersetzbarkeit verwendet: „Schauen Sie auf die Ressourcen, schauen Sie auf die Nachhaltigkeit, diese Schuhe waren nachhaltig, wurden aber, kaum getragen, schon wieder ausgesondert, damit kriegen Sie keine CO₂ -Punkte, [...]“ (LU, S. 16). „Nachhaltigkeit“ fungiert hier wie ein beliebig verwendbares Etikett. Der Begriff steht eigentlich für Dauerhaftigkeit, Ressourcenschonung und einen verantwortlichen Umgang mit der Umwelt, wird aber im Text auf einen Gegenstand angewendet, der kaum benutzt und sofort wieder ausgesondert wird. Der Konsum wird dadurch nicht begrenzt, sondern mit einer ökologischen Oberfläche versehen.

⁴ Horn, Eva: Klima. Eine Wahrnehmungsgeschichte. Frankfurt am Main: S. Fischer 2024, S. 303.

Eine ähnliche Entleerung sowie eine moralische Selbstberuhigung zeigen sich im Begriff „bio“. In *Asche*⁵ heißt es: „[...] zwei Tonnen Kosmetika sind nun zu entsorgen, machen Sie sich keine Sorgen, alles bio, wird folgenlos beerdigt, ich kaufe mir neue“.⁶ Während „Nachhaltigkeit“ eine konsumförmige Praxis legitimiert, verschiebt „bio“ den Fokus auf die Entsorgung: Selbst das Wegwerfen erhält so den Anschein ökologischer Unbedenklichkeit. Beide Begriffe behalten den Gestus des Verantwortungsbewusstseins bei, verlieren aber ihre regulierende Funktion. Sie unterbrechen den Verbrauch nicht, sondern machen ihn sprachlich akzeptabel.

Neben solchen ökologischen Etiketten gehört auch die Kompensation zu dieser Logik der Entlastung. Dies zeigt sich in Formulierungen wie: „Sie scheint unsere Dienerin zu sein, wird aber nicht wirklich gewürdigt für ihre Dienste, die Luft, nicht einmal bezahlt, rechnen wir mal die CO₂-Ausgleichszahlungen heraus [...]“ (LU, S. 13). Der CO₂ -Ausgleich verspricht, Emissionen durch institutionelle Regelungen und Zahlungen zu kompensieren⁷ – eine scheinbar rationale Antwort auf die ökologische Krise. Aus dem Text geht jedoch hervor, dass diese Rationalität das Verhältnis von Ausstoß und Verbrauch nicht grundlegend verändert. Vielmehr wird Verantwortung in eine berechenbare und bezahlbare Größe übersetzt. Dadurch verschiebt sich die ökologische Frage von der Veränderung des Handelns zur Abrechnung seiner Folgen. Entscheidend ist also nicht, dass die Krise geleugnet wird. Sie wird zwar anerkannt, aber in ein Verfahren überführt, das den Eindruck erzeugt, man habe bereits reagiert.

Eine weitere Form dieser Bearbeitung findet sich im technischen Versprechen. Die Krise wird nun nicht mehr primär moralisch oder rechnerisch, sondern technisch gefasst:

⁵ *Asche* ist der letzte Teil dieser Textfolge, der später ergänzt wurde. Bärbel Lücke interpretiert diesen dritten Teil der Klima-Trilogie als „Requiem“. Vgl. Lücke, Bärbel: „Asche“ – ein Requiem. Der dritte Teil der Klima-Trilogie als Requiem auf die sterbende Erde und auf Jelineks verstorbenen Mann Gottfried Hüngsberg, in: Dies.: Archiv und Apokalypse. Essays zu neueren Theatertexten von Elfriede Jelinek. Wien: Praesens Verlag, 2025, S. 167–181.

⁶ Jelinek, Elfriede: *Asche* (2023), online verfügbar unter: <https://www.elfriedejelinek.com/sonne-luft-asche/> (= Elfriede Jelineks Webseite, Rubriken: 2024) (zuletzt abgerufen am 05.12.2025). Da der Text bislang nur auf der Website verfügbar ist, wird das Zitat vorläufig in Klammern unter AS ohne genaue Seitenangabe angegeben.

⁷ CO₂ -Ausgleich bezeichnet die Kompensation ausgestoßener Emissionen durch Maßnahmen, die Treibhausgase einsparen oder der Atmosphäre entziehen sollen, etwa durch die Finanzierung von Klimaschutzprojekten wie Aufforstung oder erneuerbare Energien. Vgl. ClimatePartner: CO₂ -Kompensation, online verfügbar unter: <https://www.climatepartner.com/de/wissen/glossar/co2-kompensation> (zuletzt abgerufen am 11.12.2025).

