



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das hat Gott getan!“ Gewalt im Namen Gottes?

Elfriede Jelineks *Wut*

verfasst von / submitted by  
Sabrina Weinzettl, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

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



## **Danksagung**

Ich danke allen, die mich während des Entstehungsprozesses dieser Arbeit unterstützt haben, und mir mit Rat und aufmunternden Worten zur Seite standen.

Meiner Betreuerin, ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke, danke ich für ihre kompetente fachliche Unterstützung und den motivierenden Zuspruch.

Meiner Familie und meinen Freunden danke ich für ihr Verständnis, die vielen aufbauenden Gespräche sowie den Rückhalt, den sie mir während dieser Zeit stets gegeben haben.

Besonders danke ich meinen Eltern für ihre bedingungslose Unterstützung während meines Studiums. Caro, Kathi und Sandra danke ich für ihre Korrekturen. Hari, auf den ich mich immer verlassen kann, gilt mein ganz besonderer Dank.



# Inhalt

<b>1. Einleitung .....</b>	<b>7</b>
<b>2. Jelineks Theatertexte: Forschungsstand und Methode .....</b>	<b>9</b>
2.1 Ästhetik und Poetik .....	11
2.2 Methode .....	17
<b>3. Anlass als Kontext: Die Anschläge von Paris 2015.....</b>	<b>24</b>
3.1 <i>Charlie Hebdo</i> und <i>Hyper Cacher</i> .....	27
3.1.1 Die Anschlagereignisse um <i>Charlie Hebdo</i> : ein Überblick.....	27
3.1.2 Die literarische Verarbeitung in <i>Wut</i> .....	30
3.1.2.1 Verortungen .....	30
3.1.2.2 Tathergang .....	30
3.1.2.3 Personen: Täter / Opfer.....	37
3.2 <i>Bataclan</i> .....	39
3.2.1 Die Anschlagereignisse um <i>Bataclan</i> : ein Überblick .....	39
3.2.2 Die literarische Verarbeitung in <i>Ich, ja, echt! Ich.</i> .....	41
3.3 Zusammenfassung .....	42
<b>4. Formen der Gewalt.....</b>	<b>44</b>
4.1 Personale Gewalt als Strukturelle Gewalt .....	46
4.2 <i>Wir</i> vs. <i>die Anderen</i> : Zu Gewalt und Exklusion.....	52
4.3 Gewalt und Fanatismus .....	56
<b>5. Religion und Gewalt.....</b>	<b>65</b>
5.1 Gott und Macht.....	65
5.1.1 Gott und die Schrift .....	66
5.1.2 Zur Ermächtigung durch religiöse Sprache .....	71
5.1.3 Von der Macht des Wortes zur Macht der Bilder.....	76
5.2 Zur Allgegenwärtigkeit der Gewalt .....	79
5.2.1 Die Bedeutung des Opfers .....	79
5.2.2 Gründung und Gewalt: <i>Kadmos</i> .....	81
5.2.3 Im „mimetischen Zirkel“ der Gewalt: <i>Prometheus</i> .....	84
5.2.4 Gewalt nach der biblischen Offenbarung .....	86
<b>6. Conclusio: Gewalt im Namen Gottes? .....</b>	<b>93</b>
<b>7. Siglenverzeichnis.....</b>	<b>97</b>

<b>8. Literaturverzeichnis .....</b>	<b>99</b>
<b>9. Anhang.....</b>	<b>111</b>
Abstract.....	111

## 1. Einleitung

„Wenn aber die ganze Gemeinschaft das Töten für sich entdeckt hat, [...] was entsteht dann? Wieder muß ich sagen, wie so besonders oft bei diesem Stück: ich weiß es nicht.“<sup>1</sup>

Dass Elfriede Jelineks Theatertexte konkrete Ereignisse mit gesellschaftspolitischer Brisanz und Aktualität zum Anlass nehmen, ist hinlänglich bekannt. Im Jahr 2015 veröffentlicht Elfriede Jelinek *Wut*, einen Theatertext, den sie als Reaktion auf die Anfang Jänner 2015 in Paris verübten Terroranschläge verfasste, erstmals auf ihrer Website. Bei den Angriffen auf die Redaktion des Satiremagazins *Charlie Hebdo* und einen jüdischen Supermarkt an der Porte de Vincennes kamen zwölf Menschen ums Leben. Welches Ausmaß die terroristische Gewalt jedoch gegen Ende des Jahres 2015 noch nehmen würde, war zu diesem Zeitpunkt kaum auszumalen: Die Anschlagserie am 13.11.2015, die sich im Bataclan Theater, vor einem Fußballstadion sowie in mehreren Restaurants und Bars ereignete, verarbeitete Jelinek im Zusatztext *Ich, ja, echt! Ich*, den sie am 17.7.2016 auf ihrer Website veröffentlichte.

Zwar bilden konkrete Ereignisse und Katastrophen immer schon den Anlass ihres Schreibens, stellen jedoch nicht das Hauptaugenmerk ihrer Texte dar. Vielmehr sind sie in den Texten Symptom immer schon zugrunde liegender gesellschaftlicher Probleme. Um ihren Ursachen auf die Spur zu kommen, setzt Jelinek die Anlässe in einen breiten Kontext, in dem sie historische, soziopolitische, kulturelle und literarische Assoziationen aufruft. Bei den in *Wut* und *Ich, ja, echt! Ich* verarbeiteten Intertexten und (anlassgebenden) Kontexten<sup>2</sup>, sticht zunächst die gemeinsame Thematisierung von Gewalt ins Auge. Ausgehend von den Terroranschlägen, die Paris im Jahr 2015 erschütterten, werfen die Texte grundsätzliche Fragen nach Gewalt und den sie legitimierenden Ideologien auf. Mit der Verarbeitung von Versatzstücken ganz unterschiedlicher Provenienz stellen Jelineks Theatertexte die Frage nach der Ursache dieser Gewalttaten und unternehmen gleichzeitig den Versuch, diese in einer kulturellen sowie gesellschaftspolitischen Dimension einzuordnen. Zentral scheint hier insbesondere die Auseinandersetzung mit der Gewalt im Na-

---

<sup>1</sup> Bozbay, Zeynep / Paulmann, Annette / Riedler, Julia: *Warum Wut?* In: Programmheft der Münchner Kammerspiele zu Elfriede Jelineks *Wut*, 2016.

<sup>2</sup> Mit Kontexten meine ich die Pariser Terroranschläge sowie ihre gesellschaftliche (medial-diskursive) Verhandlung, die den zentralen Realbezug der Texte darstellen.

men Gottes, also die Frage nach dem Verhältnis von Gewalt und Religion, von dem ausgehend die Texte ein breites Spektrum an unterschiedlichen kulturgeschichtlichen Bezügen öffnen, die sich mit den Beziehungen zwischen Menschen und ihren Göttern/ihrem Gott befassen. Mittels einer Untersuchung der von der Autorin verwebten Intertexte und Kontexte soll dieses Verhältnis, das in *Wut* und *Ich, ja, echt! Ich.* als ein durch Gewalt geprägtes erscheint, in den Blick genommen werden. Ziel dieser Arbeit ist es also, die im Text sich eröffnende kulturelle und gesellschaftspolitische Dimension religiöser Gewalt zu fassen und hinsichtlich ihrer Verhandlung zu untersuchen. In einer ersten Annahme ergibt sich die These, dass Jelinek Religion zwar hinsichtlich ihres Potenzials zur Instrumentalisierung ausstellt, aber als Ursache für Gewalt dekonstruiert.

Um nun der Erörterung dieser Frage nachzukommen, wird zunächst unter Hinzuziehung der medialen Berichterstattung eine Rekonstruktion der Bezüge auf die Anlassgebenden Attentate versucht. Der Fokus liegt dabei auch darauf, wie sich die Bezugnahmen gestalten und wie in dem Kontext das Thema der Gewalt in die Texte eingebracht wird.

Daran anschließend wird untersucht wie sich verschiedene Formen der Gewalt im Theatertext *Wut* zeigen, wobei hier mit Johan Galtung der Fokus auf strukturellen Formen liegt, wie sie etwa in Strategien der Ausgrenzung wirksam werden. Im Zusammenhang mit Ideologien und Religion als gewaltevozierende Systeme wird dann nach dem Verhältnis von Gewalt und Fanatismus in *Wut* gefragt.

Das letzte Kapitel *Religion und Gewalt* widmet sich dann ausführlich Jelineks Auseinandersetzung mit gewaltbefördernden und -legitimierenden Strukturen im religiösen Kontext, wofür René Girards umfassende Gewalttheorie der Mimesis herangezogen wird.

## 2. Jelineks Theatertexte: Forschungsstand und Methode

Im Zentrum dieser Arbeit stehen zwei aufeinander bezogene Theatertexte: *Wut* und der später verfasste Zusatztext *Ich, ja, echt! Ich*. Zu *Wut* gibt es bereits vereinzelte wissenschaftliche Auseinandersetzungen in Form von Aufsätzen sowie eine Masterarbeit.

Silke Felber befasst sich in ihrem Aufsatz *Im Namen des Vaters. Herakles' Erbe und Elfriede Jelineks „Wut“*<sup>3</sup> mit Jelineks Tragödienfortschreibung von Euripides' *Der rasende Herakles* im Hinblick auf das Fehlen einer väterlichen Instanz. Felber liest Jelineks *Wut* mit René Girards *Das Heilige und die Gewalt* als eine Verhandlung der Krise des Opferkults. Der Theatertext ließe sich demnach als „Befragung eines Säkularisierungsprozesses“<sup>4</sup> deuten.

Die Abwesenheit der Vaterinstanz behandelt auch Irene Husser's Beitrag *Alternativen zum Terror*<sup>5</sup>, der *Wut* in den Kontext von Jelineks Patriarchatskritik stellt. Indem Husser Jelineks Auseinandersetzung mit islamistischen Terrorismus im Hinblick auf die Verschränkung der Kategorien „Geschlecht, Sexualität, Alter und Religion“ betrachtet, untersucht sie die „Mehrfachkodierung von Gewalt“ in einer intersektionellen Lesart und stellt so die „Entwicklung einer weiblichen, vaterlosen Ästhetik“<sup>6</sup> im Text fest.

In seinem Beitrag *Kein Raum für Verhandlung*<sup>7</sup> untersucht Nicolai Busch mit Homi K. Bhabhas Konzept des „Dritten Raumes“ den diskursiven Textraum des „Dazwischens“, den *Wut* als „diskursiven Zwischenraum des Terrors“ entwirft<sup>8</sup> und bringt Jelineks Beschäftigung mit den Ursprüngen der islamistischen Gewalt in Verbindung mit kulturwissenschaftlichen Konzepten der Fremdheit sowie Bhabhas Denkfigur des Anderen.<sup>9</sup>

Von Busch liegt außerdem eine Masterarbeit<sup>10</sup> vor, die sich mit der Emotion *Wut* als Text- und Kontextphänomen am Beispiel von Jelineks Theatertext befasst. Mittels

---

<sup>3</sup> Felber, Silke: *Im Namen des Vaters. Herakles' Erbe und Elfriede Jelineks „Wut“*. In: JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2016-2017, S. 43-58.

