

Die Karikierung des Königs Ödipus in Elfriede Jelineks *Am Königsweg*

Für den Workshop *Elfriede Jelinek: Wissenschaft – Kunst – Demokratie* soll ein Kapitel aus meiner Dissertation *Die Sprachkomik Elfriede Jelineks und Johann Nestroys* ausgearbeitet und Jelineks komische Umschreibung des antiken Königs Ödipus, unter Berücksichtigung der Arbeit *Das Heilige und die Gewalt* von René Girard, analysiert werden.

Das Theaterstück *Am Königsweg* (2017) karikiert den Typus des despotischen Herrschers, wofür die Satirikerin den – mittlerweile wiedergewählten – Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika Donald Trump als Vorlage verwendet. In ihrem Stück ist der „König“ kein außergewöhnlicher Charakter, der seine Tat bereut und verantwortungsbewusst Konsequenzen aus seinem Fehlverhalten zieht, sondern ein von sich selbst geblendeter Narziss, der das Volk betrügt und für seine Zwecke missbraucht. Zudem weist Jelinek anhand der Arbeit Girards auf den Schaden hin, der mit einem solchen „König“ einhergeht: Despoten (wie Trump) zerstören die kulturelle Ordnung einer Gesellschaft, also die Differenz des Opferkults, und stürzen eine Kultur zwangsläufig in die Barbarei. Die Diagnose Jelineks ist demnach, dass Trump kein König ist, sondern lediglich vorgibt, einer zu sein; er ist kein besonderes, opferwürdiges Mitglied der Gesellschaft, sondern ein Betrüger.

Da der Workshop nicht nur nach den Befunden Jelineks, sondern auch den konkreten Strategien fragt, um antidemokratischen Diskursen und Rhetoriken entgegenzuwirken, soll in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Sprachkomik in der Literatur Jelineks erörtert werden. Ihre sprachkomischen Verfahren wie Wort- und Sprachspiele, Kalauer oder Neologismen werden von der Autorin oft als subversive Verfahren eingesetzt, um die politischen Strukturen, Ideologien und Machtgefüge in einer neoliberalen Gesellschaft zu dekonstruieren. Die Sprachkomik Jelineks zielt darauf ab, den „König“ der Lächerlichkeit preiszugeben und ihm jene medial erzeugte, religiöse Aura zu nehmen, die ihn als König erscheinen lässt. Daher ist schon der Titel des Theaterstückes eine ironische Zuspitzung Jelineks: Auch wenn sich Trump gerne als absolutistischer Herrscher inszeniert und von der medialen Berichterstattung gelegentlich als König interpretiert wird, so liegt die tatsächliche Gefahr weniger in seinem Despotismus, sondern vielmehr in seiner Unzulänglichkeit. Das Lachen, das auf die Rezeption des Theaterstückes erfolgen soll, ist als „soziale Züchtigung“ – nicht im Sinne Henri Bergsons – zu verstehen. Es soll das Publikum über den „König“ (Trump) und die Risiken seiner antidemokratischen Herrschaftsform aufklären.

Bibliografie

- Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2024.
- Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): *Postdramatik. Reflexion und Revision*. Wien: Praesens 2015.
- Janke, Pia / Schenkermayr, Christian (Hg.): *Komik und Subversion – Ideologiekritische Strategien*. Wien: Praesens Verlag 2020.
- Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2017.

Kurzvita

Bastian Zwölfer, geboren 1990, Studium der Germanistik und Geschichte (Lehramt) an der Universität Wien, gelegentlicher Tutor für die Übung Literatur- und Kulturtheorie, Magisterarbeit über die Komik bei Elfriede Jelinek, unterrichtet an der Modeschule Hetzendorf

Die Karikierung des Königs Ödipus in Elfriede Jelineks *Am Königsweg* (2017)

In meiner Dissertation wird die Sprachkomik als literarisches Verfahren im Werk Elfriede Jelineks untersucht. Diese wirkt überwiegend als subversives Verfahren, um politisch-gesellschaftliche Ordnungen, Ideologien und Machtstrukturen in Frage zu stellen.¹ Um dieses Thema zu erörtern, werden ausgewählte Theaterstücke Jelineks mit jenen Johann Nestroys verglichen, wobei vor allem *Nagerl und Handschuh* (1832), *Häuptling Abendwind* (1862), *Präsident Abendwind* (1987) und *Am Königsweg* (2017) genauer untersucht werden. Die Literatur Nestroys wird deshalb zum Vergleich herangezogen, weil sich Jelinek mit dieser sowohl theoretisch als auch literarisch beschäftigte: Ihr Stück *Präsident Abendwind* bezeichnet sie als ein „Dramolett, sehr frei nach J. Nestroy“² und in ihrem Text *Sich mit der Sprach spielen* (2001) reflektiert die Autorin seine Literatur.³ Zudem wurde in der Jelinek-Forschung vermehrt auf eine der Traditionen Jelineks, das Wiener Volkstheater, hingewiesen.⁴ Durch die Kontrastierung (Feyerabend) sollen Gemeinsamkeiten und Unterschiede der komischen Verfahren in den Texten der beiden, als Kyniker*innen (Niehues-Pröbsting) verstandenen, Autor*innen herausgearbeitet werden. Dabei sollen die Verfahren im Hinblick auf ihre Appellstruktur – das Lachen – betrachtet werden (Bergson).

Anhand des Theaterstücks *Am Königsweg* werden in der Dissertation erstens die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Sprachkomik, durch den Vergleich einer frühen und einer späteren Textfläche Jelineks, nachgeprüft: Zwischen *Präsident Abendwind* und *Am Königsweg* liegen dreißig Jahre, die Kontrastierung zwischen diesen beiden Texten veranschaulicht, dass die (subversive) Komik ein substantieller Bestandteil ihrer satirischen Angriffsliteratur ist.⁵ Zweitens wird mithilfe dieses Theaterstücks die Intertextualität dargelegt,

¹ Vgl. Bachleitner, Norbert: *Subversive Komik in der Literatur*. In: Janke, Pia / Schenkermayr, Christian (Hg.): *Komik und Subversion – Ideologiekritische Strategien*. Wien: Praesens Verlag 2020, S. 163: „Das lateinische Verb ‚subvertere‘ und die eingedeutschte Form ‚subvertieren‘ bedeutet so viel wie ‚umstürzen‘ oder ‚auf den Kopf stellen‘. In der Literatur haben wir es mit symbolischen bzw. fiktionalen Umstürzen zu tun; solche symbolische Subversion beabsichtigt, das Denken, die gängigen und etablierten Vorstellungen, zu verändern.“

² Jelinek, Elfriede: *Präsident Abendwind. Ein Dramolett, sehr frei nach J. Nestroy*. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: text + kritik 1999, S. 17.

³ Siehe Jelinek, Elfriede: *Johann Nestroy. Sich mit der Sprache spielen*. Von: [Elfriede Jelinek Homepage](#) (13.06.2026).

⁴ Siehe dazu Meister, Monika: *Bezüge zur Theatertradition*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2024, S. 89 f. Im Zusammenhang mit dem Themengebiet der Komik zuletzt erwähnt von Stollmann, Rainer: *Vom Eigensinn des Zwerchfells*. In: Janke, Pia / Schenkermayr, Christian (Hg.): *Komik und Subversion – Ideologiekritische Strategien*. Wien: Praesens Verlag 2020, S. 80.

⁵ Im Sinne von Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Theorien des Satirischen*. In: Zymner, Rüdiger (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2010, S. 333: „Die Satire kennzeichnet also sowohl die Verstellung (*dissimulatio*) im Sinne des humorvollen *ridentem dicere verum* (lachend das Wahre sagen, Horaz) wie auch die Verspottung (*illutio*) im Rahmen der *indignatio* (Entrüstung, Juvenal) als explizite Kritik einer lasterhaften oder verkehrte Welt.“ Vgl. dazu auch den Abschnitt *Satire und Kommunikationspolitik* in Kapitza, Arne: *Komik*,

wie Jelinek u. a. literarische und philosophische Werke in ihre Textflächen einwebt, um eine subversiv-komische Wirkung zu erzielen. Drittens wird durch die Analyse der Sprachkomik die Hypothese, dass es die Intention der Autorin war, inkongruentes Lachtheater zu machen, erläutert.⁶

Dieser Beitrag für den Nachwuchsworkshop *Elfriede Jelinek: Wissenschaft – Kunst – Demokratie* untersucht Jelineks satirische Umschreibung des antiken Königs Ödipus, unter Berücksichtigung der Arbeit *Das Heilige und die Gewalt* von René Girard. Anhand des Vergleichs dieser Texte mit dem Stück Jelineks wird deutlich, dass Jelinek den opferwürdigen König Ödipus des Sophokles zu einem eindimensionalen, narzisstischen Unternehmer umarbeitet. Dieser ist nicht nur im Sinne Girards opferunwürdig, sondern auch für demokratische Gesellschaften gefährlich.