Bauen wir uns halt eine neue Luft, eine selbstreinigende [...]. Erfinden wir folgendes: Kraftfahrzeuge ohne Ausstoß, Anschlag ohne Finanzierung, Luft ohne Sauerstoff [...]. Noch weniger Sprit, noch weniger Wärme, noch weniger Autos, noch weniger Gekochte in der Bevölkerung. (LU, S. 20)

Die Verbindung von „Kraftfahrzeuge[n] ohne Ausstoß“ und „Luft ohne Sauerstoff“ treibt diese Erwartung bewusst ins Unmögliche. Die letztere Formulierung bezeichnet keine verbesserte oder gereinigte Luft mehr, sondern die Aufhebung dessen, was Luft lebensnotwendig macht. Das technische Versprechen erweist sich dadurch weniger als echte Lösung denn als Rettungsphantasie. Es hält an der Vorstellung fest, dass die Krise ohne grundsätzliche Veränderung der bestehenden Lebens- und Produktionsweise beherrschbar sei.

Das Elektroauto bildet im Text das konkrete Beispiel für diese Ambivalenz. Seine problematische Kehrseite zeigt sich jedoch in einer späteren Formulierung: „Die [Erde] hilft nur denen, die Fabriken für naturnahe Elektroautos bauen wollen. Und jede dieser Richtungen, die wir nach und nach mit Batteriesäure abgefüllt haben.“ (Ebd., S. 26) Das Bild der „Batteriesäure“ verweist auf die verdeckten Kosten dieser vermeintlich grüneren Technologie. Die ökologische Belastung wird lediglich in andere Produktions- und Entsorgungszusammenhänge verlagert. Damit wird eine Lösungsvorstellung aufgedeckt, die ökologische Folgekosten aus dem unmittelbaren Wahrnehmungsfeld entfernt und dadurch die bestehende Krisenlogik fortsetzt.

Bis hierhin zeigt *Luft* verschiedene Formen, in denen die Klimakatastrophe sprachlich bearbeitet wird: durch ökologische Etiketten, moralische Entlastungsformeln, kompensatorische Berechnungen und technische Zukunftsversprechen. Diese Ordnung bzw. Normalität wird jedoch durch den Protest gestört. In *Luft* wird unverkennbar auf Fridays for Future⁸ angespielt: „Ihre Stimmen, ihre Transparente, [...], damit es auch uns draußen nicht mehr gefällt, damit es auch uns wird vergällt und vergolten, so daß

⁸ Fridays for Future (FFF) ist eine seit 2018 weltweit aktive Klimabewegung, die auf den anfänglichen alleinigen Schulstreik der Schwedin Greta Thunberg vor dem schwedischen Parlament zurückgeht. Die Bewegung organisiert vor allem wöchentliche „Klimastreiks“ am Freitag, um politische Entscheidungsträger dazu zu bewegen, die im UN-Weltklima-Abkommen 2015 (Pariser Abkommen) festgelegten Temperatur- und Emissionsziele einzuhalten und den Übergang zu nachhaltigen Energieformen voranzutreiben. Vgl. hierzu die Informationen auf der Webseite von Fridays for Future: Forderung, online verfügbar unter: <https://fridaysforfuture.de/forderungen/#Global> und Bundeszentrale für politische Bildung: Fridays for Future, online verfügbar unter: <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/320328/fridays-for-future/> (zuletzt abgerufen am 11.12.2025).

wir mit unseren lieben Motor-Fahrzeugen nicht mehr weiterkommen. Alles verstopft. Jeden Freitag.“ (LU, S. 20) Der Protest wird hier nicht als Reaktion auf eine langfristige Bedrohung, sondern als Störung des Alltags betrachtet. In dieser Wahrnehmungsordnung überlagern Verkehrsbehinderung, Lärm und alltägliche Unannehmlichkeit die ökologische und gesellschaftliche Dringlichkeit der Proteste.

Bärbel Lücke hat in einem aktuellen Zusammenhang darauf hingewiesen, dass die Verzweiflung einer jungen Generation, der die Zukunft entzogen wird, schnell als „Klimaterrorismus“ diffamiert wird, während die eigentlichen Verantwortlichen – „die klimaleugnenden oder verharmlosenden Mächtigen dieser Welt (Konzerne, Regierungen)“ – aus dem Blick geraten.⁹ Diese Dynamik wird in Jelineks Text literarisch zugespitzt. Protestierende Stimmen werden als irrational, störend oder übertrieben abgestempelt, während Verzögerung und Passivität als Ausdruck vermeintlicher Vernunft gelten. Damit vollzieht sich eine bezeichnende Umkehrung: Nicht die Klimakatastrophe, sondern der Protest gegen sie wird zum Skandal. Die Unterbrechung der Normalität erscheint bedrohlicher als jene Normalität, die zur Fortsetzung der Katastrophe beiträgt.