<sup>4</sup> Ebd., S. 55.

<sup>5</sup> Husser, Irene: *Alternativen zum Terror. Ästhetik der Vaterlosigkeit in Elfriede Jelineks „Wut“*. <https://jelinekgender.univie.ac.at/religion/husser-alternativen-zum-terror/> (7.3.2017) (= GENDER REVISITED. Interkulturelles Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek).

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Busch, Nicolai: *Kein Raum für Verhandlung. Elfriede Jelineks Theatertext „Wut“*. In: Szczepaniak, Monika / Jezierska, Agnieszka / Janke, Pia (Hg.): *Jelineks Räume*. Wien: Praesens 2017 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 16), S. 151-155.

<sup>8</sup> Ebd., S. 152.

<sup>9</sup> Ebd., S. 161.

<sup>10</sup> Busch, Nicolai: *Wut als Text-Kontext-Phänomen. Am Beispiel von Elfriede Jelineks Theatertext „Wut“ (2015)*. Münster, Masterarbeit 2018.

einer Text-Kontext-Analyse untersucht Busch die Emotion Wut sowohl als im Text aufgegriffenen Diskurs auf einer thematischen Ebene, als auch in ihrer formal-strukturellen Gestaltung im Text. Ansätze der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung, wie sie von Thomas Anz und Simone Winko geprägt wurden, dienen als methodischer Bezugsrahmen.<sup>11</sup>

Die angeführten Beiträge befassen sich mit einzelnen Aspekten des Theatertextes und wählen dabei ganz unterschiedliche Blickwinkel, deren Erkenntnisse in Bezug auf einzelne Elemente zu einem späteren Zeitpunkt wieder aufgegriffen werden. Der Zusatztext *Ich, ja, echt! Ich*. blieb bisher völlig unbeachtet. Eine Untersuchung, die sich umfassend dem in *Wut* verhandelten Mensch-Gott-Verhältnis und dem ihm inhärenten Gewaltpotenzial innerhalb seiner kulturellen und soziopolitischen Kontexte widmet, ist noch ausständig und soll daher im Zuge dieser Arbeit vorgenommen werden.

Im Folgenden sollen nun grundlegende methodische Vorüberlegungen angestellt werden. Neben ihrem zutiefst politischen Anspruch ist es vor allem die Form, die strikte Absage an sämtliche dramatische Gattungsnormen, die intensive Arbeit mit Intertexten und Jelineks Umgang mit sprachlichem Material, die ihre sogenannten *Textflächen* auszeichnen. Da das Instrumentarium einer klassischen Dramenanalyse bei Jelineks Theatertexten nicht mehr greift, sieht sich die Literaturwissenschaft angesichts der Erforschung ihrer Texte regelmäßig vor neue Herausforderungen gestellt. Es entsteht die Notwendigkeit nach neuen Anhaltspunkten für eine Analyse. Unter Einbeziehung bisheriger Forschungsergebnisse und poetologischer Aussagen der Autorin werden zunächst ästhetische Merkmale ihrer Theatertexte sowie Jelineks Schreibverfahren umrissen, um *Wut* und *Ich, ja, echt. Ich!* im Kontext ihres bisherigen dramatischen Schaffens entsprechend verorten zu können. Daran anschließend werden verschiedene methodische Ansätze hinsichtlich ihrer Eignung für die Analyse der beiden Theatertexte im Hinblick auf die Fragestellung nach ihrer Verhandlung von religiöser Gewalt herausgearbeitet werden.

---

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 16-24.

## 2.1 Ästhetik und Poetik

Dass Elfriede Jelinek als politische Autorin zu sehen ist, zeigt sich von Beginn ihres Schaffens an deutlich. So schreibt sie bis heute gegen Diskriminierung und Benachteiligung, Faschismus und Rechtsextremismus, Kapitalismus und patriarchale Strukturen, kritisiert und entlarvt Mechanismen der Macht und der Gewalt. Für Benachteiligte einzutreten, sie im öffentlichen Raum sichtbar zu machen, sieht Jelinek dabei schon immer als Pflicht der Kunst: „Es ist unsere Aufgabe, für diejenigen zu sprechen, für die keiner spricht.“<sup>12</sup> Mit diesem Satz aus der *Stellungnahme zur Asyl- und Aufenthaltsgesetzgebung* von 1994 definiert Jelinek deutlich ihren künstlerischen Anspruch. Ihr politisches Engagement beschränkt sich dabei nicht nur auf ihr literarisches Werk. Aktiv wirkt sie bei Demonstrationen und Kundgebungen mit, spricht sich öffentlich gegen Missstände aus und engagiert sich von 1974 bis 1991 in der Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ). Zahlreiche öffentliche Anfeindungen sowie ihre Desavouierung als „Nestbeschmutzerin“ waren die Folge.<sup>13</sup> Auch wenn in ihrem Schreiben mittlerweile zunehmend resignativ gefärbte Töne bemerkbar werden<sup>14</sup>, so ist ihr bereits 1984 geäußertes Credo „ich glaube an das Theater als ein politisches Medium“<sup>15</sup> in ihren aktuellen Arbeiten noch deutlich herauszulesen.

Das Politische in Jelineks Schreiben manifestiert sich anhand mehrerer Ebenen.<sup>16</sup> Zunächst zeigt es sich auf einer inhaltlich-thematischen Ebene. Ein Blick auf ihre Werke genügt, um das zu bestätigen. Der inhaltliche Bezug ihrer Theatertexte auf konkrete Anlässe lässt sich beginnend bei frühen Arbeiten der 80er-Jahre bis heute nachweisen. Einige dieser Theatertexte seien nun infolge exemplarisch angeführt: So verarbeitet Jelinek

---

<sup>12</sup> Jelinek, Elfriede: *Stellungnahme zur Asyl- und Aufenthaltsgesetzgebung in Österreich*. In: Broschüre zum Trauermarsch zum Asyl- und Aufenthaltsgesetz, 1994.

<sup>13</sup> Eine zusammenfassende Darstellung von Jelineks politischem Engagement findet sich in: Janke, Pia / Kaplan, Stefanie: *Politisches und feministisches Engagement*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 9-20.

<sup>14</sup> Zuletzt etwa in ihrem Theatertext *Am Königsweg* (2017), in dem sie sich mit der Rolle der linken Intellektuellen auseinandersetzt, denen angesichts der zunehmenden Demontage von Fakten durch Rechtspopulisten kein Gehör mehr geschenkt wird. In einem Interview zum Text sagt Jelinek auf die Frage nach dem Ziel ihres Schreibens: „I have the sense to possibly stir up someone, but that’s ludicrous, for who will come to the theater? It is preaching to the choir. That’s always a big problem, political theater cannot overcome [...]“. Vgl. Honegger, Gitta: *The Terror of the Cute*. In: *Theater* (Yale School of Drama, Duke University Press) 3/2017, S. 37-45, S. 39.

<sup>15</sup> Jelinek, Elfriede: „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*.“ In: *TheaterZeitSchrift* 7 (1984), S. 14-16, S. 16.

<sup>16</sup> Teresa Kovacs und Maria Irod sehen das Politische bei Jelinek sowohl auf inhaltlicher als auch auf sprachlicher Ebene realisiert. Vgl. Kovacs, Teresa / Irod, Maria: „*Ich glaube an das Theater als ein politisches Medium*“. *Elfriede Jelineks Theatertexte*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): *SCHREIBEN ALS WIDERSTAND. Elfriede Jelinek & Herta Müller*. Wien: Praesens 2017 (= *DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE*. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 15), S. 439-442, S. 439.

etwa die österreichische Bundespräsidentenwahl des Jahres 1986, die den ehemaligen Offizier der deutschen Wehrmacht Kurt Waldheim als Sieger hervorbrachte, im Dramolett *Präsident Abendwind* (1988). Auch mit *Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit* (1996) bezieht sich Jelinek auf ein konkretes Ereignis der österreichischen Kriminalgeschichte, indem sie die Ermordung von vier Roma, die sich am 4.2.1995 im burgenländischen Oberwart ereignete, und die anschließende Berichterstattung im Text verarbeitete. *In den Alpen* (2002) behandelt das Seilbahnunglück von Kaprun, bei dem am 11. November 2000 155 Menschen ums Leben kamen, für *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2009) bildete die Finanzkrise 2008 den Ausgangspunkt, die Atomkatastrophe, die sich in Fukushima im März 2011 ereignete, lieferte den Anlass für *Kein Licht* (2011) und mit *Die Schutzbefohlenen* (2013-2016) reagierte Jelinek auf die sogenannte „Flüchtlingskrise“. Zuletzt verarbeitete Jelinek die Wahl Donald Trumps zum US-Präsidenten im Jahr 2016 in *Am Königsweg* (2017). Immer sind es konkrete Anlässe, meist Katastrophen und kollektive Traumata, die den Ausgangspunkt für Jelineks Theatertexte liefern. Die beiden hier behandelten Theatertexte reihen sich ebenfalls in diese Tradition ein. Mit *Wut* rekurriert Jelinek auf konkrete Ereignisse: die Anschläge auf die Redaktion von *Charlie Hebdo* sowie auf den jüdischen Supermarkt an der Porte de Vincennes im Jänner 2015 in Paris. Nach dem Anschlag auf das Bataclan-Theater fügt sie dem Text den Zusatz *Ich, ja, echt. Ich!* hinzu. Ihr Interesse für solche Geschehnisse, „vor allem Katastrophen“, rührt daher, dass „sich in ihnen gesellschaftliche Strömungen gut fokussieren und sozusagen bündeln lassen“, erklärt die Autorin in einem Interview zu *In den Alpen*.<sup>17</sup> In der literarischen Auseinandersetzung sind es aber nicht die Katastrophen selbst, die ins Zentrum gerückt werden – denn was interessiert, ist eben „nicht das individuelle Schicksal“<sup>18</sup> –, sie stellen vielmehr den Anknüpfungspunkt für eine breit angelegte gesellschaftspolitische Analyse der „Mechanismen, die wirksam werden“<sup>19</sup> dar. Angesichts dessen ist es nicht überraschend, dass etwa Bärbel Lücke in ihrer Untersuchung zu Aktualität und Serialität Jelineks Gesamtwerk treffend als „kritische Bestandsaufnahme“ im Rahmen eines „Großprojekt[s] eines ‚dramatisch-performativen Gesellschaftspanoramas‘“<sup>20</sup> beschreibt. Die Begriffe „Bestandsaufnahme“ und „Gesellschaftspanorama“ scheinen insofern passend,

<sup>17</sup> Corsten, Volker: „*Ich glaube nicht an Gott und schreibe dauernd über ihn*“. In: Welt am Sonntag, 29.9.2002.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Lücke, Bärbel: *Zur Ästhetik von Aktualität und Serialität in den Addenda-Stücken Elfriede Jelineks zu „Die Kontrakte des Kaufmanns“, „Über Tiere“, „Kein Licht“, „Die Schutzbefohlenen“*. Wien: Praesens 2017 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 17), S. 9.

als dass sich die Texte durch ihre prinzipielle Offenheit und Unabgeschlossenheit auszeichnen. Ersichtlich wird dies etwa an den zahlreichen Zusatztexten<sup>21</sup>, mit denen Jelinek ihre Theatertexte *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2009-2015), *Die Schutzbefohlenen* (2013-2016) oder eben auch *Wut* (2016) erweitert hat. Mit dieser Form des Weiterschreibens hat Jelinek eine Möglichkeit gefunden, aktuelle Entwicklungen zeitnah literarisch zu kommentieren und zu reflektieren. Die Voraussetzungen dafür hat die Autorin mit ihrer Website geschaffen.<sup>22</sup> Diese Form der raschen Publikation ermöglicht eine schnelle literarische Reaktion auf tagesaktuelle Ereignisse, welche sie in einer assoziativen Kombination mit anderen (Inter-)Texten in einen breiteren Kontext stellt, um so gesellschaftliche Gewalt- und Machtmechanismen zu entlarven.