Der Forschungsstand zum *Königsweg*

Jelineks komische Umschreibung des antiken Theaterstückes wurde bereits wissenschaftlich untersucht. Evelyn Annuß weist drauf hin, dass in diesem Stück „eine Art Karnevalskönig“⁷ vorgeführt wird und dass bei der Umarbeitung des *König Ödipus* das Abtreten des Königs aufgrund seiner Taten durch Jelinek karikiert wird: „Die Bitte des sophokleischen Protagonisten nach seiner Selbstblendung weggeführt zu werden, wird von *Am Königsweg* jedoch in die Wiederkehr der tragischen, als nicht tot zu kriegenden komischen Figur transportiert.“⁸ Insofern verweist sie hier auf eine Methode Jelineks, die von Juliane Vogel anhand des Textes *Die Schutzbefohlenen* festgestellt werden konnte. Darin kontrastiert Jelinek den Umgang mit Flüchtlingen im 21. Jahrhundert mit jenem in der Antike: „Über den intertextuellen Bezug – das Form-Zitat wie das Text-Zitat – wird die Diskrepanz zwischen der Flüchtlingssituation in der Gegenwart und einer Kultur deutlich, die wie das Athen des 5. Jahrhunderts die Gewährung von Asyl zu ihrer politischen Sache machte.“⁹ Auch diese Kontrastierung kann als komisches

Gesellschaft Politik. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 136.

⁶ Vgl. Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie. Posse. Schwank. Operette*. Vierte Auflage, aktualisiert und erweitert. Heidelberg: Winter 2007, S. 12–21. Siehe dazu auch Kindt, Tom: *Komik*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 3: Die Inkongruenztheorien gehen davon aus, „dass sich Komik nur unter Einbeziehung der Wahrnehmung eines Missverhältnisses verstehen lässt. Seit der Romantik hat diese Position zahlreiche namhafte Fürsprecher gefunden, von Schopenhauer über Kierkegaard und H. Bergson bis hin zu A. Koestler, und sie findet in den gegenwärtigen Auseinandersetzungen zum Komischen breite fächer- und richtungsübergreifende Zustimmung“.

⁷ Annuß, Evelyn: *Theater und Populismus*. In: Teutsch, Susanne (Hg.): *Was zu fürchten vorgegeben wird. Alterität und Xenophobie*. Wien: Praesens 2019, S. 230.

⁸ Annuß: *Theater und Populismus*, S. 230.

⁹ Vogl, Juliane: *Intertextualität*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2024, S. 63.

Verfahren verstanden werden, weil die Diskrepanz eine Form von paradoxer Inkongruenz ist.

Ähnliches lässt sich für das von mir analysierte Stück konstatieren:

‘[...] as I take the great Oedipus [...], a super humanly great figure, that is guiltless, the guiltlessly guilty one in Western cultures, that I take this great figure, so to speak [...], that I am taking him down to such a pathetic wretch as Trump, who really is a disgraceful person, dumb, unenlightened, and actually, in the Freudian sense I would call him an Id that never developed an Ego, who has no Superego at all, since the Superego serves the socialization of man [...]’ (Honegger 2017, S. 37–38). Der Bezug auf die Ödipus Tragödie garantiert Jelinek also die Fallhöhe, um die es ihr immer geht, die Wiederholung der Tragödie als Farce oder Satyrspiel, mit dem alle griechischen Tragödien bei den Dionysischen Spielen endeten.¹⁰

Eine andere Inkongruenz des Stückes veranschaulicht Arati Kumari, und zwar die „Trivialisierung der Politik“.¹¹ Dabei geht es „nicht nur um die Trivialisierung politischer Inhalte, sondern auch darum, Anhänger*innen mithilfe theatralischer Mittel [sowie der gezielten Nutzung sozialer Medien und traditioneller Massenmedien] zu emotionalisieren und zu einer falschen Einheit und Einigkeit aufzupeitschen – selbst wenn Fakten gegen die Führungspersönlichkeiten sprechen.“¹² Im Stück *Am Königsweg* zeige sich demnach, „wie dieser ‚Königsweg‘ aussieht und wohin er führt – eine Reflexion über die Mechanismen populistischer Machtinszenierung und die Rolle der Masse darin.“¹³ Damit spricht Kumari die ironische Bedeutung des Titels an: An diesem ‚Königsweg‘ ist nichts ‚königlich‘.

Ähnlich versteht auch Silke Felber Jelineks Theaterstück:

Die Tragödie rund um den wissend unwissenden Staatsmann fungiert hier als Folie, vor der die Autorin ‚affective societies‘ im Kontext des globalen Finanzkapitalismus in den Blick nimmt und den Erfolg von rechtspopulistischen Führerpersönlichkeiten wie Trump kritisch hinterfragt. Im intertextuellen Rückgriff auf den antiken Prätext entlarvt *Am Königsweg* [...] ein gegenwärtig auszumachendes Klima, in dem Phänomene wie Angst, Wut und Hass weniger auf ‚innere Gefühle‘ verweisen, denn auf von außen aufoktroierte, politisch und medial geschürte ‚Stimmungen‘ im Sinne von Heinz Bude.¹⁴

Der aktuellste Beitrag ist von Bärbel Lücke, in dem einige relevante Aspekte der Satire Jelineks erkannt wurden: Auch sie weist zunächst darauf hin, dass der Text „eine Umschrift der Ödipusgeschichte [ist], die ihm als Folie dient, und zugleich eine Parodie auf Trump, der so auch schon mal Jesus ‚ist‘, (vermeintlich) selbst ernannter ‚König‘ der Juden (siehe *Johannespassion* von Bach).“¹⁵ Jelinek nehme demnach „Motive von Sophokles auf: [...] nur sampelt sie alles und komponiert es neu.“¹⁶ Das zeigt sich bspw. darin, dass es in ihrem Text

¹⁰ Zitiert nach Lücke, Bärbel: *Wut; Am Königsweg; Schwarzwasser*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2024, S. 265.

¹¹ Kumari, Arati: *Elfriede Jelineks ‚Am Königsweg‘. Sprache der Macht in den kommunalen Unruhen in Indien*. In: Schmid-Schutti, Paulina (Hg.): *Sprache und Gewalt. Multiperspektivische Zugänge*. Wien: Praesens 2025, S. 250 bzw. 250–255.

¹² Kumari: *Elfriede Jelineks ‚Am Königsweg‘*, S. 251.

¹³ Ebd., S. 252.

¹⁴ Felber, Silke: *Blind vor Hass. Elfriede Jelineks Ödipus-Fortschreibung ‚Am Königsweg‘*. In: Teutsch, Susanne (Hg.): *Was zu fürchten vorgegeben wird. Alterität und Xenophobie*. Wien: Praesens 2019, S. 237 f.

¹⁵ Lücke, Bärbel: *Blindness without insight. Vom mythischen König Ödipus zum (rechtspopulistischen) König Trump – eine sprachanalytische Untersuchung zu Jelineks ‚Am Königsweg‘*. In: Dies.: *Archiv und Apokalypse. Essays zu neuen Theatertexten von Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens 2025, S. 27.

¹⁶ Lücke: *Blindness without insight*, S. 37.

nicht die Götter sind, die die Pest als Strafe schicken, sondern dass der Neoliberalismus und Faschismus die tatsächliche ‚Pest‘ sind.¹⁷ Auch die Blendung des Ödipus wird bei Jelinek zur „narzisstischen Verblendung“ des Pseudokönigs Trump umgedeutet.¹⁸ Weiters geht Lücke auf die Sprache des Stückes ein und analysiert eine subversiv-komische Strategie Jelineks, das Verfahren der Kalauer: „Da die Sprache bei Jelinek der Königsweg ist, den König als verbrecherischen Hasardeur zu entlarven, fungieren wie immer die Kalauer als ‚Wahrheitsgeneratoren‘, wenn es z.B. heißt: ‚er muß Millionen Kerben in seiner Pistole schnitzen, natürlich nicht in den Lauf ...; aber einen Lauf hatte der, unglaublich!“¹⁹

Im Gegensatz zu Lücke geht Felber etwas genauer auf den Sündenbockmechanismus nach René Girard ein: Jelinek gräbt in ihrem Stück „ein genuin soziales Phänomen [das versöhnende Opfer] aus, das darin besteht, auf tiefgreifende politische und ökonomische Veränderungen mit ‚gewalttätiger Einmütigkeit‘ zu regieren. Vor diesem Hintergrund lassen sich sowohl die Bezüge zum Ku-Klux-Klan und zur sogenannten Identitären Bewegung Österreichs als auch die Verweise auf Gewalttaten monotheistischer Religionen bündeln, von denen *Am Königsweg* durchzogen ist.“²⁰ Dieses Phänomen wird nun etwas genauer erörtert.