Insgesamt stellt *Sonne/Luft/Asche* die Klimakatastrophe von Anfang an als diskursiven Schauplatz dar. Die Krise wird weder verschwiegen noch geleugnet, sondern ist permanent präsent, jedoch in sprachliche Formen eingebunden, die ihre Dringlichkeit neutralisieren. Die genannten Beispiele lassen sich dabei als unterschiedliche Formen einer Normalisierungslogik beschreiben, die die Krise handhabbar macht, ohne ihre Ursachen zu verändern. Gerade darin liegt die kritische Pointe des Textes: Die Katastrophe vollzieht sich nicht nur dort, wo Natur zerstört wird, sondern auch dort, wo Sprache Wahrnehmungsformen bereitstellt, in denen die Zerstörung als verwaltbar oder vorläufig noch erträglich erscheint. Auf diese Weise sind die diskursiven Ordnungen an jener inneren Beschleunigung des Untergangs beteiligt, auf die die Sonne verweist: Sie zerstören die Umwelt nicht unmittelbar, stabilisieren aber eine Normalität, in der das zerstörerische Weiter-so möglich bleibt.

⁹ Vgl. Lücke, Bärbel: Sonnenrhapsodie. Zu Elfriede Jelineks Textflächenstück *SONNE, LOS JETZT!*, in: Lücke: Archiv und Apokalypse, S. 116–135, hier: S. 126.

3. Sprache als katastrophale Praxis

Diese Beteiligung der Sprache an der Fortsetzung der Katastrophe verweist auf eine tiefere Krise. Sprache trägt vorhandene Wissensbestände, Vorstellungen und Urteile in sich und prägt zugleich, wie eine Katastrophe verstanden, eingeordnet und das eigene Handeln gerechtfertigt wird. Die Klimakatastrophe wird daher nicht lediglich sprachlich dargestellt – sie wird in sprachlichen Formen wiederholt, umgedeutet und verschleiert.

Dies zeigt sich darin, dass sprachliche Bedeutungen zunehmend vereinfacht und in dieser Form verfestigt werden. Im Text kommen Wendungen wie „wie gesagt wird“ oder „das kennen Sie schon“ immer wieder vor. Sie sind ein Signal dafür, dass Sprache nicht unbedingt zu neuen Erfahrungen und Erkenntnissen führt, sondern häufig nur das reproduziert, was bereits gesagt, akzeptiert und nicht mehr hinterfragt wurde.

Ein Beispiel dafür findet sich in *Luft*:

Daher entstünden Erdbeben in Perioden von anhaltender Dürre und umgekehrt von übermäßigem Regen, na, das kennen Sie schon, die Erde ist dann ausgetrocknet, wie gesagt wird, bricht ein, wie gesagt wird, und wenn sie durch die Wassermengen übermäßig feucht wird, dann fällt sie auseinander, wie gesagt wird. (LU, S. 15)

Es kommt nicht darauf an, ob diese Aussagen über die Ursachen von Erdbeben korrekt sind, sondern dass sie wie eingeübte und automatische Redewendungen verwendet werden. Die sprechende Instanz muss den Gegenstand nicht wirklich verstehen. Es genügt, einen bereits vorhandenen Deutungsrahmen abzurufen. Wie das Ich selbst fragt: „Wie soll ich wissen, was Natur ist und was wir sind?“ (Ebd., S. 25) „Wissen“ meint hier weniger ein verstehendes Erfassen der Wirklichkeit als das Nachsprechen vorgefertigter Formeln. Sprache wird so zum Träger normierter Gewissheiten, die Wahrnehmung und Denken bereits vorstrukturieren.

Diese verfestigte Sprache verliert keineswegs ihre Wirksamkeit. Im Gegenteil: Jelinek betont, dass solche Sprache eine eigene, wirklichkeitsbildende Kraft besitzt, die bis ins Gewaltförmige reichen kann: „[...] und was sie gesprochen haben, soll berücksichtigt werden, denn es hat seine dunklen Spuren in der Geschichte der Natur hinterlassen, immerhin haben Menschen dafür gebrannt!“ (Ebd., S. 16) Das „gesprochen haben“ bezeichnet hier keinen abgeschlossenen Sprechakt, der folgenlos hinter sich

gelassen werden könnte. Die „dunklen Spuren“ zeigen, dass sprachliche Äußerungen keine neutralen Rückstände hinterlassen, sondern Spuren von Verletzung, Schuld und Zerstörung. Der Zusatz „immerhin haben Menschen dafür gebrannt“ verbindet Sprache ausdrücklich mit körperlichem Leiden und historischer Gewalt: Für bestimmte Worte, Glaubenssätze oder autorisierte Urteile sind Menschen verfolgt und geopfert worden. Deshalb sollen die gesprochenen Worte „berücksichtigt“ werden: Was gesagt wurde, kann als Spur, Echo oder überlieferte Formel fortbestehen und weiterhin an katastrophalen Wirklichkeitsstrukturen mitwirken.