Mit Assoziation und Intertext sind schon zwei zentrale Aspekte der Jelinek'schen Schreibverfahren angesprochen. Somit eröffnet sich eine weitere Ebene des Politischen ihrer Werke, denn am deutlichsten zeigt sich das Politische ihrer Texte in deren formalen Gestaltung. Auf den ersten Blick erscheinen Jelineks *Textflächen*<sup>23</sup> eher als Prosa, denn als Theatertext. Bewusst verzichtet sie auf herkömmliche Gattungsnormen des Dramas<sup>24</sup> wie die Gliederung in Haupt- und Nebentext<sup>25</sup>, eine szenische Realisierung<sup>26</sup>, eine im Zentrum stehende Handlung („Geschichte“)<sup>27</sup> innerhalb einer bestimmten Raum-Zeitstruktur<sup>28</sup> sowie dramatisches Figurenpersonal als Träger von Rede und Handlung<sup>29</sup>. Dem Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann zufolge ist es genau das, nämlich die Form,

---

<sup>21</sup> Mit Bärbel Lückes Untersuchung existiert erstmalig eine umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung zu Elfriede Jelineks Zusatztexten. Siehe: Lücke: *Zur Ästhetik von Aktualität und Serialität in den Addenda-Stücken Elfriede Jelineks* (2017).

<sup>22</sup> Vgl.: <http://elfriedejelinek.com/> (11.7.2018).

<sup>23</sup> Der Begriff der *Textfläche*, mittlerweile auch weitgehend von der Forschung übernommen, wurde von Jelinek selbst eingeführt, um die auf ihre Arbeit mit Sprache und Intertexten konzentrierten Schreibverfahren, die ihre Theatertexte ausmachen, zu beschreiben. Siehe den theaterprogrammatischen Essay: Jelinek, Elfriede: *Textflächen*. [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com) (10.02.2018), datiert mit 2013 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: 2013, Zum Theater).

<sup>24</sup> Zwar weisen einige Jelineks früherer Theatertexte, z. B. *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* (1979), *Clara S.* (1982) oder auch *Burgtheater* (1985) einzelne Aspekte der in Folge angeführten Gattungsnormen auf – so gibt es in diesen Texten sowohl Figuren als auch Haupt- und Nebentext – dennoch kann man hier nicht von einer klassischen Dramenform sprechen. Wie bereits Ulrike Haß in ihrer Darstellung der Entwicklung von Jelineks Theaterästhetik anmerkte, handelt es sich dabei um ein „Formzitat“. Vgl. Haß, Ulrike: *Theaterästhetik*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 62-68, S. 62.

<sup>25</sup> Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama*. München: Wilhelm Fink <sup>11</sup>2001 [1977] (= UTB 580), S. 35.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 24-25.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 265.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 22-23.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 220.

was politisches Schreiben ausmacht; weniger die behandelten Themen oder das Engagement eines Autors / einer Autorin.<sup>30</sup> Das politische Theater beschreibt Lehmann deshalb – in Anlehnung an Jacques Derrida – als ein „Theater, das seine ästhetische Begrenzung durchbricht, indem es seiner politischen Verantwortung folgt, fremd[e] Stimmen, die kein Gehör und in der politischen Ordnung keine Repräsentation finden, ein[lässt].“<sup>31</sup> „[...] [D]as Politische des Theaters [muss] gerade nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken sein.“<sup>32</sup> Es geht also um ein Durchbrechen, ein Unterbrechen von herrschenden Ordnungen, die das Theater politisch machen. Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Teresa Kovacs in ihren Überlegungen zum widerständigen Schreiben bei Elfriede Jelinek, wenn sie deren Werk mit Jacques Rancières Ansatz aus *Ist Kunst widerständig?* beleuchtet und festhält: „Kunst ist nicht deshalb politisch, weil sie politische Themen behandelt, sondern weil sie Wahrnehmungsgewohnheiten irritiert.“<sup>33</sup> Wenn also Jelineks *Textflächen* jeder Gattungsnorm, die ebenfalls als „vorgegeben[e] Ordnung“<sup>34</sup> zu sehen ist, entsagen, und so mit gewohnten Wahrnehmungsmustern brechen, kann das als politisch interpretiert werden.

Denkt man an einige von Jelineks poetischen Aussagen wie etwa „ich schlage sozusagen mit der Axt drein“<sup>35</sup>, dann scheint tatsächlich das Durchbrechen gewohnter Wahrnehmungsstrukturen oder das Unterlaufen von Ordnungen das bis heute zugrunde liegende (destruktive) Prinzip ihrer Arbeit zu sein. Kovacs spricht in diesem Zusammenhang vom „Prinzip der Unordnung“<sup>36</sup>, welches das Werk der Autorin bestimme und das sich in ihrer Arbeit mit Sprache, also mit einzelnen Worten, aber auch mit syntaktischen und grammatischen Strukturen, und ihrem Gegenentwurf zu Gattungsvorgaben zeige.<sup>37</sup> Was in den „ohne Unterbrechung, ohne Absetzen, ohne Absetzung“<sup>38</sup> geschriebenen Textflächen bleibt, ist das „Verhältnis [...] zur Sprache“<sup>39</sup> – was sie auch in ihrem 2006 veröffentlichten Essay *Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)* zum Ausdruck bringt. So

---

<sup>30</sup> Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin: Theater der Zeit 2002 (= Recherchen 12), S. 16.

<sup>31</sup> Ebd., S. 14.

<sup>32</sup> Ebd., S. 17.

<sup>33</sup> 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 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 15), S. 237-252, S. 239.

<sup>34</sup> Ebd., S. 238.

<sup>35</sup> Jelinek: „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*.“ (1984), S. 14.

<sup>36</sup> Kovacs: *Widerständiges Schreiben* (2017), S. 240.

<sup>37</sup> Vgl. ebd.

<sup>38</sup> Jelinek: *Textflächen* (2013).

<sup>39</sup> Jelinek, Elfriede: *Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)*. <http://elfriedejelinek.com/fjossi2.htm> (28.2.2017), datiert mit 24.11.2016 (= Elfriede Jelineks Website; Rubriken: 2006, Zum Theater).

ist es stets die Sprache und das Sprechen, die im Zentrum ihrer Werke stehen und die Jelinek in ihren Texten auszustellen sucht.

Diese Verweigerung dramatischer Identifikationsmöglichkeiten, wie sie eben nach einem klassischen Verständnis von Repräsentationsdrama in Figuren gegeben wären, wurde in der Vergangenheit oftmals kritisiert, so meint beispielsweise Brechtje Beuker, dass „Jelineks dramaturgisches Konzept, seine didaktische Zielsetzung verfehlt“<sup>40</sup>, da durch die „Destruktion der dramatischen Form“ die „Möglichkeit zur Empathie“ verlorengehe.<sup>41</sup> Es stellt sich die Frage, ob sich überhaupt von einer solchen „didaktischen Zielsetzung“ sprechen lässt, wenn Jelinek in ihren Texten „eine Art Denken, also ein Fragen, das nicht auf seine Beantwortung besteht“<sup>42</sup> erzeugen möchte. Wenn es also um ein (Hinter-)Fragen geht, scheint es weniger Ziel zu sein, einfache Antworten über den „Berieselungsschlauch“<sup>43</sup> zu liefern, als verfestigte Denkmuster aufzurütteln und neue (kritische) Perspektiven zu eröffnen. Mit diesem Anspruch schließt Jelinek, wie im Überblick des *Jelinek Handbuchs* von Juliane Vogel nachgezeichnet, einerseits an stark experimentell ausgerichtete Arbeitsweisen der Literatur der Avantgarden an, und andererseits an Traditionen der österreichischen Literatur, die sich durch Montage und Collage auszeichnen.<sup>44</sup> Johann Nestroy oder auch Karl Kraus wären hier beispielsweise als Vorbilder zu nennen.<sup>45</sup> Um das zu erreichen, arbeitet Jelinek in ihren Texten mit Intertextualität, wobei es darum geht, „vorgefundenes Material – pur oder gemischt mit eigenem, aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen – nebeneinanderzusetzen, um eine Bewußtmachung von Zuständen und Sachverhalten zu erreichen“<sup>46</sup>. In ihren Texten montiert sie Bilder der anlassgebenden Katastrophen mit antiken Tragödienstoffen, medialen Diskursen und theoretischen Schriften.<sup>47</sup> Sie schafft es dadurch, das verwendete Material aus seinem ursprünglichen Kontext herauszulösen und in neue Zusammenhänge zu stellen. Vogel hat darauf hingewiesen, dass Jelinek mit ihrem assoziativen Zitierverfahren auf

---

<sup>40</sup> Beuker, Brechtje: *Theaterschlachten: Jelineks dramaturgisches Konzept und die Thematik der Gewalt am Beispiel von „Bambiland“*. In: *Modern Austrian Literature* 39 (2006), S. 57-71, S. 57.

<sup>41</sup> Vgl. ebd., S. 66.

<sup>42</sup> Jelinek, Elfriede: *In Mediengewittern*. <http://elfriedejelinek.com/fblitz.htm> (27.3.2018), datiert mit 28.4.2003 (= Elfriede Jelineks Website; Rubriken: 2003, Zum Theater).

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Vgl. dazu: Vogel, Juliane: *Intertextualität*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 47-55, S. 47-48.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 48.

<sup>46</sup> Jelinek: „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*.“ (1984), S. 15.

<sup>47</sup> Zu Bedeutung und Entwicklung des intertextuellen Verfahrens bei Jelinek, siehe: Vogel: *Intertextualität* (2013), S. 47-55.