Die Krise des Opferkultes

In seinem Buch *Das Heilige und die Gewalt* geht es zunächst einmal darum, das Verhältnis der rituellen, religiösen Opferung und der Gewalt darzustellen. Girard meint, dass die „ungestillte Gewalt“ immer Ersatzopfer findet und die einzige Möglichkeit, dieser Gewaltspirale zu entkommen, ist der Sündenbock. Damit ist das rituelle Opfer gemeint, das stellvertretend die Gewalt auf sich nimmt, sodass eine Gruppe wieder zusammenleben kann: „Die Gesellschaft bemüht sich, eine Gewalt, die ihre eigenen, um jeden Preis zu schützenden Mitglieder treffen könnte, auf ein relativ wertfreier, ‚opferfähiges‘ Opfer zu leiten.“ Diese Ersatzopfer „machen es möglich, die Gewalt als Feindin zu überlisten und ihr im geeigneten Augenblick jene lächerliche Beute vorzuwerfen, die sie zufriedenstellen wird. Jene Märchen, die uns einen Wolf, ein Ungeheuer oder einen Drachen zeigen, die anstelle des von ihnen begehrten Kindes gierig einen großen Stein verschlingen, könnten tatsächlich Opfercharakter haben.“²¹ Doch lassen sich diese Ersatzopfer nicht nur in Märchen, sondern auch in Mythen wie der *Genesis* – der Geschichte von Kain und Abel, Isaak und Jakob – oder der *Odyssee* nachweisen. Die rituelle

¹⁷ Vgl. ebd., S. 30.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 32–34.

¹⁹ Ebd., S. 32.

²⁰ Felber: *Blind vor Hass*, S. 240.

²¹ Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*. Aus dem Französischen übertragen von Elisabeth Mainberger-Ruh. Ostfildern: Patmos 2006 [1972], S. 13.

Opferung ist insofern ein Schutz der Gesellschaft, die die immanente Gewalt, die „maßlose Rache“ nach außen lenken soll, um so die innere Ordnung wieder herzustellen: „Funktion des Rituals ist es, die Gewalt zu ‚reinigen‘, d.h. sie zu ‚täuschen‘ und an Opfern auszulassen, die mit Sicherheit nicht gerächt werden.“²²

In diesem Zusammenhang sind nun zwei Aspekte wichtig: Erstens, dass nicht jede*r beliebige Mensch geopfert werden kann, sondern diese „bestimmte Art oder Kategorie von Lebewesen (Mensch oder Tier)“ ist nur dann „opferfähig“, wenn sie „eine möglichst große Ähnlichkeit mit den nicht opferfähigen Kategorien (Mensch) aufweisen; der Unterschied darf dabei nichts an Klarheit verlieren, und eine Verwechslung muß ausgeschlossen bleiben.“²³ Zweitens ist wichtig, dass man dem Gewalttätigen nicht dieselbe Gewalt antun darf, weil das bedeuten würde, sich mit seiner Gewalt anzustecken: „Es geht immer darum, eine Gewalt auszudenken und auszuüben, die mit der früher verübten Gewalt nicht einfach so verknüpft ist wie ein zusätzliches Glied einer Kette mit den vorangehenden und nachfolgenden Gliedern; man träumt von einer radikal anderen, wirklich entscheidenden abschließenden Gewalt, von einer Gewalt, die ein für allemal der Gewalt ein Ende setzen würde.“²⁴

Dieser, eine Gesellschaft konstatierende und überlebenswichtige, Opferkult gerät dann in eine Krise, wenn „der Bruch zwischen dem Opfer und der Gemeinschaft zu groß“ wird, denn „dann kann das Opfer die Gewalt nicht mehr auf sich ziehen; die Opferung hört auf, ein ‚guter Leiter‘ zu sein – im gleichen Sinne, wie vom Metall gesagt wird, es sei ein guter elektrischer Leiter.“²⁵ Girards „Krise des Opferkultes“ ist also der „Verlust des Opfers, ist der Verlust der Differenz zwischen unreiner und reinigender Gewalt“.²⁶

Die *Krise des Opferkultes* ist also als *Krise der Unterschiede* zu definieren und damit als Krise der kulturellen Ordnung insgesamt. Diese kulturelle Ordnung ist nämlich nichts anderes als ein organisiertes System von Unterschieden; [...] Wenn das Religiöse zerfällt, dann ist nicht allein oder nicht sogleich die physische Unversehrtheit bedroht, sondern die kulturelle Ordnung selbst. Die Institutionen verlieren ihre Vitalität; das innere Gerüst der Gesellschaft stürzt in sich zusammen und löst sich auf; die Aushöhlung aller Werte vollzieht sich erst langsam, dann beschleunigt sie sich; die Kultur insgesamt läuft Gefahr zusammenzustürzen, und eines Tages stürzt sie auch tatsächlich wie ein Kartenhaus in sich zusammen.²⁷

Mit dem Wegfall der religiösen Differenz verfällt die zivilisierte Welt der Barbarei: „Das Ende der Unterschiede bedeutet, daß die Stärke die Schwäche besiegt, daß der Sohn seinen Vater totschießt; es ist also das Ende jeglicher menschlichen Gerechtigkeit, die sich, ebenso logisch

²² Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, S. 58.

²³ Ebd., S. 24. Zur Annahme, dass es im rituellen Kontext keinen Unterschied zwischen Mensch- und Tieropfer gibt, siehe ebd., S. 20–24.

²⁴ Ebd., S. 45. Zur Ansteckungsgefahr der Gewalt, ihrer „*mimetischen* Wirkung“ siehe ebd., S. 50 f.

²⁵ Ebd., S. 62 f.

²⁶ Ebd., S. 76.

²⁷ Ebd., S. 77.

wie unerwartet, ebenfalls in Begriffen der Differenz definiert. [...] Die menschliche Gerechtigkeit steht und fällt mit der Ordnung der Differenz.“²⁸

Um diesen Ansatz etwas verständlicher zu machen, soll abschließend der König als „opferfähiges“ – oder besser: opferwürdiges – Lebewesen bei Girard betrachtet werden: Der König ist deshalb auf der heterogenen Liste von opferfähigen Kategorien, weil er innerhalb der Gesellschaft eine ganz besondere Rolle einnimmt; es ist „gerade diese zentrale und überragende Stellung, die ihn von den anderen Menschen isoliert und aus ihm einen eigentlichen Kastenlosen macht.“²⁹ Ein gutes Beispiel, um diese Kastenlosigkeit zu demonstrieren, ist der königliche Inzest. Hierbei handelt es sich um ein kulturelles Tabu, das ausschließlich vom König gebrochen werden darf: „Die afrikanische Nation verschließt die Augen nicht; [...] der inzestuöse Akt ist oft *conditio sine qua non* zur Thronbesteigung. [...] gerade weil sie [die Verstöße] diesen ihren Charakter beibehalten, werden sie gefordert; sie verleihen dem König eine besonders intensive Unreinheit, auf die sich die Symbolik der Inthronisation unablässig bezieht.“³⁰ Dementsprechend wundert es nicht, dass Girard den König Ödipus als das „*versöhnende Opfer*“ interpretiert: „Ödipus ist nicht schuldig im modernen Sinn, aber er ist für das Unglück der Stadt verantwortlich. Seine Rolle ist die eines eigentlichen menschlichen Sündenbocks.“³¹ Essentiell ist, dass sich alle Mitglieder*innen einer Gesellschaft „über die Identität eines einzigen Schuldigen einig werden. Das versöhnende Opfer spielt auf der Ebene der Gemeinschaft die gleiche Rolle wie jener Gegenstand, den die Schamanen angeblich dem Körper ihrer Kranken entnehmen und anschließend als die Ursache allen Übels darstellen.“³² Im *König Ödipus* ist der Vätermord und der Inzest die Indikatoren dafür, dass die „Krise des Opferkultes“ ausgebrochen ist, dass wesentliche, kulturelle Differenzen aufgehoben wurden:

Der Vätermord ist die Einsetzung der gewalttätigen Reziprozität zwischen Vater und Sohn, die Reduktion der Vater-Sohn-Beziehung auf die konfliktuelle ‚Brüderlichkeit‘. [...] Der Inzest selbst ist ebenfalls Gewalt, äußerste Gewalt und folglich auch äußerste Zerstörung des Unterschieds, nämlich Zerstörung des anderen Hauptunterschieds innerhalb der Familie, der Unterschieds zur Mutter. Beide zusammen, Vätermord und Inzest, bringen den Prozess der gewalttätigen Entdifferenzierung zur Erfüllung. Jedes Denken, das die Gewalt mit dem Verlust der Unterscheidung gleichsetzt, muß schließlich zu Vätermord und Inzest als der letzten Station seines Weges gelangen. Keine Möglichkeit von Differenz bleibt; kein Bereich des Lebens kann sich mehr der Gewalt entziehen.³³

Die Pest, die dann Theben befällt, ist demnach nichts anderes als eine symbolische Darstellung dieses undifferenzierten Zustands: „Die Epidemie legt alle lebensnotwendigen Funktionen der Stadt lahm, kann also der Gewalt und dem Verlust der Unterschiede nicht fremd sein. Das

²⁸ Ebd., S. 81.

²⁹ Ebd., S. 25.

³⁰ Ebd., S. 156 bzw. ebd., S. 154–163 sowie 166–172.

³¹ Ebd., S. 118. Siehe dazu auch das dritte Kapitel *Ödipus und das versöhnende Opfer* – ebd., S. 104–133.

³² Ebd., S. 126.

³³ Ebd., S. 114. Zur „konfliktuellen Brüderlichkeit“ siehe ebd., S. 94–103.