Eine gegenwärtige Form dieser Wirksamkeit zeigt sich in der medialen Rahmung von Wirklichkeit. Hier eröffnet Sprache keinen unmittelbaren Zugang zur Welt, sondern gerät in eine selbstreferenzielle Bewegung, die sich zunehmend schließt. Dies wird durch die Beschreibung des rechteckigen Fernsehbildes veranschaulicht:

Sie wollen unbegrenzte Welten sehen und sehen doch nur, was sie immer schon begrenzt hat. Ein kleines rechtes Eckerl, nein, ein kleines Rechteck, in einem Gerät. Ein Rechteck, das immer recht hat, denn es ist im Fernseh. Dieses Gerät aber hat die Ferne noch nie gesehen. Deshalb kann ich mich so gut mit ihm identifizieren. (LU, S. 21)

Das Rechteck des Bildschirms steht für eine Form der Wahrnehmung, die die Welt rahmt und verkleinert. Was darauf sichtbar wird, ist bereits ausgewählt, zugeschnitten und bearbeitet. Die „Ferne“ – also Distanz, Hintergrund und Komplexität – bleibt außerhalb des Fernsehbildes. Die Welt scheint nahe herangerückt zu sein, verliert dabei aber ihren Zusammenhang und ihre wahrnehmbare Dichte.

Diese Bewegung lässt sich mit Heideggers Begriff *Ent-fernung* verbinden. In *Sonne, los jetzt!* zitiert Jelinek Heidegger und verweist auf eine durch den Rundfunk verursachte Ent-fernung der Welt (vgl. SO, S. 6). Heidegger versteht darunter zunächst ein „Verschwindenmachen der Ferne“, also ein Näherbringen der Welt in den Bereich des alltäglichen Umgangs.¹⁰ Im Zeitalter moderner Technik wird diese Bewegung jedoch ambivalent: Der Rundfunk erweitert die alltägliche Umwelt und zerstört sie zugleich.¹¹

¹⁰ Vgl. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, in: Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Hrsg.): *Martin Heidegger Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914–1970*, Bd. 2. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1977, S. 140.

¹¹ Vgl. Ebd., S. 141. In der Urfassung von *Sein und Zeit* heißt es, der Rundfunk vollziehe die Ent-fernung der Welt „auf dem Wege einer Erweiterung der alltäglichen Umwelt.“ In: *Martin Heidegger: Sein und Zeit*. 11., unveränd. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1967, S. 105. Die spätere Fassung ergänzt „und Zerstörung“.

Das bedeutet, dass das, was medial herangerückt wird, zugleich aus seinem Zusammenhang gerissen, passiv rezipiert und dadurch seiner erfahrbaren Nähe beraubt wird, die es eigentlich herstellen sollte.

Dieses Paradoxon wird bereits zu Beginn von *Sonne, los jetzt!* angedeutet: „Ich bin in Hitze. Solang der Strom fließt, können die Menschen es schon im Fernsehen sehen. Und dann können sie es endlich aus der Nähe sehen. Es ist zu spät.“ (SO, S. 3) Die Katastrophe ist medial längst sichtbar, bevor sie als unmittelbare Erfahrung eintritt. Solange sie jedoch auf dem Bildschirm gezeigt wird, bleibt sie in den Bereich des Gewohnten eingebunden: Man sieht Hitze, Überschwemmungen, Waldbrände oder Dürren, ohne direkt betroffen zu sein. Dadurch entsteht der Eindruck, die Katastrophe betreffe vorerst andere Orte, andere Körper¹² oder eine noch ausstehende Zukunft. Die mediale Sichtbarkeit kann deshalb eine trügerische Distanz stabilisieren. Wenn die Katastrophe schließlich „aus der Nähe“ gesehen wird, ist es bereits „zu spät“. Die Sonnenrede wirkt hier zugleich ironisch und prophetisch. Sie enthüllt, dass die Menschen trotz des permanenten Sehens nicht auf das vorbereitet sind, was sie längst hätten erkennen können. Darin deutet sich auch das Problem der medialen Katastrophenwahrnehmung an. Die gerahmte Sichtbarkeit der Katastrophe erzeugt eine neue Unsichtbarkeit. Sichtbar wird eine verkürzte Version des Geschehens – ausgeblendet bleibt dagegen, was sich nicht in das begrenzte „Rechteck“ einfügen lässt: die Dauer der Katastrophe, ihre strukturellen Ursachen, ihre ungleich verteilten Folgen und ihre reale Bedrohlichkeit.