„eine Pluralisierung und Anonymisierung von Rede“<sup>48</sup> abzielt. Durch die Vielzahl an verschiedenen Textfragmenten und Diskursen aus tagesaktuellen Meldungen bis hin zu antiken Tragödien, die in den Texten zu Wort kommen, eröffne sich ein kollektiver Sprecherraum.<sup>49</sup> Figuren, die sprechen, gibt es aber wie erwähnt nicht mehr. In einer Art vielstimmigen Chor vermischen sich nicht-zuordenbare *Wir*- und *Ich*-Stimmen – die Frage danach, wer hier eigentlich spricht, ist daher eine Art Leitfrage, die die Forschung seit langem in ihrer Beschäftigung mit den Theatertexten begleitet.<sup>50</sup> Durch die Vielstimmigkeit scheinen nicht nur Figuren und Handlung, sondern auch Raum- und Zeitebenen aufgelöst. „Räumlichkeit“ dehne sich in Elfriede Jelineks Texten, so Ulrike Haß, „zu einer manchmal 3000 oder noch mehr Jahre währenden Gegenwart.“<sup>51</sup> Bei der Verknüpfung der Intertexte verfolgt Jelinek ein sehr assoziatives Kompositionsprinzip:

It works like that: I have the book in front of me and I thumb through it, and then it is a sort of lunging for something that will be useful for the text, that'll move the text forward, one bears down like a bird of prey, one claws oneself in like a sea eagle, who catches his fish, in flight so to speak, its claws barely touching the water and then flies right up, or like the buzzard catches the mouse. So then I am – and that's a metaphor, which really fits me – a bird of prey that hacks out the stuff.<sup>52</sup>

Da sich dieses Schreibverfahren für nahezu alle Texte Jelineks nachweisen lässt, kann Intertextualität als konstitutiv für Jelineks Œuvre gesehen werden. Juliane Vogel schlägt sogar vor, von einer „Poetik der Intertextualität“<sup>53</sup> zu sprechen.

Nach dieser Skizzierung der Grundzüge der Jelinek'schen Poetik und Ästhetik, sollen nun in einem weiteren Schritt, Überlegungen für die Analyse von den hier behandelten Texten – *Wut* und den zugehörigen Zusatztext *Ich, ja, echt! Ich*. – angestellt werden.

---

<sup>48</sup> Ebd., S. 48.

<sup>49</sup> Vgl. ebd.

<sup>50</sup> Vgl. Meister, Monika: *Bezüge zur Theatertradition*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 68-73, S. 69.

<sup>51</sup> Haß, Ulrike / Meister, Monika „*Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?*“ *E-Mail-Wechsel zwischen Ulrike Haß und Monika Meister*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Wien: Praesens 2015 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 11), S. 112-118, S. 117.

<sup>52</sup> Honegger, Gitta: *Greifvogel: I am a bird of prey*. In *Conversation with Elfriede Jelinek*. In: Elfriede Jelinek: *Charges (The Supplicants)*. Übers. v. Gitta Honegger. London u.a.: Seagull Books 2016, S. 146-200, S. 168-169.

<sup>53</sup> Vogel: *Intertextualität* (2013), S. 47.

## 2.2 Methode

Aufgrund der oben beschriebenen Besonderheiten des Jelinek'schen Werks ergeben sich verschiedene Aspekte, die für Untersuchung der Fragestellung bedacht werden müssen:

1. Wie zuvor geschildert, sind es zumeist konkrete Anlässe, von denen ausgehend Jelinek ihre Stücke schreibt; bei *Wut*: die Anschläge auf Charlie Hebdo bzw. das koschere Lebensmittelgeschäft, bei der Erweiterung *Ich, ja, echt! Ich.*: die Bataclan-Anschläge. Beim Abgleich mit der medialen Berichterstattung zu den Attentaten kann, obwohl Jelinek kein einziges Mal auf die Anschläge rückzuführende Eigennamen verwendet, nachgewiesen werden, dass sich die Theater Texte auf einzelne Details beziehen. Will man die beiden Theater Texte verstehen, müssen diese Kontexte also miteinbezogen werden.
2. Des Weiteren betrifft dies die oben skizzierte stark intertextuell geprägte Schreibweise. In den hier behandelten Texten *Wut* und *Ich, ja, echt! Ich.* verknüpft die Autorin zahlreiche Quellen, die vom Rückgriff auf antike Tragödienstoffe wie Euripides' *Der rasende Herakles* und Sophokles' *Antigone*, über psychoanalytische und philosophische Schriften, literaturgeschichtliche Fixsterne wie Goethes *Iphigenie auf Tauris*, und Gegenwartsdramen wie Milo Raus *Hate Radio* bis hin zu biblischen Texten und medialen Diskursen reichen. Auch wenn Jelinek, wie sie selbst in einem Interview angibt, assoziativ arbeitet<sup>54</sup>, so scheinen die ausgewählten Bezugstexte doch ganz bewusst gewählt und zumindest in ihrem thematischen Kern verbunden zu sein. Dies lässt sich auch aus der mittlerweile obligatorisch geworden Auflistung der verwendeten Quellen zum Schluss ihrer Theater Texte zeigen. So gibt Jelinek bei *Wut* etwa an:

So. Also:

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

Andreas Marneros: Irrsal! Wirrsal! Wahnsinn!

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

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

Sigmund Freud: Zur Gewinnung des Feuers

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

Die Psalme König Davids

Klaus Theweleit: Das Lachen der Täter

Dank an Maria A. Stassinopoulou<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Vgl. z.B.: Honegger: *Greifvogel* (2016), S. 168-169.

<sup>55</sup> Anzumerken ist allerdings, dass bei diesen Auflistungen nicht von Vollständigkeit ausgegangen werden kann. Im Fall von *Wut* bleibt beispielsweise der Bezug auf Goethes *Lied der Parzen* aus der *Iphigenie* unerwähnt. Siehe: Jelinek, Elfriede: *Wut*. In: Theater heute 6/2016 (Beilage), S. 31. Nachfolgend wird der Text unter Angabe der Seite und des Absatzes mit der Sigle WU zitiert.

Angesichts ihrer dicht durchkomponierten, bricolageartigen Bauweise scheint die Untersuchung der Texte ohne Kenntnis der verarbeiteten Intertexte nicht zielführend. Daraus folgt, dass für die analytische Auseinandersetzung eine Methode gefunden werden muss, die erlaubt sowohl intertextuelle Bezüge als auch in die Texte eingegangene Kontexte und Diskurse miteinzuschließen.

Zu diesem Zweck werden in einem kurzem Abriss unterschiedliche Ansätze und Methoden der Intertextualitätsforschung eingebracht: Intertextualität beschreibt im Allgemeinen zunächst, soweit die Zusammenfassung von Manfred Pfister, die „Beziehun[g] zwischen Texten“<sup>56</sup>. Abstufungen, d.h. enger oder weiter gefasste Definitionen von Intertextualität, lassen sich dann noch nach Art dieser Textbeziehungen vornehmen. Hermeneutische Ansätze stecken dem Begriff der Intertextualität klare Grenzen und verstehen darunter vor allem „bewusste Bez[ü]ge auf einzelne Prätexte oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsystem[e]“<sup>57</sup>. Zudem müssen diese Bezüge, um sie in diesem Sinne als intertextuell zu verstehen, sich in Formen wie „Quellen und Einfluß, Zitat und Anspielung, Parodie und Travestie, Imitation, Übersetzung und Adaption“<sup>58</sup> greifbar und somit literaturwissenschaftlich deutlich nachvollziehbar manifestieren. In diesem Zusammenhang wäre etwa auf Gérard Genettes vielrezipierte Studie *Palimpseste*, die sich mit der Systematik intertextueller Spielarten auseinandersetzt, zu verweisen. Allerdings fasst Genette diese Phänomene nicht unter dem Begriff der Intertextualität, sondern führt aufgrund seiner Überlegungen hinsichtlich der „textuelle[n] Transzendenz des Textes“ den übergeordneten Begriff der „Transtextualität“ ein<sup>59</sup>. Genette unterscheidet fünf Typen dieser transtextuellen Beziehungen, wobei er „Intertextualität“ als einen davon versteht und als „die effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“<sup>60</sup> definiert. Formen des „Zitats“, eines „Plagiats“ oder einer „Anspielung“ fallen für Genette demnach unter den Typus der Intertextualität.<sup>61</sup> Im Zentrum seiner Studie steht aber der vierte Typus, die „Hypertextualität“, die er wie folgt definiert:

---

<sup>56</sup> Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität*. In: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Berlin / Boston: de Gruyter 2011 [1985] (= *Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft* 35), S. 1-30, S. 11. Da Intertextualität hier nur hinsichtlich ihres Nutzens für die Erarbeitung der Fragestellung dieser Arbeit interessiert und die unterschiedlichen Ansätze nur kurz angesprochen werden, wird hinsichtlich der Zusammenfassung der Theoriegeschichte der Intertextualität auf eben diesen Aufsatz von Manfred Pfister verwiesen.

<sup>57</sup> Ebd., S. 15.

<sup>58</sup> Ebd.

<sup>59</sup> Vgl. Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015 [1982] (= *edition suhrkamp* 1683), S. 9.

<sup>60</sup> Ebd., S. 10.

<sup>61</sup> Vgl. ebd.

Darunter verstehe ich jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als Hypertext bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als Hypotext bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist.<sup>62</sup>

Auf einen ersten Blick scheint seine Auffassung von Hypertextualität als weit gefasst, doch bleibt zu erwähnen, dass „weniger den Beziehungen von Texten zu anderen Texten als ihrer diskursiv-kulturellen Umgebung, sondern direkten Text-Text-Beziehungen“<sup>63</sup> Aufmerksamkeit zukommt, so Wolfgang Hallet den Kern von Genettes Untersuchung zusammenfassend. Gérard Genette führt infolge unterschiedliche Arten der Hypertextualität anhand von Beispielen an, so analysiert er James Joyces Transformation der *Odyssee* in *Ulysses*<sup>64</sup>, wobei die *Odyssee* im Hypertext (als Folie) präsent wird. Die von Genette angeführten Beispiele konzentrieren sich allerdings auf konkrete Beziehungen zwischen Prätext und Text. Auch scheint Genette bei seiner Analyse vor allem der literarische Text als Prätext zu interessieren. Bei Texten Jelineks, die zahlreiche (auch nicht-literarische) Texte, Ereignisse sowie Diskurse zitieren, führt eine solche Einengung auf literarische Bezugsquellen dazu, dass die Texte nicht in ihrer gesamten Dimension begriffen werden können. Angesichts der Pluralität an Intertexten und Kontexten der hier behandelten Texte, erweist sich eine weitere Auffassung des Intertextualitätbegriffs als notwendig.