Orakel selbst macht die Sache offenkundig. Es schreibt das Unheil der ansteckenden Gegenwart eines *Möders* zu.³⁴ Insofern „symbolisiert die Pest die Krise des Opferkultes, mit anderen Worten: Vatermord und Inzest.“³⁵

Im Stück *Am Königsweg* wird nun dieser Grundgeranke Girards verarbeitet. Für Jelinek scheint mit Donald Trump dieses „Ende des Unterschieds“ Realität geworden zu sein und hier setzt auch ihre satirische Verarbeitung der Katastrophe an: Die Barbarei wütet in den Vereinigten Staaten von Amerika und der Welt wie die Pest in Theben, nur kann sich die heutige Welt leider nicht darauf verlassen, von einem Ersatzopfer gerettet zu werden, denn es ist ausgerechnet der Sündenbock, denn es ist ausgerechnet der Sündenbock, der die Gewalt des Volkes befeuert:

Gehen Sie ruhig durch die Menge hindurch, sie wird sich nicht vor Ihnen teilen, und sie wird nicht mit Ihnen teilen. Sie können Ihren Führer derzeit nicht sehen, weil Sie dermaßen blind nach vorne stürmen. Weil Sie glauben, dort gibts was gratis, Sie wissen aber nicht, was, Sie wissen bloß, daß dort was verschenkt wird, ein Wahlgeschenk, das nicht ein Geschenk Ihrer Wahl ist, aber wer schaut schon nach, wenn etwas gratis ist. Das mit den Geschenken macht er, damit Sie glauben, Sie können ihm nachlaufen, dabei ist er längst hinter Ihnen her. Wenn der nach vorne drängt, gibt es einen Zusammenhalt, nein, den Halt hat es davor gegeben, jetzt gibt es einen heftigen Zusammenprall, einen Zusammenstoß zwischen denen, die zurückdrängen, weil ihr Anführer ja hinter ihnen ist, und denen, die nach vorn drängen, weil sie noch nicht kapiert haben, daß er jetzt von hinten anschiebt, wenn Sie nur wüßten, wohin, na na, jetzt machen Sie ihn bloß nicht zum Sündenbock, nur weil Sie nicht wissen, wo er ist, oder hat der sich etwa von hinten verdünnt? Das darf doch nicht wahr sein! Wo ist er denn hin? [...] Jetzt üben wir Gewalt aus, das ist das Wesen der Gewalt, daß sie Hingabe verlangt, äußerste Hingabe, ja, auch Übung, sonst könnten wir sie doch nicht ausüben. Die Gewalt ist in uns, sie ist bereits in uns, wir haben uns ihr hingegeben, und dann war sie gar nicht unser Liebhaber. So einen entsetzlichen Typen hätten wir nie haben wollen, haben Sie sein Gesicht gesehen, sein Haar? Das wollten wir nicht, das haben wir nicht gewollt, wir haben ihn aber bekommen, und jetzt befindet er sich in uns, wir opfern uns für ihn, wir opfern uns ihm, doch dieses Opfer versöhnt ihn nicht. Er will in seinem Wolkenkuckuckskratzer wohnen bleiben, dort, wo das viele Gold ist, ich glaube, das ist nicht echt, weil es so viel ist. Und von dort her wird er uns Ordnung verordnen.³⁶

In diesem Textausschnitt wird exemplarisch illustriert, was Arati Kumari und Silke Felber in ihren Beiträgen ausführen: „Die Sündenbockfunktion des Königs figuriert hier nur im Konjunktiv und verweist dadurch auf die Blindheit eines Volkes, das selbst nach augenscheinlich leeren Wahlversprechen und dreister Korruption nicht gewillt ist, die Schuld für die eigene Verschuldung dort zu suchen, wo sie zu finden wäre: nämlich in den Händen von Königen, die sich seit Jahrtausenden als Hüter einer menschlichen Urschuld gerieren“.³⁷ Oder anders formuliert: Eine „sehr unkonkrete Sprecher*innenposition“³⁸ kommentiert das

³⁴ Ebd., S. 116.

³⁵ Ebd., S. 117.

³⁶ Jelinek, Elfriede: *Am Königsweg*. In: Dies.: *Schwarzwasser. Am Königsweg. Zwei Theaterstücke*. Hamburg: Rowohlt 2020 [2017], S. 22 f. Siehe dazu ihre Fortschreibungen des Stückes *Auszüge aus "am Königsweg", nur ein kleines Medley* (2021) sowie *Endsieg* (2024) von [Elfriede Jelinek Homepage](#) bzw. [Elfriede Jelinek](#) (13.06.2026).

³⁷ Felber: *Blind vor Hass*, S. 242.

³⁸ Vgl. „*Ich glaube an das Theater als ein politisches Medium*“. *Elfriede Jelineks Theatertexte*. Gespräch zwischen Maria Irod und Teresa Kovacs. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): *Schreiben als Widerstand. Elfriede Jelinek & Herta Müller*. Wien: Praesens 2017, S. 440: „Mittlerweile gibt es die Erkenntnis, dass es kein Individuum gibt, das sich ausspricht, sondern, dass es sehr unkonkrete SprecherInnenpositionen sind, die sich artikulieren, die scheinbar Gestalt annehmen, aber in dem Moment, in dem wir glauben, dass wir jemanden identifizieren können,

Verhalten einer unreflektierten Masse und attackiert durch die sarkastische Intonation der Sprachspiele ihr falsches Bewusstsein.³⁹ Das lässt sich anhand des Bibelzitats nachweisen: Moses teilt bekanntlich mit Gottes Hilfe das Meer, damit die Israeliten vor den ägyptischen Streitwagen flüchten können.⁴⁰ In Jelineks Stück gibt es aber keinen Gott, der helfend eingreift und in der Masse gibt es keine Differenz, die weder sich noch mit anderen teilt. Sie stürmt blind nach vorne, getrieben von unentgeltlichen Wahlgeschenken. Dementsprechend veranschaulicht das Sprachspiel durch den Verweis auf Exodus 14 ein subversiv-komisches Sprachverfahren Jelineks, weil sich hier „die Sprache Gedanken macht über die Dinge“.⁴¹ In diesem Zusammenhang ist auch das sarkastische Wortspiel, dass das Wahlgeschenk nicht selbstständig gewählt wurde, zu verstehen, genauso wie die (doppeldeutige) Hingabe zum schlechten Liebhaber Gewalt. Abschließend wird eine paradoxe Umkehrung der Sündenbockfunktion erkennbar: Nicht der König opfert sich für sein Volk, um die Gewalt zu bannen, sondern die Masse opfert sich für den König, was keine Versöhnung ermöglichen kann. Auch diese Sinnesveränderung kann als subversiv-komisches Verfahren bezeichnet werden, weil Paradoxa – wie schon Aristoteles⁴² und Arthur Schopenhauer wussten⁴³ – eine komische, zum Lachen anregende Wirkung haben (können).

Dennoch finden sich in diesem Textausschnitt auch ein Sprachspiel, das primär keinen subversiven Charakter hat: die Doppeldeutigkeit, dass man die Gewalt üben muss, um sie auszuüben. Dieses Sprachspiel kann zwar subversiv gewertet werden, weil der Kontext, also

sich sofort wieder entziehen. Das ist auch das Interessante an diesen Texten. Was dabei nicht vergessen werden darf, ist, dass die Texte immer wieder zwischen einem ‚Wir‘ und einem ‚Ich‘ changieren.“

³⁹ Vgl. Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*. Paderborn: Wilhelm Fink 2009. Siehe auch *Die Nestbeschmutzerinnen. Gespräch mit Paolo Bozzi, Alexa Stoicescu, Daniela Strigl, Rita Thiel, moderiert von Pia Janke*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): *Schreiben als Widerstand. Elfriede Jelinek & Herta Müller*. Wien: Praesens 2017, S. 416: „[Daniela Strigl:] Bei Jelinek ist es so, dass der Gutteil ihres Erregungspotenzials mit ihrem Sarkasmus zu tun hat. Zum Beispiel *Burgtheater* oder auch *Präsident Abendwind*, ihr Umgang mit dem Dialekt in diesen Texten ist eine Ohrfeige in das Antlitz der österreichischen Gemütlichkeit. Der Dialekt, der in den Heimatfilmen der 1960er Jahre eine herzige Form bekommen hat, avanciert zu einem vernichtenden Blick auf den Nationalcharakter.“

⁴⁰ Vgl. *Die Bibel*. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk 2016, S. 80 f. bzw. Exodus 14.

⁴¹ Kraus, Karl: *Nestroy und die Nachwelt*. Mit einem Nachwort von Hans Mayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975., S. 20.