Wenn Sprache in einer gerahmten und selbstreferenziellen Schleife zirkuliert und keine neue Bedeutung mehr aus der Erfahrung gewinnt, nähert sie sich allmählich ihrer eigenen Grenze. Am Ende führt diese in sich geschlossene Sprache zur Erstickung und zum Verstummen: „[...] mir sind sie schon wichtig, meine Worte, denn viele habe ich nicht mehr, mein Atem reicht schon mir nicht, also wird er für andres noch weniger reichen [...]“ (LU, S. 21). Wenn der Atem knapp wird, gerät auch das Sprechen an seine

¹² Vgl. dazu Eva Horns Verweis auf Nevil Shutes *On the Beach*: „Niemand von uns glaubt, dass es je geschehen kann – jedenfalls nicht uns.“ Zit. nach Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2014, S. 89. Horn verweist auf die deutsche Ausgabe: Shute, Nevil: *Das letzte Ufer*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 144; Übersetzung verändert durch Eva Horn.

Grenzen. Die Aussage, dass nur noch wenige Worte bleiben, bedeutet daher nicht einfach einen Mangel an Vokabular, sondern weist auf eine schwindende Sprechfähigkeit hin. Sprache steht dem Ich nicht mehr frei zur Verfügung – sie wird zu etwas, das nur noch mühsam hervorgebracht werden kann. Das Sprechen selbst gleicht einem Atemholen in dünner Luft. In diesem Bild fallen sprachliche Erstickung und katastrophaler Prozess zusammen. Die Katastrophe vollzieht sich damit nicht allein in der Natur – in verschmutzter Luft, steigenden Temperaturen und dem Verschwinden von Arten –, sondern auch in der Sprache, die sie zu erfassen, zu ordnen und mitzuteilen versucht.

4. Die sprachliche Simulation der Katastrophe

Weil die Sprache selbst bereits belastet und von Katastrophendiskursen durchzogen ist, kann Jelineks Schreiben nicht ohne Weiteres zu einer unvermittelten Darstellung der Katastrophe zurückkehren. Eine solche Darstellung würde jene sprachlichen Ordnungen voraussetzen, die zuvor als problematisch erkannt wurden. Die ästhetische Konsequenz besteht daher nicht darin, außerhalb dieser Sprache einen sicheren Standpunkt zu suchen, sondern die Sprache selbst zum Ort der Auseinandersetzung zu machen. Jelineks Schreiben setzt bei der sprachlichen Form an: Es übernimmt die Überforderung, Instabilität und Störung der Katastrophensprache und macht sie zum Verfahren. Simulation bedeutet in diesem Kontext also keine bloße Nachahmung der Katastrophe. Sie greift eine Sprache auf, die bereits in Katastrophendiskurse verstrickt ist, und lässt die Krise ihrer scheinbar selbstverständlichen Ordnungen beim Schreiben hervortreten. Diese sprachliche Auseinandersetzung zeigt sich zuerst in der fortgesetzten Zersplitterung und Abweichung der Syntax. Jelineks Sätze laufen selten auf einen klar bestimmbareren Hauptsatz oder eine abschließende Aussage zu. Sie entfalten sich vielmehr in Einschüben, Wendungen und Unterbrechungen. Der Satzbau erinnert damit an jener offenen Textorganisation, die Jelinek selbst mit dem Bild des *Rhizoms*¹³ beschrieben hat: eine Struktur ohne Zentrum, ohne feste Hierarchie und ohne

¹³ Vgl. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve 1992, S. 32–40.

teleologische Richtung. Zwar bezieht sich dieses Bild ursprünglich auf Jelineks Textfläche insgesamt¹⁴, doch lässt sich eine ähnliche Bewegung auch im Verlauf einzelner Sätze beobachten. Diese Sätze folgen keiner linearen Struktur, sondern verzweigen sich, nehmen fremde Stimmen und Diskurse auf, unterbrechen sich und setzen an anderer Stelle neu an. Jeder Einschub kann eine neue Richtung eröffnen, ohne dass die Bedeutung an einem festen Punkt zur Ruhe kommt. Dadurch wird die Erwartung durchbrochen, Sprache könne die Katastrophe in geordnete Aussagen überführen. Die Syntax macht erfahrbar, wie Orientierung und abschließbare Bedeutung im Schreiben selbst unsicher werden.