Modelle, die Intertextualität nicht allein auf literarische Texte eingeschränkt sehen, finden sich in der Tradition der Strukturalisten. Der Semiotiker Roland Barthes etwa versteht jeden Text als „Echokammer“<sup>65</sup> unzähliger vorangegangener Texte und zählt hier „nicht-sprachliche“ und „multimediale Texte“<sup>66</sup> ebenso dazu. Der Gedanke entspringt dem semiotischen Grundsatz, dass jeder Text schon allein „aufgrund seiner Zeichenhaftigkeit stets auf andere Zeichen und Texte außerhalb seiner selbst [verweist]“.<sup>67</sup> Dies ist insofern zu verstehen, als dass sich jeder Text aus sprachlichen Zeichen zusammensetzt, wobei diese Zeichen bereits außerhalb, also dem Text vorgängig, existieren. Über die sprachlichen Zeichen gehen demnach vorgängige Bedeutungen in den Text ein. Im Umkehrschluss führt die Verwendung der sprachlichen Zeichen im neuen Text dazu, dass

---

<sup>62</sup> Ebd., S. 14-15.

<sup>63</sup> Hallet, Wolfgang: *Intertextualität als methodisches Konzept einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft*. In: Gymnich, Marion / Neumann, Birgit / Nünning Ansgar (Hg.): *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. Trier: WVT 2006, S. 53-70, S. 56.

<sup>64</sup> Vgl. Genette: *Palimpseste* (2015), S. 15-17.

<sup>65</sup> Barthes, Roland: *Über mich selbst*. Aus dem Französischen v. Jürgen Hoch. München: Matthes & Seitz 1978, S. 81.

<sup>66</sup> Vgl. Pfister: *Konzepte der Intertextualität* (2011), S. 13.

<sup>67</sup> Hallet: *Intertextualität als methodisches Konzept* (2006), S. 53.

ihnen neue Bedeutungsebenen eingeschrieben werden. Vom Text aus kommunizieren diese Zeichen wiederum mit der sie umgebenden Welt und üben damit ebenfalls Einfluss auf diese.<sup>68</sup> Strukturalistische Ansätze gehen daher von der Vorstellung eines „universalen Intertext[s]“ als eine Art Raum, „den der neue Text mit den fremden und vorgegebenen teilt“<sup>69</sup>, aus.

Eine derart räumliche Vorstellung von Intertextualität wird auch oftmals mit den Texten Jelineks in Verbindung gebracht, eben gerade aufgrund der Vielzahl an Berührungspunkten in Form von jenen den Text umgebenden Kontexten und Diskursen, welche über die Sprache in die Texte eingehen. So bringt etwa Ulrike Haß die Idee des „poetischen Raums“<sup>70</sup> des französischen Literaturtheoretikers Maurice Blanchot ein, um die spezifische Sprache der Theatertexte Jelineks charakterisieren zu können und beschreibt ihn nach Blanchot:

[...] als ein System ständig bewegter und veränderlicher, räumlicher Beziehungen in der Sprache, bevor diese in bestimmte, konkrete Worte eingeht. Der poetische Raum bildet ein topologisches Geflecht, das nicht einfach vorhanden ist, wie ein Gebiet, sondern aus Verzeitigungen, Verschiebungen, Schichtungen, Konvulsionen, Überlagerungen in der Sprache besteht. Er öffnet Satzbewegungen, Wortrhythmen in blitzhaften Bezugnahmen zueinander, und immer schafft er dabei Raum und streut sich aus [...].<sup>71</sup>

Bei Jelineks Texten von einem „topologischen Geflecht“ zu sprechen macht aufgrund ihrer doppeltgerichteten Verwobenheit durchaus Sinn. Doppelt, da die Texte sich einerseits über eine Vielzahl an Intertexten aus Gesellschaft, Politik, Literatur und Geschichte mit ihrem Außen verflechten und sich aber andererseits einzelne, von Jelinek ständig variierte Textelemente in einer ständigen Wiederholung innertextlich verknüpfen. Die Autorin selbst bezeichnet die intertextuellen Spuren als ihren Texten eingestreute „Wegmarken“<sup>72</sup>. Für die literaturwissenschaftliche Analyse können gerade diese im Text sich wiederholenden und ständig in neuem Zusammenhang auftauchenden intertextuellen Elemente Aufschluss über Wesen und Bedeutung des Textes geben. Ähnliches stellt auch Sarah Neelsen für *Babel* (2004) fest. Neelsen zufolge liege der Kern des Jelinek'schen Kompositionsprinzips in der immer wieder von Neuem vorgenommenen Rekombination

---

<sup>68</sup> Vgl. ebd.

<sup>69</sup> Pfister: *Konzepte der Intertextualität* (2011), S. 13.

<sup>70</sup> Blanchot, Maurice: *Das kommende Buch*. In: Blanchot, Maurice: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. Übers. v. Karl August Horst. Wien/Berlin: Ullstein 1982, S. 302-330, S. 319.

<sup>71</sup> Haß: *Theaterästhetik* (2013), S. 62.

<sup>72</sup> Jelinek: *Textflächen* (2013).

einzelner Textelemente, die derart „Zusammenhänge entstehen“ lassen und „den Leser durch den Text hindurch führen“.<sup>73</sup> Auch Teresa Kovacs sieht „Formen der Wiederholung und Variation“, die in „kreisenden Strukturen“ innertextlich wiederkehren und so „die Differenz in der Wiederholung sichtbar machen“, als prägend für Jelineks Schreiben an.<sup>74</sup>

Intertextualität muss in Jelineks Texten also auf zwei Ebenen gedacht werden: auf einer paradigmatischen Ebene, worunter die Bezüge nach außen fallen, und auf einer syntagmatischen Ebene, also Bezüge einzelner Textelemente aufeinander, innerhalb der Grenzen des Textes. Auf dem Hintergrund der zuvor erwähnten strukturalistischen Idee der Textbeziehungen, lässt sich folgern, dass sich eine Erschließung der Bedeutung eines Textes nur vom Text selbst ausgehend nicht vornehmen lässt.

Diese Beobachtung macht auch Wolfgang Hallet am Beginn seiner Überlegungen zur Intertextualität als Methode einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft.<sup>75</sup> Mit seinem Konzept der *Kontextualisierung* und des *Ko-Lesens* vertritt Hallet einen Ansatz, der im Gegensatz zu ‚klassischen‘ Methoden der Intertextualität eine Öffnung hinsichtlich des Untersuchungsgegenstands nicht nur zulässt, sondern als notwendig erachtet. Die Methode der *Kontextualisierung* interessiert es vorrangig, den literarischen Text in seiner kulturellen Dimension zu entschlüsseln. Ein Text wird also nicht als hermetisch abgeriegeltes System begriffen, dessen Bedeutung innerhalb der ihm eigenen Textgrenzen zu suchen ist. Vielmehr wird bei der Kontextualisierung davon ausgegangen, dass ein Text unweigerlich eine Vielzahl an Diskursen und Kontexten beinhaltet, deren Aufdeckung essentiell für die Bedeutung desselben ist.<sup>76</sup> Hallet erinnert in diesem Zusammenhang an Michail Bachtins Konzept der *Dialogizität*, demnach jedwede Äußerung, die innerhalb des soziokulturellen Kommunikationsraums getätigt wird, als intertextuell zu sehen ist. Um Bachtins Annahme nachvollziehen zu können, muss sie im Kontext seines Verständnis’ vom *sozialen Dialog* gesehen werden:

Eine lebendige Äußerung, die sinnvoll aus einem bestimmten historischen Augenblick, aus einer sozial festgelegten Sphäre hervorgeht, muß notwendig Tausende lebendiger Dialogstränge berühren, die vom sozioideologischen Bewußtsein um den Gegenstand der Äußerung geflochten sind, muß notwendig zum aktiven Teilnehmer

---

<sup>73</sup> Neelsen, Sarah: *Eine Lektüre von Elfriede Jelineks Babel im Lichte der Intertextualität, zwischen Bibel-Mythos und Abu Ghraib-Bildern*. Lyon, Diplomarbeit 2006, S. 53.

<sup>74</sup> Kovacs: *Widerständiges Schreiben* (2017), S. 241.

<sup>75</sup> Vgl. Hallet: *Intertextualität als methodisches Konzept* (2006), S. 53.

<sup>76</sup> Vgl. ebd.

am sozialen Dialog werden. Sie entsteht ja aus ihm, aus diesem Dialog, als seine Fortsetzung, als eine Replik und nähert sich dem Gegenstand nicht von irgendeiner beliebigen Seite.<sup>77</sup>

Sieht man nun literarische Texte vor dem Hintergrund von Bachtins Dialogizitätsgedanken, so folgt daraus, dass eben auch sie als aktiver Teilnehmer am sozialen Dialog zu sehen sind.

Die „kontextuell-kulturelle Dimension“ möchte Wolfgang Hallet daher als eine dem Text „eignende Qualität“ begreifen, für deren Erfassung in literarischen Texten es eine eigene Methode bedarf.<sup>78</sup> Das in der Literaturwissenschaft üblicherweise angewandte *close reading*, um Textbedeutungen möglichst umfassend anhand poetischer und ästhetischer Charakteristika beschreiben zu können, müsse Hallet zufolge gerade aufgrund seiner Intention

[...] zugleich immer auch ein *wide reading* sein [...], also das Ko-Lesen von literarischem Text und anderen – möglichst vielen seines Kontextes. [...] Denn Bedeutung können die Elemente eines Textes nur erlangen im Lichte ihrer zahllosen ähnlichen, verwandten, auch gegensätzlichen oder widerstreitigen Bedeutungen in anderen Texten.<sup>79</sup>

Wolfgang Hallet zufolge muss sich die literaturwissenschaftliche Analyse zwangsläufig dem kontextuellen, also kulturellen, Umfeld eines Textes widmen, um seine inhärenten Bedeutungen zu decodieren.<sup>80</sup> Hingegen dem, was in der Literaturwissenschaft im Allgemeinen unter dem Kontextualisieren eines Textes verstanden wird, nämlich die Beschreibung seiner Kultur als „soziokulturelle[n] Hintergrund“, als ‚historischer Bezug‘ oder als ‚umgebende Realität‘, die in ihrer Konzeption an das individuelle Wissen des Interpreten / der Interpretin gebunden bleiben, bemühe sich, soweit Wolfgang Hallet, „[e]in methodisch gesichertes Verfahren sowohl um ein in Gestalt von Texten objektiviertes ‚Hintergrundwissen‘ als auch um eine nicht-kontingente Auswahl der für eine Kultur (bzw. einen Ausschnitt aus dieser) als repräsentativ angesehenen Texte [...]“.<sup>81</sup> Je nach Erkenntnisinteresse müssen für die Untersuchung des literarischen Textes die für den entsprechenden Diskurs repräsentativen Texte ausgewählt werden und mit den zu analysierenden Text in

---

<sup>77</sup> Bachtin, Michail: *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. u. eingeleitet v. Rainer Grüber. Aus dem Russischen übers. v. Rainer Grüber u. Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 170.

<sup>78</sup> Vgl. Hallet: *Intertextualität als methodisches Konzept* (2006), S. 54.

<sup>79</sup> Ebd.

<sup>80</sup> So schreibt Hallet: „Die kontextuelle Dimension eines Textes ist seine kulturelle Dimension.“ Siehe ebd., S. 53.