⁴² Siehe Kapitza, Arne: *Rhetorisch-poetologische Ansätze*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 122: „Der psychische Mechanismus, der Lachen auslöse, beruhe auf einer Erwartung, die nicht erfüllt wird. Aristoteles hat die Wirkung erfreulichen Einleuchtens oder Lachen machender Paradoxien in seiner *Rhetorik* am Beispiel von Wortwitz und Aphorismus beschrieben.“

⁴³ Siehe Wirth, Uwe: *Neuere (analytische, systemtheoretische, performanztheoretische) Ansätze*. In: Ders. (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 130: „Im Anschluss an Kant geht Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) davon aus, dass jede Erkenntnisleistung das Ergebnis der Subsumtion von Gegenständen der Anschauung unter Begriffe ist. Komische Effekte stellen sich ein, sobald diese Subsumtionen nicht mehr reibungslos möglich sind: Wir lachen über die ‚Unangemessenheit‘ einer ‚paradoxen und daher unerwarteten Subsumtion‘ (Schopenhauer 1977, 96) eines realen Objekts unter einen Begriff.“

der konträre Sündenbockmechanismus des ‚Königs‘, gesellschaftspolitisch äußerst problematisch ist. Aber in diesem Sprachspiel dreht sich weder „die Phrase zur Wahrheit“ um noch lacht sich hier die Sprache selbst aus.⁴⁴ Dieses Spiel mit der Mehrdeutigkeit erscheint demnach nur deshalb subversiv, weil das Thema des Textausschnittes ein solches ist. Gleiches gilt auch für den Neologismus „Wolkenkuckuckskratzer“, der eine sprachkomische Strategie ist, die schon von Nestroy verwendet wurde.⁴⁵

Dies führt zu einem weiteren Aspekt der Textflächen Jelineks, der im Abschnitt *Zur inkongruenten Tonart der Textflächen Jelineks* etwas vertieft wird: Diese werden als eine Form von Inkongruenzkomik gegen literarische Konventionen verstanden werden. Sehr aufschlussreich ist hier der Artikel Teresa Kovacs *Widerständiges Schreiben*. Jelinek wird als eine Autorin verstanden, die sich dem „Prinzip der Unordnung“ verschrieben hat, weil Ordnung „immer mit Gewalt und Totalität in Zusammenhang steht, Ein- und Ausschlüsse produziert.“⁴⁶ Ein weiteres Beispiel dafür wäre das im Textausschnitt verwendete Stilmittel der Correctio: „Zusammenhalt, nein, [...] jetzt gibt es einen heftigen Zusammenprall, einen Zusammenstoß“. Kovacs weist mit ihrem dritten „Prinzip der Unordnung“ darauf hin, dass Jelinek kein „absolutes“ Werk, keinen „großen Roman“ schreibt, sondern ein unvollkommenes, unfertiges Fragment und „die Prozessualität, indem sie den Schreibvorgang nicht verdecken, sondern bewusst ausstellen“ unterstreicht.⁴⁷ Die Correctio kann demnach als subversiv-komisches Sprachverfahren verstanden werden, das darauf abzielt, eine (neoliberal-patriarchale) Gesellschaftsordnung zu unterwandern.

Das Ende des Opferkultes

Aber was macht Jelinek genau aus Sophokles' König Ödipus? Die einzige Parallele, die sich zwischen dem König Ödipus und der „Ödipus-Karikatur“⁴⁸ findet, ist der Topos, dass durch das Fehlverhalten eines einzelnen Menschen großes Unglück über eine Gesellschaft gebracht werden kann.⁴⁹ Zwar bricht mit dem König bei Jelinek nicht die Pest über ein Land herein, aber

⁴⁴ Vgl. Kraus: *Nestroy und die Nachwelt*, S. 20 f.

⁴⁵ Siehe Scheichl, Sigurd Paul: *Er kraxelt in sein Verderben. Nestroys Sprachwitz*. In: *Die Welt steht auf keinen Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag*. Katalog zur 277. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien gemeinsam mit der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. 6. Dezember 2001–27. Jänner 2002. Wien: Eigenverl. d. Museen d. Stadt Wien 2001, S. 112.

⁴⁶ Kovacs, Teresa: *Widerständiges Schreiben. Subversion bei Elfriede Jelinek und Herta Müller*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): *Schreiben als Widerstand. Elfriede Jelinek & Herta Müller*. Wien: Praesens 2017, S. 240.

⁴⁷ Kovacs: *Widerständiges Schreiben*, S. 248.

⁴⁸ Lücke: *Blindness without insight*, S. 38.

⁴⁹ Siehe Zimmermann, Bernhard: *Vorwort*. In: Sophokles: *Die Tragödien*. Übersetzt von Heinrich Weinstock. Neu herausgegeben und eingeleitet von Bernhard Zimmermann. 6., gründlich überarbeitete und neu eingeleitete Auflage. Stuttgart: Kröner 2015, S. X: „Den König *Oidipus* hatte man früher als einen Reflex auf die große Seuche verstanden, die 430/429 in Athen wütete und der auch Perikles zum Opfer fiel. Inzwischen interpretiert man die Pest, die in Theben herrscht und die den Ausgangspunkt des *Königs Oidipus* darstellt, als literarischen Topos, wie

die Entwicklungen, die mit Donald Trump in den Vereinigten Staaten von Amerika einhergingen, waren und sind für viele Expert*innen äußerst bedenklich.⁵⁰ Doch damit endet schon die Gemeinsamkeit zwischen den Werken. Das zeigt sich vor allem daran, dass Sophokles' König einen außergewöhnlichen Charakter besitzt:

Bedingt durch das Exzeptionelle ihres Schicksals entfaltet sich, ausgelöst durch äußeren Druck, der außergewöhnliche Charakter einer Antigone, einer Elektra, eines Aias, Oidipus oder Philoktet. Die Überzeugung, das Recht zu tun, treibt sie zum Handeln, lässt sie taub gegen Kritik und Einwände werden, auch wenn diese gut gemeint sind. [...] Sie sind autonome Persönlichkeiten, die, unabhängig von der Meinung der Umwelt, nach ihren eigenen Gesetzen leben und allein die Konsequenz ihres Verhaltens tragen.⁵¹

Sophokles behandelt anhand des Ödipus das zeitlose Problem der menschlichen Erkenntnisfähigkeit: „Im Zentrum steht die Frage, wie der Mensch die Welt sieht und versteht.“⁵² Diese Figur ist ein kompromissloser, monomanischer Herrscher,⁵³ anhand der das „durch Hoffnung blockiertes Denken“, das „letztendlich den Menschen daran [hindert], die offen zu Tage liegende Wahrheit zu erkennen“⁵⁴ dargestellt wird. Insofern entwickelt Sophokles im *König Ödipus* „auch ein Modell der menschlichen Fähigkeit, zerstörerische Nachrichten zu verdrängen, vor ihnen die Augen zu verschließen. [...] Der Weg, den Oidipus einschlägt, ist wohl eine anthropologische Konstante: zu versuchen, dem Unausweichlichen auszuweichen – mit der Konsequenz, klüger sein zu wollen als Gott und damit vor dem religiösen Hintergrund des 5. Jahrhunderts Hybris zu begehen.“⁵⁵ Dennoch ist Ödipus keine abstoßende Figur, da er bei all seinen Fehlern und Schwächen die Verantwortung schlussendlich auf sich nimmt: Er sticht sich selbst mit der goldenen Spange seiner Mutter beziehungsweise Gattin die Augen aus, „ruft: ‚Sie sollen nichts von dem mehr sehn, / Was ich erlitt und was ich Böses tat. / Nacht

er seit dem ersten Buch von Homers *Ilias* (7. Jh. v. Chr.) in der griechischen Literatur präsent ist: Durch das Fehlverhalten eines Einzelnen kommt Unheil über das ganze Gemeinwesen.“

⁵⁰ Siehe dazu (Jelineks Quelle) Johnston, David Cay: *Die Akte Trump*. Aus dem Englischen von Regina Berger, Robert Poth und Annemarie Pumpernig, 3. Auflage. Salzburg: Ecowin 2017.

⁵¹ Zimmermann: *Vorwort*, S. XII.

⁵² Ebd., S. XXIV.

⁵³ Siehe dazu ebd., S. XIII: „Die Kompromisslosigkeit der sophokleischen Protagonisten grenzt häufig an ein monomanes Verhalten, bisweilen überschreite sie sogar die Grenzen zur Monomanie. [...] Ähnlich monoman ist Oidipus in seinem Trieb, die Wahrheit aufzudecken. Neben dieser Ausschließlichkeit, neben diese Monomanie verblassen die sozialen Beziehungen und Pflichten: [...] Oidipus treibt Iokaste in den Tod, [...]. Eng verwandt mit dieser Kompromisslosigkeit ist die Überzeugung der sophokleischen Helden, den Willen der Götter erkennen, deuten oder gar zurechtbiegen zu können.“

⁵⁴ Ebd., S. XXVII sowie S. XXV f.: „Das zentrale Wort in dieser sophokleischen Konzeption ist Hoffnung [...], die Sophokles in der Nachfolge von Hesiods Werke und Tage (frühes 7. Jh. V. Chr.; V. 96) als ambivalentes Gut versteht. In verzweifelten Lagen kann Hoffnung den Menschen am Leben halten, doch sie ist auch trügerisch und verleitet den Menschen, indem sie seine Vernunft mit Verblendung schlägt, zu leichtsinnigen Wünschen, [...]. Exemplarisch führt er [Sophokles] an der Person des Oidipus vor, wie nicht irgendein Mensch, sondern der klügste von allen, verfangen in Hoffnungsdenken, nicht in der Lage ist, die Realität wahrzunehmen, wie sie ist und wie sie ihm der Gott Apollon im Orakel und der Seher Teiresias in deutlichen, nicht verschleierte[n] Worten verkündet haben, sondern die Welt und den göttlichen Willen nach seinem Gutdünken interpretiert.“

⁵⁵ Ebd., S. XXXI f.