In vielen Passagen von *Luft* gehen die Sätze zum Beispiel von einem Begriff aus, etwa „Luft“, „Raum“ oder „Grenze“, verlieren diesen Ausgangspunkt im Verlauf jedoch aus dem Blick. Sie werden immer wieder durch mythologische Anspielungen, ironische Brechungen oder politische Verweise unterbrochen, sodass eine geschlossene Argumentationslinie nur selten erreicht wird. Die Lesenden müssen sich daher fortwährend neu orientieren. Ein vergleichbares Verfahren findet sich auch in *Asche*:

Er, der Letzte seiner Art, wuchert jetzt glatt und ebenmäßig von einem Mittelpunkt aus in alle Richtungen gleich, ja, gleich, als ein Ganzes, und er wurde als ein Ganzes mit einem vollkommenen Körper ausgestattet, denn kein Körper ist der vollkommenste, aber einer muß es dann halt doch sein, nein, das will ich damit nicht sagen, ich will sagen: Keinen Körper zu haben, das ist Vollkommenheit [...] (AS).

Der Satz geht von einer Ordnungsvorstellung aus: einem Mittelpunkt, einem Ganzen und einem vollkommenen Körper. Durch Wiederholungen, Nachträge und Selbstkorrekturen entfernt er sich jedoch zunehmend von diesem Ausgangspunkt. Die Wendung „nein, das will ich damit nicht sagen“ markiert dabei eine offene Korrektur im Satz selbst. Was eben noch als „vollkommener Körper“ bezeichnet wurde, wird im weiteren Verlauf ins Gegenteil verkehrt: „Keinen Körper zu haben, das ist Vollkommenheit.“ Der Satz vollendet damit keine Definition, sondern nimmt sie im Prozess des Sprechens zurück, verschiebt und kehrt sie um. Sinn entsteht hier nicht als Ergebnis einer klaren syntaktischen Ordnung, sondern als Bewegung der Verschiebung.

¹⁴ Vgl. Jelinek, Elfriede: Grußwort nach Japan (2012/2014), online verfügbar unter: <https://original.elfriedejelinek.com/> (zuletzt abgerufen am 06.05.2025).

Die Störung der Satzform zeigt, dass selbst grundlegende Begriffe wie „Körper“ oder „Vollkommenheit“ nicht mehr stabil gefasst werden können. Für die sprachliche Simulation der Katastrophe ist diese Instabilität entscheidend: Der Satz ordnet nicht, sondern lässt den Verlust von Ordnung im eigenen Verlauf erfahrbar werden.

Neben den syntaktischen Brüchen bildet die rhythmische Atemlosigkeit ein weiteres Merkmal dieser sprachlichen Form. Die langen, kaum unterbrochenen Passagen in *Sonne/Luft/Asche* lassen nur wenig Raum für Pausen, Übersicht oder gedankliche Ordnung. In diese ausgreifenden Satzverläufe werden zugleich kurze, abgebrochene Sätze eingelagert, sodass ein stockender, gehetzter und bisweilen erstickender Rhythmus entsteht. Die Sprache kommt nicht zur Ruhe und findet auch keinen freien Fluss. Dadurch wird die Katastrophe während der Lektüre als Druck, Verengung und Unterbrechung direkt spürbar.

Ein prägnantes Beispiel findet sich in *Luft*. Schon beim Lesen der Negationsreihe entsteht ein beinahe atemloser Druck: „Ich werde nicht sein, nicht spielen, nicht schreien, nicht schreiben, nicht singen, nicht herumtanzen und auch nie mehr einem Spielen zuhören müssen, weil jeder was anders spielt und was anders hört. Ich höre nichts mehr.“ (LU, S. 19) Das wiederholte „nicht“ wirkt hier nicht nur auf der Bedeutungsebene, sondern auch als rhythmisches Signal. Jedes „nicht“ setzt einen neuen Einsatzpunkt im Satz, treibt die Reihung also weiter, unterbricht sie aber zugleich durch den immer gleichen Schlag der Verneinung. So werden Sein, Spielen, Schreien, Schreiben, Singen, Tanzen und Zuhören nicht ruhig entfaltet, sondern in kurzen, rhythmischen Stößen aufgerufen und sofort wieder entzogen. Dieser atemlose Eindruck entsteht deshalb aus der Verbindung von Wiederholung und Entzug.

Der kurze Folgesatz „Ich höre nichts mehr“ bildet den Endpunkt dieser Reihe. Nach den fortgesetzten Einsätzen von „nicht“ gibt es keine Steigerung und keinen neuen Ansatz mehr. Die vorangetriebene Negation schlägt in ein plötzliches Verstummen um. Das Hören setzt aus – und damit auch eine grundlegende Form der Beziehung zur Welt. Der Rhythmus führt die Sprache so an einen Punkt, an dem sie nicht mehr weiter ausgreift, sondern nur noch den Abbruch der Wahrnehmung festhält. Die Katastrophe erscheint hier als Erfahrung eines Aussetzens, die sich beim Lesen selbst vollzieht.