<sup>81</sup> Ebd., S. 62. Hervorhebungen im Original.

Verbindung gesetzt werden – Hallet bezeichnet diesen Vorgang als „*making connections*“ –, um so mittels einer „Perspektivierung [...] die Bedeutungen des Textes (re-)konstrier[en]“ zu können.<sup>82</sup>

Dieses Modell der Kontextualisierung als *making connections* lässt sich für die Untersuchung von *Wut* hinsichtlich der Frage nach dessen Verhandlung von religiöser Gewalt aus folgenden Gründen fruchtbar machen: Zum einen erlaubt es die Analyse der syntagmatischen Ebene eines Textes in Kombination mit der ihn umgebenden paradigmatischen. Dies scheint für die Auseinandersetzung mit Jelineks Theater texts insofern interessant, als dass sich die auf syntagmatischer Ebene dichte intertextuelle Verwobenheit mithilfe der Öffnung hin zur paradigmatischen Textebene, also die zu analysierenden Texte innerhalb eines „textuellen Netzwerks“<sup>83</sup> deuten lassen. Zum anderen erlaubt der sehr weit gesteckte Intertextualitätsbegriff auch nicht-literarische Materialien, wie Bilder, mediale Diskurse etc. für die Interpretation heranzuziehen.<sup>84</sup>

In Anlehnung an Hallets Modell seien hier folgende Parameter für die Analyse kurz zusammengefasst: Aufgrund der von Jelinek angeführten Intertexte sowie dem Realbezug auf die Pariser Terroranschläge erscheint vor allem Gewalt, genauer religiöse Gewalt, zentrales Thema des Textes zu sein. Die vorliegende Untersuchung fragt daher nach der Verhandlung des Diskurses *Religion und Gewalt* in den beiden Theater texts und stellt daher das Mensch-Gott-Verhältnis, wie es sich in ganz unterschiedlichen Ausprägungen im Text findet, in den Fokus. Infolge werden für die Analyse im Sinne eines *wide readings* verschiedene, für den Diskurs als repräsentativ zu erachtende Texte herangezogen und mit Jelineks Theater texts in Beziehung gesetzt. Einbezogen werden hier sowohl die von Jelinek offensichtlich verwendeten Materialien als psychoanalytische, philosophische und kulturwissenschaftliche sowie Texte medialer Diskurse. Dieser Vorgang sieht die Deutung des Textes innerhalb eines ihn umgebenden Textnetzwerks vor. Parallel wird, da sich Inhalt und Form bei Jelineks Texten nicht getrennt voneinander untersuchen lassen, auch die innertextliche Ebene, also die formal-strukturelle Verarbeitung in den Blick genommen.

---

<sup>82</sup> Vgl. ebd., S. 65.

<sup>83</sup> Ebd.

<sup>84</sup> Hallet gibt hier die intermediale Komponente der Äußerungen innerhalb eines jeden Diskurses zu bedenken. Diese finden sich nämlich in ganz unterschiedlichen Modi – er nennt hier Beispiele wie Schlagzeile, Karikatur, politische Interviews, Spielfilm oder Roman – im Diskurs ein. Vgl. ebd., S. 59-60.

### 3. Anlass als Kontext: Die Anschläge von Paris 2015

Die Anschlagsserie, die Paris im Jahr 2015 erschütterte, hat sich nachhaltig in das kollektive Gedächtnis Europas eingebrannt. Die betreffenden Attentate ereignen sich zu Beginn und Ende des Jahres 2015. Dass sich auch Jelineks *Wut* und *Ich, ja, echt! Ich.* auf diese Ereignisse beziehen, lässt sich anhand einzelner, aus den Medien bekannter Details rück schließen, die im Text in Form von Anspielungen auftauchen. Eindeutige Verweise wie beispielsweise Eigennamen (*Charlie Hebdo*, die Namen der Täter oder der Terrororganisationen, mit denen sie in Verbindung standen, der Name des betreffenden Supermarkts etc.) fallen in den Theatertexten kein einziges Mal. Demnach scheint im Fall der Bezugnahmen auf die Anschläge von Anspielungen zu sprechen insofern einleuchtend, als dass sich diese nur indirekt abzeichnen. Indirektheit nennt Jürgen Stenzels Definition als ein wesentliches Merkmal der Anspielung und versteht darunter also die „[i]ndirekte Erwähnung als bekannt vorausgesetzter [sic!] Gegebenheiten, besonders: Wiedergabe von (Teil-) Merkmalen als bekannt vorausgesetzter Textstellen.“<sup>85</sup> Diese „konstitutive Indirektheit“, mit der die angespielten und vom Sender als bekannt vorausgesetzten Inhalte<sup>86</sup> vermittelt werden, setzt allerdings auf Empfängerseite die Bekanntheit dieser Inhalte voraus. Das Funktionieren der Anspielung hängt mithin unweigerlich vom Wissen des Empfängers ab, der den angespielten Sachverhalt bereits vorher kennen muss, um diesen im Text schließlich erkennen zu können. Anspielungen appellieren in diesem Sinne an ein dem Sender und Empfänger „gemeinsames Hintergrundwissen“.<sup>87</sup> Rüdiger Zymner spricht in diesem Zusammenhang von „der Struktur des öffentlichen Bewußtseins“, die in Anspielungen sichtbar wird.<sup>88</sup> Die Bedeutung dieses soziokulturellen Aspekts betont auch bereits Wolfram Wilss in seiner groß angelegten Studie *Anspielungen. Zur Manifestation von Kreativität und Routine in der Sprachverwendung* (1989), indem er auf den „Diskurszusammenhang“ der Anspielungen hinweist.<sup>89</sup> In diesem seien Anspielungen, so Wilss, als „spezifische Form intentionalen sprachlichen Handelns“ zu sehen, „wobei der Textkontext Art und Weise der Anspielung bestimmt, so wie umgekehrt die Anspielung

---

<sup>85</sup> Stenzel, Jürgen: *Anspielung*. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. I: A – G. Berlin (u.a.): de Gruyter 2007, S. 93-96.

<sup>86</sup> Vgl. ebd., S. 93.

<sup>87</sup> Vgl. hierzu: Zymner, Rüdiger: *Anspielung und Kanon*. In: Heydebrand, Renate von (Hg.): KANON MACHT KULTUR. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. Stuttgart (u.a.): J.B. Metzler 1998 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände XIX), S. 30-46, S. 30-31.

<sup>88</sup> Vgl. ebd., S. 30.

<sup>89</sup> Vgl. Wilss, Wolfram: *Anspielungen. Zur Manifestation von Kreativität und Routine in der Sprachverwendung*. Tübingen: Max Niemeyer 1989, S. 44.

den betreffenden Kontext in stilistischem, intellektuellem, moralischem und soziokulturellem Sinn akzentuiert.“<sup>90</sup> Zudem beschreibt Wilss Assoziationszentriertheit als ein wesentliches Charakteristikum der Anspielung:

Anspielungen sind in einem doppelten Sinn assoziationszentriert: Sie setzen voraus, daß nicht nur der Sender, sondern auch der Empfänger assoziationsfähig ist, der eine, um eine Anspielung auf den Weg zu bringen, indem er eine Beziehung zu früheren Spracheindrücken herstellt, der andere, um eine Anspielung zu erkennen. Anspielungen haben Echocharakter; die Wahrnehmung des einen ist gleichzeitig die Wahrnehmung des anderen; das Neue wird vor dem Hintergrund des Vorausgegangenen deutlich. Anspielungen sind gleichsam ein Spiel ohne Grenzen; sie kommen nur zustande, und sie werden nur dann verstanden, wenn Sender und Empfänger über ein erhebliches Maß an kombinatorischer Phantasie verfügen, die in einem bestimmten Äußerungskontext zur Erzielung einer bestimmten Wirkung aktiviert wird.<sup>91</sup>

Ein hohes Maß an Assoziationsfähigkeit wird besonders dann abverlangt, wenn Anspielungen nur in punktuellen Erwähnungen, also lediglich einer Formulierung oder einem Ausdruck in Erscheinung treten.<sup>92</sup> Über den Rahmen des punktuellen Verweises hinaus sind weitere Arten von Anspielungen zu nennen. So kann beispielsweise auch ein Zitat als solche dienen, wobei sich der „Anspielungseffekt“, wie Stenzel ausführt, aus „dem Grade der Verdecktheit“ ergibt.<sup>93</sup> Indirekt, wie es für die Anspielung als konstitutiv erachtet wird, kann ein Zitat nur dann sein, wenn seine Quelle unbekannt und/oder es ohne weitere Markierung in den Textverlauf eingebunden wird.<sup>94</sup> Für Jelineks Texte ist dies insofern von Relevanz, als dass sie sämtliche Intertexte und Zitate ohne jegliche Markierung in ihre Texte einarbeitet.

Stenzel unterscheidet des Weiteren zwei Anspielungstypen<sup>95</sup>, die hier kurz erwähnt seien: Dies sind zum einen *einfache Anspielungen*, die eine Verbindung zum angespielten Sachverhalt über Assoziation herstellen. Antonomasie, Metonymie, Periphrase, Euphemismus oder auch die einfache Erwähnung nennt Stenzel hierfür als Beispiele. Der zweite Typus umfasst die *komplexen Anspielungen*, die sich durch ihr „zu-

---

<sup>90</sup> Ebd., S. 44.

<sup>91</sup> Ebd., S. 45.

<sup>92</sup> Vgl. dazu: Stenzel: *Anspielung* (2007), S. 93; Zymner, Rüdiger: *Anspielung und Kanon* (1998), S. 31-32.

<sup>93</sup> Vgl. Stenzel: *Anspielung* (2007), S. 93.

<sup>94</sup> Vgl. ebd.

<sup>95</sup> Vgl. ebd. Für das Vorhaben dieser Arbeit ist Stenzels Definition ausreichend. Weitere Abstufungen der verschiedenen Arten von Anspielungen nimmt die bereits erwähnte Arbeit von Wolfram Wilss vor. Siehe dazu: Wilss: *Anspielungen* (1989).

sätzliches Deutungspotential, das aus der Verschmelzung (also gleichzeitigen Aktualisierung) des anspielenden Textes mit dem Text oder der Textgruppe resultiert, auf die angepielt wird [...].“<sup>96</sup>

Betrachtet man die skizzierten Charakteristika der Anspielung genauer, kann freilich eine eindeutige Abgrenzung von Intertextualität nicht vollzogen werden, da sich Überschneidungen mit intertextuellen Verfahren durchaus ergeben. Dennoch werden die in *Wut* und *Ich, ja, echt! Ich.* auszumachenden Bezüge auf die Terroranschläge hier unter dem Begriff der Anspielung gefasst. Dies rührt besonders daher, dass, obwohl sich in Einzelfällen Übernahmen von Ausdrücken und Formulierungen aus Berichten nachweisen lassen, in den beiden Theatertexten keine Text-Text-Bezüge per se vorgenommen werden. Es lässt sich also nicht mit Sicherheit belegen, welche Medienberichte Jelinek verwendet hat. Mit Text-Text-Bezug ist die Präsenz eines Prätextes in einem nachfolgenden Text gemeint, die sich beispielsweise in der Übernahme von ganzen Sätzen bzw. Satzteilen, die eindeutig rückführbar auf eine bestimmte Quelle wären<sup>97</sup>, zeigen würde. Da sich die Bezüge auf die Ereignisse von Paris in den Theatertexten aber mehr auf die Verarbeitung einzelner Ausdrücke und Sachverhalte belaufen, den betreffenden medialen Diskurs verarbeiten und darüber den Gesamtkontext assoziieren, ist ein exakter Nachweis der verwendeten Quellen für das Verständnis der Anspielungen nicht notwendig. Zwar ist es wichtig um die Kontexte zu wissen, um die Verweise und ihre Bedeutungen für den Text erfassen zu können, es kann aber davon ausgegangen werden, dass sich diese selbst dann entschlüsseln lassen, wenn Rezipienten nicht exakt dieselben Berichte gelesen oder gesehen haben. Aufgrund der starken Präsenz die den Ereignissen seinerzeit in den Medien zukam, können diese als allgemein bekannt und in das kollektive Gedächtnis eingegangen angenommen werden.