decke, was ich niemals sehen durfte, / Und decke, was gerne ich sah.“⁵⁶ Ödipus zerbricht also an seiner Tat, bittet seinen Schwager Kreon, er möge ihn aus seinem eigenen Land für seine Schandtaten verstoßen⁵⁷ und bedauert seine beiden Töchter beziehungsweise Schwestern für das Leben, das sie aufgrund seiner Taten haben werden.⁵⁸ Dieses Verantwortungsgefühl, diese Größe, sein eigenes Versagen einzugestehen und daraus Konsequenzen zu ziehen, ist es, was Ödipus letztlich diesen außergewöhnlichen Charakter verleiht. Er ist ein König, der sein Volk mehr liebt als sein eigenes Leben.⁵⁹

Einen derart beeindruckenden Charakter sucht man in Jelineks Theaterstück vergeblich. Ihr ‚König‘ verkörpert vielmehr dem Typus des narzisstischen, männlich-patriarchalen Souveräns: Er ist der „von sich selbst geblendete[n] König [...], der da heruntorkelt, weil er den Spiegel nicht findet, nur dort sieht er sich nämlich, auch blind kennt er sich im Spiegel aus, diese eingetropfte Narzisse“.⁶⁰ In diesem Narzissmus lebt er im Zustand einer an Paranoia gleichenden Selbstüberhebung:

Er sagt: Ich enthülle jetzt auch noch die Wahrheit, natürlich nicht die über mich, aber über alle anderen; ich bin die Wahrheit und das Leben, wer mir folgt, ist okay, wer nicht, ist nicht okay. Der ist gefeuert und kann jetzt selber Brände anfachen oder sich vom Feuer verzehren lassen, ganz wie er will. Der König muß den Übergangenen nur Luft zufügen, das erledigt er alles mit links, die Luft muß nicht einmal heiß sein, das wird sie erst. Nur ich sage die Wahrheit, ich allein, ich bin legitimiert worden, hier ist mein Königsausweis der schon die längste Zeit gefälscht wird, jetzt aber nicht mehr, jetzt ist er echt, jetzt ist er wahr geworden, gewählt ist gewählt.⁶¹

Der erste komische Effekt entsteht hier durch die Sprachmischung unterschiedlicher Text-Zitate, was zugleich ein wesentlicher, subversiv-satirischer Intervention Jelineks ist: Die Autorin spielt auf die Serie *The Apprentice* an, die vom Jahr 2004 bis 2017 durch den amerikanischen Fernsehsender NBC ausgestrahlt wurde und deren Showmaster in den ersten 14 Staffeln Donald Trump war.⁶² Die Sprachkomik, die Jelinek hier evoziert, entsteht durch die Inkongruenz, dass dieses Paradebeispiel für neoliberales Reality-TV mit der zweiten intertextuellen Quelle in Beziehung gesetzt wird, der Stelle aus der ersten Abschiedsrede Jesu aus dem Neuen Testament: „Jesus sagt zu ihm [Thomas]: Ich bin der Weg und die Wahrheit

⁵⁶ Sophokles: *König Oidipus*. In: Ders.: *Die Tragödien*. Übersetzt von Heinrich Weinstock. Neu herausgegebene und eingeleitet von Bernhard Zimmermann. 6., gründlich überarbeitete und neu eingeleitete Ausgabe. Stuttgart: Kröner 2015, S. 221.

⁵⁷ Siehe Sophokles: *König Oidipus*, S. 226.

⁵⁸ Siehe ebd., S. 227 f.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 173 f.

⁶⁰ Jelinek: *Am Königsweg*, S. 58.

⁶¹ Ebd., S. 41.

⁶² Vgl. [The Apprentice – Wikipedia](#) (23.05.2026): „In wöchentlichen Folgen werden zwei Teams mit einer Aufgabe betraut, deren Ergebnisse zum Schluss verglichen werden. Ein Mitglied des verlierenden Teams wird dann üblicherweise mit dem in den USA mittlerweile geflügelten Wort „You’re fired!“ (Du bist gefeuert!) aus dem Team entlassen und nach Hause geschickt.“

und das Leben; niemand kommt zum Vater außer durch mich.“⁶³ Jelinek dekontextualisiert das religiöse Text-Zitat und nimmt ihm durch die Kontrastierung mit dem ungenannten Donald Trump jegliches Pathos. Diese paradoxe Verbindung von zwei diametral entgegengesetzten Wertvorstellungen hat einen ebenso komischen Effekt wie das Paradoxon des blinden Sehers.⁶⁴ Anders formuliert: Auch Jelineks ‚König‘ ist kein normales „Menschenkind“⁶⁵ und wird an vielen Stellen mit einer religiösen Aura versehen.⁶⁶ Allerdings geht es Jelinek nicht darum, den König zu einer religiösen Ikone zu stilisieren, sondern ganz im Gegenteil, etwas Profanes mit religiöser Aura zu erhöhen, um so zu zeigen, dass er mit den – im weitesten Sinne – religiösen Werten nichts zu tun hat. Der König wird also dadurch karikiert, dass seine Primitivität mit religiösen Formulierungen in Beziehung gebracht wird. Das Profane, das sich selbst als sakral inszeniert, kann nur komisch wirken. Subversiv ist dieses Verfahren wie schon beim *Präsident Abendwind*, weil hier nicht irgendein*e Bürger*in karikiert wird, sondern einer der mächtigsten Männer der Welt.

Der dritte intertextuelle Bezug ist vermutlich Jelineks eigenem Stück entnommen: Durch die Tautologie „gewählt ist gewählt“ knüpft Jelinek an *Präsident Abendwind* an, was zugleich als ein sprachkomisches Verfahren verstanden werden kann: Der Grundgedanke von Bergsons *Das Lachen* ist, dass „eine gewisse *mechanisch wirkende Steifheit* in einem Augenblick, da man von einem Menschen wache Beweglichkeit und lebendige Anpassungsfähigkeit erwartet“⁶⁷, lächerlich ist und darum zum Lachen anregt. Diese Steifheit zeigt sich auch in der Sprache, wenn die Marionetten in „fixfertigen Formeln“ und „stereotypen Sätzen“ sprechen.⁶⁸ Im *Präsident Abendwind* findet sich diese rhetorische Figur dreimal auf der Seite dreißig, zweimal auf der Seite einunddreißig, viermal auf der Seite zweiunddreißig und wird dann auf Seite dreiunddreißig zu „Gewalt ist Gewalt“ abgewandelt: „ABENDWIND: Jössas, des Ausland schaut auf uns! Momenter! Bitte warten Sie! *Der Bär beginnt, Abendwind aufzufressen*. Mei Bär is narrisch worn! Dabei hab ich ihm maturiern lassn! Gewalt ist Gewalt!“⁶⁹ Dazu findet sich wieder ein komischer Neologismus, der gefälschte „Königsausweis“ und auch das „Sich-

⁶³ *Die Bibel*. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk 2016, S. 1244 bzw. Johannes 14, 6.

⁶⁴ Vgl. Lücke: *Blindness without insight*, S. 41 f.

⁶⁵ Vgl. Jelinek: *Am Königsweg*, S. 46, 52.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 11, 44, 77, 103.

⁶⁷ Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Felix Meiner 2011 [1900], S. 18.

⁶⁸ Siehe dazu Bergson: *Das Lachen*, S. 77–93.

⁶⁹ Siehe Jelinek: *Präsident Abendwind*, S. 32 bzw. 30–32.

mit-der-Sprache-Spielen“⁷⁰ Jelineks wird erkennbar: Der Text „bewegt“⁷¹ sich vom Satzglied „gefeuert werden“ zu „Brände anfachen“, „vom Feuer verzehren lassen“ hin zur „heißen Luft“. Durch die Verarbeitung der Redewendung der „heißen Luft“ in die Textfläche wird eine Verbindung von Form- und Text-Zitat erkennbar: Einerseits kreieren die „Textbewegung bzw. Sprachbewegung“ Jelineks eine neue Form von postmoderner Kunstsprache, gleichzeitig manipuliert sie die steife Rede, um ein Lachen hervorzurufen.

Zur ‚inkongruenten Tonart‘ der Textflächen Jelineks

Im Wesentlichen geht es darum, die Kunstsprachen Nestroys und Jelineks selbst als komisches Verfahren zu verstehen.⁷² Diese können als spielerische Sprachcollagen umschrieben werden, als eine paradoxe, inkongruente „Tonart“, die eine Distanz zu Alltagssprache herstellen soll.⁷³ Schon bei Nestroy wurde nachgewiesen, dass dieser „kein Dialektschriftsteller [war]. Vielmehr hat er die im damaligen Österreich nebeneinander bestehenden Sprachvarianten optimal genützt und als Kunstsprache eingesetzt. Das virtuose Spiel mit verschiedenen Sprachregistern und Sprachvarianten, das ständige Schwanken zwischen Hochsprache, Umgangssprache und Dialekt ist für ihn typisch.“⁷⁴ Diese Sprachwechsel werden in der Dissertation als ein eigenes, komisches Verfahren verstanden, das mit dem dritten Grundgesetz Henri Bergsons „der sogenannten *komischen Verwandlung gesprochener Sätze*“ verwandt ist, der „Transposition“. Es lautet: „*Man erzielt eine komische Wirkung, wenn man den natürlichen Ausdruck einer Idee in eine andere Tonart überträgt.*“⁷⁵ Wenn also bspw. Diener*innen „in einer derben Sprache eine Szene, die vor ihnen schon die Herren gespielt haben“ nachspielen, dann hat man genau jene „andere Tonart“, die der „Repetition in der Komödie“⁷⁶ entspricht. Das komische

⁷⁰ Vgl. Millner, Alexandra / Schenkermayr, Christian: *Schreibtraditionen*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2024, S. 44.