Ebenso bedeutsam ist die semantische Drift der Wörter. Während sich die Katastrophe in der Syntax als Verlust der Richtung und im Rhythmus als Erfahrung von Druck und Unterbrechung zeigt, betrifft sie auf semantischer Ebene die Verlässlichkeit der Wörter selbst. In den Texten verweisen viele Begriffe nicht mehr stabil auf einen einzelnen Gegenstand, sondern gleiten zwischen verschiedenen Bedeutungen hin und her, lagern sich übereinander und kontaminieren sich gegenseitig. So bezeichnet „Erde“ in *Luft* zugleich die mythische Muttergestalt Gaia, den tragenden Lebensgrund des Menschen, einen zerstörten Lebensraum und eine ausbeutbare Ressource (vgl. LU, S. 10–11; S. 26). Ähnlich verdichtet sich der Begriff „Boden“ in *Asche*: Er kann Erde, existenziellen Halt und Grab gleichzeitig bedeuten. Diese Bedeutungen sind nicht voneinander getrennt, sondern miteinander verwoben. Dadurch entsteht eine Instabilität, die sich nicht nur auf einzelne Wörter, sondern auf die gesamte sprachliche Ordnung auswirkt. Selbst die Begriffe, die eigentlich Orientierung geben sollten, werden unsicher.

Diese semantische Instabilität verschärft sich in den Wortneubildungen: „Alles leer, alles geräumt, Schnee, Sand, Meer. Alles besenrein, artensauber und atemsauber.“ (AS) „Besenrein“ ruft zunächst die Vorstellung von Ordnung und Reinigung hervor. Die anschließenden Neologismen „artensauber“ und „atemsauber“ verschieben diese scheinbar harmlose Sauberkeit jedoch in eine gewaltsame Dimension. „Artensauber“ lässt sich mit der Auslöschung von Arten verbinden, „atemsauber“ mit dem Verschwinden des Atems. Auch der Sprachrhythmus ist in diesem Beispiel deutlich präsent, vor allem in den Reihungen und lautlichen Ähnlichkeiten. Im Zentrum steht aber die semantische Verunsicherung: Die Wörter bewahren eine vertraute Oberfläche, die in ihr Gegenteil umschlägt. Was wie Reinheit klingt, trägt Vernichtung und Erstickung in sich. Die sprachliche Ordnung der Sauberkeit wird so von innen heraus verkehrt: Sie bezeichnet nicht mehr die Wiederherstellung von Ordnung, sondern eine Welt, in der nichts Lebendiges mehr übrig bleibt. In dieser semantischen Überlagerung wird erfahrbar, wie nah Reinigung, Räumung und Vernichtung in dieser Sprache aneinandergeraten.

Jelineks Sprachform ist daher kein äußerliches Beiwerk zum Katastrophenthema, sondern der Ort, an dem die Krise der Sprache selbst verhandelt wird. Die syntaktischen

Brüche lösen den Satz aus einer stabilen Struktur, der atemlose Rhythmus versetzt die Lektüre in eine Erfahrung von Verengung und Aussetzen, und die semantische Drift entzieht vertrauten Wörtern ihre vermeintliche Eindeutigkeit. Diese Verfahren übertragen die Krise nicht einfach in ein Bild oder eine Aussage, sondern lassen sie beim Lesen erfahrbar werden. Damit wird die Erwartung unterlaufen, die Katastrophe ließe sich noch aus sicherer Distanz ordnen, erklären oder sprachlich beherrschen. *Sonne/Luft/Asche* beschreibt daher nicht nur eine zerstörte Welt, sondern zeigt, dass auch die Sprache, mit der diese Welt erfasst werden soll, Teil dieser Zerstörung geworden ist. Genau hier eröffnet Jelineks Schreiben seine kritische Bewegung: nicht außerhalb der Sprache, sondern in ihrer Störung. Diese Form schafft einen Raum, in dem die Krise der Sprache erlebt, ausgehalten und neu hinterfragt werden kann.

5. Schluss: Sprachzerfall und kritischer Wahrnehmungsraum

Die eigentliche künstlerische Intervention in Jelineks Schreiben ergibt sich gerade aus der Störung der Sprache. Diese Intervention zielt nicht auf eine vermeintlich richtige Gegensprache zu einer bereits problematisch gewordenen Sprache ab. Vielmehr legt sie die Voraussetzungen jener Redeweisen offen, die sich als vernünftig oder alternativlos ausgeben. In diesem Sinne wird in Jelineks Schreiben jene „vorausliegende Destruktivität von Diskursen“¹⁵ fassbar: Sprache gehört zu einer Ordnung, die die Wahrnehmung prägt, Verantwortung verschiebt und Normalität stabilisiert.