Für die Theatertexte haben die Ereignisse vor allem auf einer kontextuellen Ebene Bedeutung. Für die Analyse genügt daher eine exemplarische Auswahl an Berichten, die als repräsentativ für die mediale Auseinandersetzung mit den Attentaten von Paris verstanden wird. Diese dienen in Anlehnung an das Konzept des *Ko-Lesens* von Wolfgang Iser dem Zweck der Kontextualisierung bzw. des *making connections*.

---

<sup>96</sup> Vgl. Stenzel: *Anspielung* (2007), S. 93.

<sup>97</sup> Vgl. etwa: Genette: *Palimpseste* (2015), S. 10.

### 3.1 *Charlie Hebdo* und *Hyper Cacher*

Die islamistisch motivierte Anschlagserie, zu welcher der Anschlag auf das Satiremagazin *Charlie Hebdo*, das Attentat auf die Polizistin Clarisse Jean-Philippe und der Mord an einem Straßenreiniger in einem Vorort sowie der Anschlag auf ein jüdisches Lebensmittelgeschäft gezählt werden, erschütterte Paris von 7.1.-9.1.2015. Die Abläufe der betreffenden Attentate werden nun zunächst in einem kurzen Überblick in Erinnerung gerufen. Im Anschluss daran werden die Theatertexte mit Zeugnissen medialer Berichterstattung in Verbindung gebracht.

#### 3.1.1 Die Anschlagereignisse<sup>98</sup> um *Charlie Hebdo*: ein Überblick

Den Beginn der Serie markiert der Anschlag auf *Charlie Hebdo*<sup>99</sup>, der sich am 7.1.2015 ereignete. Kurz nach 11 Uhr überfielen zwei maskierte und mit Kalaschnikows bewaffnete Männer die Redaktion des französischen Satiremagazins *Charlie Hebdo* und töteten dabei 12 Menschen. Wie sich später herausstellte handelte es sich um die Brüder Chérif und Saïd Kouachi. Die Attentäter irrten sich auf der Suche nach dem Redaktionsgebäude zunächst im Stiegenaufgang und mussten nachfragen. Auf ihrem Irrweg erschossen sie den Hausmeister Frédéric Boisseau. Im richtigen Gebäude angekommen, konnten sie nur in die Räumlichkeiten der Redaktion gelangen, da sie zufällig auf die Cartoonistin Corinne Rey trafen. Sie zwangen sie unter Androhung von Waffengewalt, den Zugangscode für die Räume der Redaktion einzugeben. Anschließend stürmten die Täter die Redaktionsräume, wo gerade die wöchentliche Sitzung stattfand. Dort erschossen sie innerhalb weniger Minuten 10 Menschen: den Karikaturisten Jean Cabu („Cabu“), den Zeichner und Verlagschef von *Charlie Hebdo* Stéphane Charbonnier („Charb“), den Cartoonisten Georges Wolinski, den Zeichner Philippe Honoré, die Psychoanalytikerin und *Charlie Hebdo*-Kolumnistin Elsa Cayat, den Wirtschaftsjournalisten Bernard Maris, den Personenschützer Charbs Franck Brinsolaro, den Cartoonisten Bernard Verlhac („Tignous“),

---

<sup>98</sup> Die Anschläge werden nachfolgend zusammenfassend dargestellt. Die Informationen dazu stammen aus Reportagen der Zeitungen *Die Zeit* sowie *Süddeutsche Zeitung*. Vgl. Polke-Majewski, Karsten (u.a.): *Drei Tage Terror in Paris*. <https://www.zeit.de/feature/attentat-charlie-hebdo-rekonstruktion> (8.5.2018), datiert mit 15.1.2015 / 11.5.2015; Joku / mest: *Was wir über die Attentate in Paris wissen*. <https://www.sueddeutsche.de/panorama/terror-in-frankreich-was-wir-ueber-die-attentate-in-paris-wissen-und-was-nicht-1.2298407#> (8.5.2018), datiert mit 10.1.2015.

<sup>99</sup> Eine detaillierte Beschreibung des Tathergangs sowie eine Analyse des Attentats auf *Charlie Hebdo* in Bezug auf andere islamistische Anschläge findet sich in: Goertz, Stefan: *Islamistischer Terrorismus. Analyse – Definitionen – Taktik*. Heidelberg: C.F. Müller 2017, S. 101-105.

einen Gast der Redaktionssitzung, nämlich den vormaligen Journalisten und Politiker Michel Renaud und den Korrektor Mustapha Ourrad.<sup>100</sup> Weitere 20 Personen trugen teils schwere Verletzungen davon.

Die Minuten nach der Tat wurden von einem Augenzeugen mitgefilmt. Das Amateurvideo ging weltweit durch die Medien. Es zeigt die beiden Attentäter wieder auf der Straße vor dem Redaktionsgebäude, deutlich hörbar sind ihre Rufe: „On a vengé le prophète!“ („Wir haben den Propheten gerächt!“).<sup>101</sup>

Nach dem Anschlag kam es vor der Redaktion zu einem Schusswechsel mit einer Polizeistreife, den Tätern gelang jedoch die Flucht. Ahmet Merabet, ein Polizist der Fahrradstreife, der zum Tatort gerufen worden und während der Geschehnisse schon verwundet worden war, töteten die Attentäter durch einen Kopfschuss. Auch diese Exekution wurde mit dem Amateurvideo dokumentiert. Im Zuge des Attentats ermordeten die Brüder insgesamt 12 Menschen.

Nach einer Kollision mit einem anderen Fahrzeug begingen die Täter erneut einen Überfall und setzten den Weg mit einem geraubten Fahrzeug fort. Die Polizei verlor ihre Spur. An einer Tankstelle, die die Brüder am Morgen des Folgetages, 8.1.2015, unmaskiert überfielen, können sie identifiziert werden.

Am 9.1.2015 raubten Chérif und Saïd Kouachi erneut ein Fahrzeug. Die Polizei kann sie ausfindig machen, woraufhin es zu einem Schusswechsel kam. Daraufhin schlossen sich die beiden Attentäter in einer Druckerei im Pariser Vorort Dammartin-en-Goële ein, wo sie zwar die Mitarbeiter vor Ort als Geiseln nahmen, aber niemanden verletzten. Erst nach mehreren Stunden verließen die Kouachi-Brüder schließlich die von der Polizei umstellte Druckerei. Im Schusswechsel mit den Spezialkräften wurden beide Täter erschossen.

Im Umfeld dieser Anschläge sind auch die von Amedy Coulibaly verübten Attaken zu sehen. Am Morgen des 8.1.2015 tötete er die Polizistin Clarissa Jean-Philippe im Pariser Vorort Montrouge. Der Straßenreiniger, der dabei von einem Schuss getroffen wurde, überlebte mit schweren Verletzungen. Am 9.1.2015 überfiel Coulibaly den koscheren Supermarkt *Hyper Cacher* an der Porte de Vincennes und nahm dabei mehrere Geiseln. Der Überfall ereignete sich zeitgleich mit den Ereignissen in der Druckerei in Dammartin-en-Goële, wo sich die *Charlie Hebdo*-Attentäter verschanzt hielten. Unter

---

<sup>100</sup> Vgl. pram: *Getötet für ihre freie Meinung*. <https://www.sueddeutsche.de/politik/opfer-des-anschlag-auf-charlie-hebdo-getoetet-fuer-ihre-freie-meinung-1.2298179> (6.5.2018), datiert mit 11.1.2015.

<sup>101</sup> Vgl. bee: *Wer sind die Attentäter von Paris?* <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/charlie-hebdo-wer-sind-die-taeter-13357970.html> (5.5.2018), datiert mit 7.1.2015.

Androhung, die Menschen im Supermarkt zu töten, forderte der Geiselnnehmer von den Einsatzkräften, Chérif und Saïd Kouachi abziehen zu lassen. Zu Beginn des Überfalls konnten sich einige der Kunden in eine Kühlkammer retten, die ihnen ein Angestellter des Supermarktes gezeigt hatte.<sup>102</sup> Der Attentäter konnte jedoch beobachten, wie einige Personen in den Keller flüchteten und schickte eine Supermarktangestellte, sie heraufzuholen. Vier Männer, Yohan Cohen (Supermarkt-Angestellter), Yoav Hattab (Elektriker), Philippe Braham (IT-Berater und Lehrer) und François-Michel Saada (pensionierter Manager), gingen schließlich mit nach oben. Die Frage Coulibalys, ob sich noch weitere Personen im Keller befinden, verneinten sie. Coulibaly ermordete alle vier Männer. Wie Zeugen später berichteten, soll Coulibaly die Ermordung der vier Geiseln gefilmt und anschließend versucht haben, das Video über seinen Laptop ins Internet hochzuladen. Nachdem er keine Verbindung herstellen konnte, zwang er eine der Geiseln, ihm mit dem PC des Supermarktes zu helfen. An wen er das Video sendete, ist nicht klar.<sup>103</sup>

Sowohl bei den *Charlie Hebdo*-Attentätern als auch beim Supermarkt-Attentäter handelte es sich um französische Staatsbürger, die sich radikalisiert und islamistischen Gruppen – die Kouachi-Brüder der Al-Qaida im Jemen<sup>104</sup>, Coulibaly dem Islamischen Staat (IS)<sup>105</sup> – angeschlossen haben. Ihre Verbindungen zu den islamistischen Terrororganisationen legten die Täter jeweils in ihren Telefonaten mit dem französischen 24-Stunden-Nachrichtensender BFMTV offen. Dabei wird auch klar, dass sich die Täter offenbar kannten und absprachen.<sup>106</sup> Als Motiv gaben die Täter an, den Propheten gerächt zu haben. Coulibalys Überfall auf den *Hyper Cacher*-Markt stellte sich zudem als antisemitisch motiviert heraus.<sup>107</sup>

---

<sup>102</sup> Vgl. Gasteiger, Carolin: *Retter aus der Kühlkammer*. <https://www.sueddeutsche.de/panorama/geiselnahme-in-paris-held-aus-der-kuehlkammer-1.2298890> (6.5.2018), datiert mit 11.1.2015.