⁷¹ Vgl. „Für jeden Text das Theater neu erfinden“. *Gespräch mit Pia Janke, Karen Jürs-Mundy, Hans-Thies Lehmann, Monika Meister, Artur Pelka*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): „*Postdramatik*“. *Reflexion und Revision*. Wien: Praesens 2015, S. 40: Hans-Thies Lehmann: [...] Häufig schafft sie zunächst überhaupt keine Gestalten oder Figuren. Es sind textgeborene Gestalten, die irgendwie aus der Textbewegung bzw. Sprachbewegung hervorgehen. Es fällt ein Wort wie ‚Schein‘, und plötzlich wir der Schein zum Geldschein. So arbeiten sich die Texte voran.“

⁷² Siehe dazu Millner / Schenkermayr: *Schreibtraditionen*, S. 43–48. Siehe auch Schenkermayr, Christian: *Auf die Sprache einprügeln, bis sie die Wahrheit preisgibt. Sprachkomik im Werk Elfriede Jelineks*. In: Janke, Pia / Schenkermayr, Christian (Hg.): *Komik und Subversion – Ideologiekritische Strategien*. Wien: Praesens 2020, S. 230–243.

⁷³ Vgl. die Beiträge des Kapitels *Schreibverfahren* in Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2024, S. 43–93.

⁷⁴ Hüttner, Johann: *Spiel mit Worten. Zum Unverständnis von Nestroys Komik*. In: Haider-Pregler, Hilde / Marschall, Brigitte / Meister, Monika u.a. (Hg.): *Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien. Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. 51. Jahrgang, Heft 4. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006, S. 159.

⁷⁵ Bergson: *Das Lachen*, S. 88 f.

⁷⁶ Ebd., S. 88.

Verfahren der Sprachmischungen, das wie die Transposition eine andere Tonart erzeugt, durchzieht das gesamte Schaffen Nestroys.⁷⁷

In Anlehnung an Bergsons Konzept der Transposition wird also die Hypothese aufgestellt, dass auch die Kunstsprachen Nestroys selbst, diese literarische Verarbeitung der Hoch- und Umgangssprache sowie des Wiener Dialekts, eine „andere Tonart“ ist. Seine Kunstsprache kann als ein komisches Verfahren verstanden werden, das darauf abzielt, ein Lachen zu erzeugen. Oder anders formuliert: Die Inkongruenz entsteht nicht nur dadurch, dass die Figuren von einer Sprechform in eine andere wechseln, vielmehr ist bereits die Kunstsprache selbst eine Form von Inkongruenz im Sinne Bergsons, weil sie eine künstliche Form des Sprechens ist, die unweigerlich eine Distanz zur Alltagssprache herstellt. Auch diese spielerischen Sprachmischungen haben also eine komische, inkongruente Wirkung.

Als exemplarisches Beispiel können Abendwinds kulinarische Tipps für seinen Koch angeführt werden:

Die Zubereitung – das verstehst du – richtet sich immer nach der Verschiedenheit des Naturells. Is einer zäh, muß er gebeizt [in die Beize legen, Beize = saure, stark gewürzte Flüssigkeit / aber auch „jagen“] werd'n; wennst ein' Aufgeblasenen erwischst, die sind nur zu vertragen, wenn s' in a rechte Soß kommen [„in a ... Soß kommen“: in Schwierigkeiten geraten]; und spicken [bestechen], ordentlich spicken, is bei alle Naturen gut, weil es alle feiner und milder macht. Mit einem Wort: Sapienti pauca! [(lat.) dem Weisen (genügt) auch Weniges]⁷⁸

Der sprachkomische, groteske Effekt entsteht hier nicht nur dadurch, dass zwei Kannibal*innen über die richtige Zubereitung von Menschen sprechen.⁷⁹ Auch das Spiel mit den Mehrdeutigkeiten der Wörter ist komisch, weil hier von einer „Manipulation“ sprachlicher Einheiten gesprochen werden kann.⁸⁰ Und durch das lateinische Zitat wird die „diskursive Dummheit“ der Figur Abendwinds dargestellt: Das „starre Festhalten an ‚fixen Ideen‘ ist eine der offensichtlichsten Formen ‚gelehrter Dummheit‘, die sich jedoch noch steigern läßt, indem man nicht nur unerschütterlich an die Unfehlbarkeit der eigenen Hypothesen glaubt, sondern auch noch als unfehlbare Behauptungen formuliert.“⁸¹ Dieses Verfahren ist subversiv, weil

⁷⁷ Siehe Scheichl: *Er kraxelt in sein Verderben*, S. 111–121.

⁷⁸ Nestroy, Johann: *Hauptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl. Indianische Faschings Burleske in einem Akt*. In: *Johann Nestroy Komödien*. Ausgabe in sechs Bänden. Hg. v. Fritz H. Mautner. Bd. 6. Frankfurt am Main: Insel 1979 [1862], S. 245.

⁷⁹ Vgl. dazu das Kapitel *Festmahlmotive* in Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übersetzt von Gabriele Leupold. Hg. und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018 [1965], S. 320–344.

⁸⁰ Vgl. Brock, Alexander: *Wortspiel*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 57: „Ein Wortspiel lässt sich definieren als ein „produzenten- und/oder rezipientenseitiger Prozess der Manipulation vornehmlich kleiner sprachlicher Einheiten, die typischerweise nach einer Spielregel, aber mitunter auch weitgehend regelfrei stattfinden kann. Manipulationen betreffen v. a. Form, Bedeutung, pragmatische Situierung und Funktion der Sprache. Wortspiele können optional, typisch oder konstitutiv für die sie beherbergende Textsorte sein oder selbst Genred bilden.“

⁸¹ Wirth, Uwe: *Diskursive Dummheit*. In: Wertheim, Jürgen / Zima, Peter V. (Hg.): *Strategien der Verdummung. Infantilisierung in der Fun-Gesellschaft*. München: Beck 2001, S. 51. Siehe auch Wirth, Uwe: *Dummheit*. In: Ders. (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 52–55.

Abendwind der Häuptling seines Stammes ist und die Hierarchie auf den Kopf gestellt wird, indem sich das Oberhaupt gegenüber seinem Untertan lächerlich macht und ein*e Kannibal*in – höchstwahrscheinlich – kein Latein beherrscht.

Die daran anschließende Hypothese ist, dass die Kunstsprache Jelineks für das Theater eine Radikalisierung dieses komischen Verfahrens ist und dass sie mit ihren Textflächen eine „postmoderne“⁸² Variante dieser ‚inkongruenten Tonart‘ Nestroys entworfen hat: Jelineks Satire will nicht die (falsche) Sprache der Wirklichkeit wiedergeben bzw. nachahmen, die in der (neoliberalen) Gesellschaft gesprochen wird, sie will eine Distanz zu dieser herstellen, sie im Sinne Brechts verfremden.⁸³ Mit ihren Textflächen hat die Autorin ein komisches Verfahren komponiert, indem unterschiedlichstes Sprachmaterial zu einer Kunstsprache ‚verjelinekscht‘⁸⁴ wird. Demnach finden sich in Jelineks Textflächen wie schon bei denen Nestroys nicht nur „Transpositionen“ im Sinne Bergsons, sondern die Textfläche selbst ist als „andere Tonart“ eine satirische Kunstsprache, die eine Distanz zur Alltagssprache herstellen möchte. Dieses Verfahren wird schon in ihren früheren Texten erkennbar:

HERMANN: Schönes Fräulein, darf ichs wagen?

OTTILIE: Sie wolln mich heuraten? Des is gscheit!

HERMANN *beiseite*: Des hab i braucht! *Laut*: Als seinen Schwiegersohn wird Ihr Herr Vater mich doch wohl nicht verzehren?

[...]

HERMANN: Haltaus, i weiß was!

OTTILIE: Vos wissen Sie, scheener Fremdling? Doß sie mich heiratn wolln?

HERMANN: Holen Sie mit ihren Herrn Papa aus die Wälder her! Ich mache mich anheischig, seinen Wahlkampf zu leiten!

OTTILIE: Wollns um mei Hond onholten? Seins vursichtig! Er hot no net gjausnet. Der schlickat Ihnare Hond glott aa no abi.⁸⁵

Diese ‚Dialoge‘ zwischen zwei ‚Figuren‘ im *Präsident Abendwind* sind nicht mehr ausschließlich als ein Aneinandervorbeireden zu verstehen, sondern vielmehr als ein „Zitat“ desselben im Sinne Brechts.⁸⁶ Zwar orientiert sich dieses Theaterstück noch sehr viel stärker an

⁸² Im Sinne von Zima, Peter V.: *Moderne / Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen: A. Francke 2014, S. 11: Die Postmoderne wird hier verstanden als „eine Radikalisierung der aufgeklärten Moderne, die schon von Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* (1944) als Herrschaft über die Natur kritisiert wurde.“

⁸³ Siehe dazu Klessinger, Hanna: *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. Berlin / Boston: Walter de Gruyter 2015. Vgl. bspw. Brecht, Bertolt: *Das epische Theater* [1935/36]. In: Ders: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Sechster Band. Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 191 f.