Der Sprachzerfall erhält dadurch eine produktive Funktion. Er unterbricht die sprachliche Gewöhnung, durch die katastrophale Zustände als erklärbar, verwaltbar oder kontrollierbar erscheinen. Wenn Begriffe wie „Nachhaltigkeit“, „CO2-Ausgleichszahlungen“ oder Versprechen der technischen Rettung ihre fraglose Geltung verlieren, werden auch die Interessen, Ausblendungen und gewohnten Denkrahmen erkennbar, die sich in ihnen verdichten. Die Katastrophe tritt dann nicht mehr als bereits geordnetes Problem auf. Sie wird zu etwas, das neu wahrgenommen,

¹⁵ Fliedl, Konstanze: Narrative Strategien, in: Pia Janke (Hrsg.): Jelinek-Handbuch. 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2024, S. 66–72, hier: S. 71.

bestritten und verhandelt werden muss. Gerade die Verunsicherung der Sprache eröffnet damit einen kritischen Wahrnehmungsraum.

Damit berührt *Sonne/Luft/Asche* auch die Frage nach Kunst und Öffentlichkeit in Zeiten demokratischer Krisen. Literatur liefert keine fertigen politischen Lösungen und kann kollektive Handlung nicht ersetzen. Sie kann jedoch die Wahrnehmungs- und Deutungsrahmen erschüttern, die bestimmen, was als Klimakatastrophe gilt, welche Stimmen gehört werden und welche Erfahrungen als störend oder irrelevant ausgeschlossen bleiben. Jelineks Schreiben stellt die Verlässlichkeit der Sprache nicht wieder her, sondern hält ihre Fragwürdigkeit offen. Hierin liegt seine demokratische Dimension: Anstatt eine neue Deutung aufzuzwingen, verhindert es, dass sich bestehende Deutungen endgültig schließen. Die Klima-Trilogie bietet daher keinen neuen narrativen Ausweg aus der Klimakatastrophe. Ihre kritische Kraft besteht darin, die Selbstgewissheit dominanter Redeweisen zu unterbrechen und die Wirklichkeit, die in diesen Diskursen als sachlich oder bereits gelöst gilt, wieder zur Diskussion zu stellen. So schafft Literatur Bedingungen dafür, die Krise anders wahrzunehmen, dominante Deutungen zu hinterfragen und demokratisch neu zu verhandeln.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur:

Jelinek, Elfriede: *Sonne / Luft*, in: *Theater heute* 02/2023 (Das Stück).

Jelinek, Elfriede: *Asche* (2023), online verfügbar unter:
<https://www.elfriedejelinek.com/sonne-luft-asche/> (= Elfriede Jelineks Webseite, Rubriken: 2024) (zuletzt abgerufen am 05.12.2025).

Jelinek, Elfriede: *Grußwort nach Japan* (2012/2014), online verfügbar unter:
<https://original.elfriedejelinek.com/> (zuletzt abgerufen am 06.05.2025).

Sekundärliteratur:

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*.
Übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve 1992.

Fliedl, Konstanze: *Narrative Strategien*, in: Pia Janke (Hrsg.): *Jelinek-Handbuch*. 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2024, S. 66–72.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. 11., unveränd. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1967.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, in: Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Hrsg.): *Martin Heidegger Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914–1970, Bd. 2*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1977.

Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2014.

Horn, Eva: *Klima. Eine Wahrnehmungsgeschichte*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2024.

Lücke, Bärbel: *Sonnenrhapsodie. Zu Elfriede Jelineks Textflächenstück „SONNE, LOS JETZT!“*, in: Bärbel Lücke: *Archiv und Apokalypse. Essays zu neueren Theatertexten von Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens Verlag 2025, S. 116–135.

Lücke, Bärbel: „Asche“ – ein Requiem. *Der dritte Teil der Klima-Trilogie als Requiem auf die sterbende Erde und auf Jelineks verstorbenen Mann Gottfried Hüngsberg*, in: Bärbel Lücke: *Archiv und Apokalypse. Essays zu neueren Theatertexten von Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens Verlag 2025, S. 167–181.

Onlinequellen:

Bundeszentrale für politische Bildung: *Fridays for Future*, online verfügbar unter: <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/320328/fridays-for-future/> (zuletzt abgerufen am 11.12.2025).

ClimatePartner: *CO₂-Kompensation*, online verfügbar unter: <https://www.climatepartner.com/de/wissen/glossar/co2-kompensation> (zuletzt abgerufen am 11.12.2025).

Fridays for Future: *Forderungen*, online verfügbar unter: <https://fridaysforfuture.de/forderungen/#Global> (zuletzt abgerufen am 11.12.2025).

Kallenrode, May-Britt: *Die Zukunft unseres Sonnensystems. Wann verglüht die Sonne?* (1. Osnabrücker Wissensforum), online verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=JGQ4IIs_0Mg (zuletzt abgerufen am 18.12.2025).