⁸⁴ Der Begriff „Verjelinekschung“ ist eine andere Bezeichnung für dieses komische Verfahren Jelineks, der den spezifischen Umgang der Autorin mit dem Sprachmaterial verdeutlichen soll. Ihre subversiv-komische Kunstsprache ist eine paradoxe Aneignung und Neuzusammensetzung unterschiedlicher Text-Zitate und Sprachvarianten, die schlussendlich mehr ist als die Summe ihrer Teile.

⁸⁵ Jelinek: *Präsident Abendwind*, S. 25 f.

⁸⁶ Vgl. Brecht, Bertolt: *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* [1936/37]. In: Ders: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Sechster Band. Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 236: „Von Vornherein beschränkt er [der Schauspieler] sich darauf, die darzustellenden Figuren lediglich zu zitieren. [...] Er benötigt nur ein Minimum von Illusion.“

den traditionellen Formen des Dramas, aber auch hier lässt sich schon feststellen, dass Jelineks ‚Figuren‘ bestenfalls als „[n]amentlich gekennzeichnete[n] Sprecherangaben“ zu verstehen sind: „Die ersten Stücke Jelineks verwenden formal das Schema des neuzeitlichen Dramas. Namentlich gekennzeichneten Sprecherangaben werden Sätze zu geordnet, die als dramatische Aussprache und, in der Abwechslung verschiedener dramatis personae, als Wechselrede des Dialogs erscheinen.“⁸⁷

Der Textausschnitt aus dem *Präsident Abendwind* beginnt mit der Mischung von Sprachvarianten, indem der hochsprachlich formulierte, intertextuelle Bezug – das zum geflügelten Wort gewordene Zitat aus Goethes *Faust* – mit einer dialektalen Äußerung beantwortet wird. Die komische Wirkung dieses zitierten Aneinandervorbeiredens entsteht einerseits dadurch, dass die Dialog-Struktur des traditionellen Dramas karikiert wird, und andererseits, dass es ‚paradoxe Dialoge‘ sind, weil schlichtweg keine Dialoge geführt werden, sondern zwei „Sprecherangaben“ miteinander, in unterschiedlichen Sprachvarianten, Monologe führen. Dennoch verwendet Jelinek gleichzeitig ein Verfahren, das als eine Form von „Dialogkomik“⁸⁸ verstanden werden kann: der Wechsel von lautem und leisem Sprechen. Dies ist aus zwei Gründen ein sprachkomisches Verfahren: Einerseits, weil sich hier zeigt, dass auch Hermann im Dialekt spricht, dass also die Verwendung des *Faust*-Zitats nicht weiter ist als ein Täuschungsmanöver, das einen bildungsbürgerlichen Kontext vortäuscht. Daher kann hier von einer ‚sprachlichen Verstellungskomik‘ gesprochen werden.⁸⁹ Und andererseits weiß das Publikum hier mehr als die andere Figur. Dieses Überlegenheitsgefühl kann zum Lachen reizen, weil „wir etwas wissen, was der andere nicht weiß.“⁹⁰ Drittens wird hier das sprachkomische Verfahren der Polysemie erkennbar: Das Wörtlichnehmen der Redewendung „um jemandes Hand anhalten“, also zu heiraten, ist bei Kannibal*innen nicht nur lebensbedrohlich, sondern auch komisch.⁹¹

⁸⁷ Haß, Ulrike: *Textformen und Figuration*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2024, S. 79.

⁸⁸ Vgl.: Fricke, Harald / Salvisberg, Angelika: *Bühnenkomik*. In: Weimer, Klaus u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 1: A–G. Berlin: De Gruyter 1997–2003, S. 279: „DIALOGKOMIK: Erheiternde Wirkung witziger Beziehungen zwischen den Wechselreden mehrerer Bühnenpersonen (z. B. durch Mißverständnisse oder *Wortspiele* in der Replik).“

⁸⁹ Vgl. Fricke / Salvisberg: *Bühnenkomik*, S. 279.: „VERSTELLUNGSKOMIK: Erheiternde Wirkung eines vom Publikum durchschauten Täuschungsmanövers einer Bühnenperson über ihre Identität (durch Incognito, Verkleidung, Verwandlung etc. – meist zugleich unter redekommischem Einsatz von *simulatio* bzw. *dissimulatio*, *Ironie*).“

⁹⁰ Liessmann, Konrad Paul: *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*. Wien: Facultas 2009 [UTB 3133], S. 91. Siehe auch Kindt: *Komik*, S. 3: Überlegenheitstheorien meinen, „dass das Lächerliche mit einer Wahrnehmung von Unzulänglichkeiten im Zusammenhang steht, die im Wahrnehmenden ein Gefühl der Größe oder zumindest der Erleichterung darüber hervorruft, selbst nicht betroffen zu sein“.

⁹¹ Vgl. Brock: *Wortspiel*, S. 58: Die Polysemie „bezeichnet die Tatsache, dass ein [sic!] Spracheinheit mehrere verwandte Bedeutungen hat. Diese werden im Wortspiel auf unterschiedlichste Weise benutzt.“

Literaturverzeichnis

Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übersetzt von Gabriele Leupold. Hg. und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018 [1965].

Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Felix Meiner 2011 [1900].

Brecht, Bertolt: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Sechster Band. Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk 2016.

Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*. Aus dem Französischen übertragen von Elisabeth Mainberger-Ruh. Ostfildern: Patmos 2006 [1972].

Haider-Pregler, Hilde / Marschall, Brigitte / Meister, Monika u.a. (Hg.): *Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien. Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. 51. Jahrgang, Heft 4. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006.

Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2024.

Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): *„Postdramatik“*. Reflexion und Revision. Wien: Praesens 2015.

Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): *Schreiben als Widerstand. Elfriede Jelinek & Herta Müller*. Wien: Praesens 2017.

Janke, Pia / Schenkermayr, Christian (Hg.): *Komik und Subversion – Ideologiekritische Strategien*. Wien: Praesens 2020.

Jelinek, Elfriede: *Präsident Abendwind. Ein Dramolett, sehr frei nach J. Nestroy*. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: text + kritik 1999 [1987], S. 17–34.

Jelinek, Elfriede: *Am Königsweg*. In: Dies.: *Schwarzwasser. Am Königsweg. Zwei Theaterstücke*. Hamburg: Rowohlt 2020 [2017], S. 9–147.

Johnston, David Cay: *Die Akte Trump*. Aus dem Englischen von Regina Berger, Robert Poth und Annemarie Pumpernig. 3. Auflage. Salzburg: Ecowin 2017.

Klessinger, Hanna: *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. Berlin / Boston: Walter de Gruyter 2015.

Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie. Posse. Schwank. Operette*. Vierte Auflage, aktualisiert und erweitert. Heidelberg: Winter 2007.

Kraus, Karl: *Nestroy und die Nachwelt*. Mit einem Nachwort von Hans Mayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Liessmann, Konrad Paul: *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*. Wien: Facultas 2009 [UTB 3133].

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

Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*. Paderborn: Wilhelm Fink 2009.

Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar. Band I–III. Berlin: Walter de Gruyter 2007.

Nestroy, Johann: *Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl. Indianische Faschings Burleske in einem Akt*. In: *Johann Nestroy Komödien*. Ausgabe in sechs Bänden. Hg. v. Fritz H. Mautner. Bd. 6. Frankfurt am Main: Insel 1979 [1862], S. 239–276.

Scheichl, Sigurd Paul: *Er kraxelt in sein Verderben. Nestroys Sprachwitz*. In: *Die Welt steht auf keinen Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag*. Katalog zur 277. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien gemeinsam mit der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. 6. Dezember 2001–27. Jänner 2002. Wien: Eigenverl. d. Museen d. Stadt Wien 2001, S. 111–121.

Schmid-Schutti, Paulina (Hg.): *Sprache und Gewalt. Multiperspektivische Zugänge*. Wien: Praesens 2025.

Sophokles: *Die Tragödien*. Übersetzt von Heinrich Weinstock. Neu herausgegeben und eingeleitet von Bernhard Zimmermann. 6., gründlich überarbeitete und neu eingeleitete Auflage. Stuttgart: Kröner 2015.

Teutsch, Susanne (Hg.): *„Was zu fürchten vorgegeben wird“. Alterität und Xenophobie*. Wien: Praesens 2019.

Wertheim, Jürgen / Zima, Peter V. (Hg.): *Strategien der Verdummung. Infantilisierung in der Fun-Gesellschaft*. München: Beck 2001.

Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2017.

Zima, Peter V.: *Moderne / Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen: A. Francke 2014.

Zymner, Rüdiger (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2010.

Internetquellen:

[Elfriede Jelinek Homepage](#) bzw. [Elfriede Jelinek](#) (23.05.2026)

[The Apprentice – Wikipedia](#) (23.05.2026)