<sup>103</sup> Vgl. AFP / Jab / mest: *Pariser Attentäter filmte Morde*. <https://www.sueddeutsche.de/politik/ueberfall-auf-koscheren-supermarkt-pariser-attentaeter-filmte-morde-1.2330051> (6.5.2018), datiert mit 31.1.2015.

<sup>104</sup> Vgl. Krüger, Paul-Anton: *Die Terror-Verbindungen der Kouachi-Brüder*. <https://www.sueddeutsche.de/politik/anschlag-auf-charlie-hebdo-die-terrorverbindungen-der-kouachi-brueder-1.2303519> (6.5.2018), datiert mit 14.1.2015.

<sup>105</sup> Vgl. dpa / sks / tba: *IS-Video von Amedy Coulibaly aufgetaucht*. <https://www.sueddeutsche.de/panorama/terror-in-frankreich-is-video-von-amedy-coulibaly-aufgetaucht-1.2299025> (6.5.2018), datiert mit 11.1.2015.

<sup>106</sup> Vgl. N. N.: *„Al-Qaida hat mich geschickt!“* <http://www.spiegel.de/video/telefonat-mit-attentaeter-kouachi-video-video-1547586.html> (30.7.2018), datiert mit 11.1.2015. Ein deutsches Transkript des Gesprächs mit Amedy Coulibaly findet sich unter: ivi / AFP: *„Ich gehöre zum Islamischen Staat.“* <https://www.stern.de/politik/ausland/geiselnahme-in-paris--islamist-telefoniert-mit-fernsehsender-3456630.html> (6.5.2018), datiert mit 9.1.2015.

<sup>107</sup> Vgl. ivi / AFP: *„Ich gehöre zum Islamischen Staat.“* (2015).

### 3.1.2 Die literarische Verarbeitung in *Wut*

Einzelne Verweise und Details tauchen wiederholt im gesamten Theatertext, manchmal nur in Form einzelner Wörter und Formulierungen auf. Infolge interessieren neben der Rekonstruktion der Bezüge auch die Verfahrensweisen, wie diese Elemente im Text eingesetzt werden und welche gesellschaftspolitischen Themen und Phänomene über die Attentate zur Diskussion gestellt und reflektiert werden.

Vorausgeschickt werden kann, dass *Wut* keineswegs eine Nacherzählung der Terroranschläge darstellt. Zwar enthält der Theatertext Beschreibungen der Vorfälle, jedoch variiert Jelinek die Abfolge der Ereignisse, setzt sie wiederholt und in unterschiedlichen Abwandlungen ein, fokussiert jedoch dabei immer einzelne Szenen der Tathergänge. Diese stechen aufgrund ihrer Detailgenauigkeit hervor, die das Geschehen in Anlehnung an die mediale Darstellung beschreiben und sich somit leicht als Anspielungen auf die *Charlie Hebdo*-Attentate identifizieren lassen.

#### 3.1.2.1 Verortungen

Ein wesentlicher Teil der Anspielungen läuft über die Erwähnung der betreffenden Orte. So finden sich die geschilderten Vorgänge auch im Theatertext lokalisiert an den „realen“ Tatorten wieder. Die Rede ist von dem Ort, „wo die Sterblichen ihre Sachen einkaufen“ (WU, S. 3, Abs. 7)<sup>108</sup>, dem „Supermarkt“ (WU, S. 4, Abs. 9), dem „Kühlraum“ (WU, S. 9, Abs. 34), der sich im Supermarkt befand, der „Redaktion“ (WU, S. 6, Abs. 22) sowie der „Druckerei in einem Vorort“ (WU, S. 5, Abs. 18). Die Anspielungen auf Anschlagziele tauchen im Text nur mehr in Umschreibungen mittels Konkreta auf. Exakte Verweise wie etwa auf Paris als Ort des Geschehens oder die Nennung der Eigennamen (*Charlie Hebdo*, *Hyper Cacher*) bleiben freilich aus, lediglich zwei, jeweils nur einmal auftauchende Bezeichnungen lassen konkretere Rückschlüsse zu. So verweist der Ausdruck „Supermarché“ (WU, S. 6, Abs. 24) auf Frankreich und die Periphrase „ganz spezielle[r] Supermarkt für Fromme“ (WU, S. 4, Abs. 12) auf das koschere Lebensmittelgeschäft *Hyper Cacher* als Tatort.

#### 3.1.2.2 Tathergang

Ein weiterer Aspekt, in denen die Anspielungen auf die Attentate sichtbar werden, sind Schilderungen von Teilmerkmalen der Tathergänge. Einzelne Stationen und Details der

---

<sup>108</sup> Die Nummerierung der Absätze bezieht sich auf den *Theater heute*-Abdruck, vgl. WU.

Angriffe, wie sie in zahlreichen Medien tagelang berichtet wurden, zeichnet Jelineks Theatertext erstaunlich akribisch nach. In Bezug auf die *Charlie Hebdo*-Morde findet sich beispielsweise der Umstand wieder, dass sich die Täter zunächst im Eingang irrten und den Weg erfragen mussten und anschließend die Treppen nahmen, um zu den Redaktionsräumlichkeiten zu gelangen. Dass an diesen Stellen Informationen der Medienberichte verwendet wurden, wird im Vergleich ersichtlich:

**Wut**

[...] wir rennen Treppenhäuser hinauf und wieder runter [...] (WU, S. 20, Abs. 79)

[...] wir fragen nach der Adresse, und dann bringen wir den Tod für Bilder [...]

(WU, S. 29, Abs. 136)

**Berichterstattung: Die Zeit**

In Kampfmontur stürmen sie [die Täter] auf das Haus zu, das zwei Aufgänge hat – Nummer 10 und Nummer 6, einige Meter weiter rechts. Die Angreifer nehmen den falschen Aufgang, laufen die Treppen [sic!] hoch und passen die Postbotin ab, um in die Büros zu gelangen. Dort hat die Medienagentur Bayoo ihren Sitz. Yve Cresson, ein Mitarbeiter der Agentur, wird später zu Protokoll geben, dass die beiden Männer nach der Redaktion von *Charlie Hebdo* fragen und zwei Schüsse abfeuern. [...] Die Täter laufen die Treppen hinunter, zurück zu ihrem eigentlichen Ziel.<sup>109</sup>

Dass das Fragen nach der Adresse auf den *Charlie Hebdo*-Anschlag anspielt, erschließt sich zusätzlich über das Aufgreifen der Tatbegründung der Täter, dem „Tod für Bilder“ (WU, S. 29, Abs. 136). Stefan Goertz' weist in seiner Untersuchung *Islamistischer Terrorismus* darauf hin, dass der Anschlag auf *Charlie Hebdo* im Kontext des sogenannten „Karikaturenstreits“<sup>110</sup> zu sehen sei und eine religiös-politische Begründung der Taten vorliege.<sup>111</sup> Aufgrund seiner satirischen Karikaturen des Propheten Mohammed sowie seiner islamkritischen Haltung war das Magazin längst zum Feindbild verschiedenster islamistischer Gruppierungen geworden und wiederholt Drohungen ausgesetzt, was am 2.11.2011 schon einmal in einen Brandanschlag auf die Redaktion gipfelte.<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> Polke-Majewski: *Drei Tage Terror in Paris* (2015). Eigene Hervorhebungen.

<sup>110</sup> Der Begriff „Karikaturenstreit“ bezeichnet die 2005 durch die in der dänischen Tageszeitung *Jyllands-Posten* veröffentlichten Mohammed-Karikaturen ausgelöste Debatte um Religions-, Meinungs- und Pressefreiheit. Im Zentrum stand der Konflikt zwischen westlich-europäischer Satiretradition und dem im Islam praktizierten, jedoch umstrittenen, Bilderverbot, das jegliche bildliche Darstellung von Allah oder Mohammed untersagt. Die Karikaturen wurden in mehreren Medien nachgedruckt (u.a. in *Charlie Hebdo*) und riefen weltweit zum Teil dramatische Reaktionen hervor, die zahlreiche Opfer forderten. Vgl. dazu: Goertz: *Islamistischer Terrorismus* (2017), S. 102; vgl. außerdem: Steinmetz, Vanessa: „*Wer bringt mir diesen Kopf?*“ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/charlie-hebdo-chronologie-von-anschlaegen-auf-redaktionen-a-1011718.html> (5.5.2018), datiert mit 8.1.2015.

<sup>111</sup> Vgl. Goertz: *Islamistischer Terrorismus* (2017), S. 101.

<sup>112</sup> Vgl. ebd., S. 102.

Mit der Eingabe des Sicherheitscodes am Eingang der Redaktionsbüros, erwähnt Jelinek ein weiteres Detail des Tathergangs. Wie öffentlich berichtet, zwangen die beiden Terroristen eine Cartoonistin des Magazins, den Zugangscode einzugeben. Hier ein Vergleich des Theatertextes mit der Berichterstattung:

### Wut

Da drückt jemand endlich den Türcode<sup>113</sup>, um etwas zu beenden; zwei Personen gehen hinein und bringen zwölf andre um [...]. (WU, S. 13, Abs. 50)

### Berichterstattung *Der Spiegel*:

Die „Charlie Hebdo“-Zeichnerin Corinne Rey berichtet, die Täter hätten sie dann mit vorgehaltener Waffe bedroht. Sie habe schließlich den Türcode zu den Redaktionsräumen im zweiten Stock eingetippt.<sup>114</sup>

Der Assoziationsraum *Charlie Hebdo* manifestiert sich hier vor allem in der Verbindung mit dem Verweis auf bekannte Fakten wie die Anzahl an Tätern („zwei Personen“, WU, S. 13, Abs. 50) und Opfern („zwölf andre“, WU, S. 13, Abs. 50), wie sie beispielsweise in einem Artikel der *Süddeutschen Zeitung* veröffentlicht wurden: „Saïd und Chérif Kouachi heißen die beiden Männer, die in der Redaktion des Satiremagazins Charlie Hebdo zwölf Menschen töten.“<sup>115</sup>

Mehrmals erwähnt *Wut* den „Türcode“, wobei die ihn eingebende Person, real die Cartoonistin Corinne Rey, nicht näher benannt oder umschrieben wird. Die Rede ist lediglich, wie auch bereits in der zuvor zitierten Stelle augenscheinlich, von „jemand“: „[...] kommen sie schon die Treppe herauf, haben sie den Türcode geknackt, oder hat ihnen den jemand gezeigt?“ (WU, S. 30, Abs. 140) Hier spart Jelinek Einzelheiten aus. Umso genauer finden sich Einzelheiten von Situationen, die im Zusammenhang mit der Flucht der Täter berichtet wurden, in *Wut* eingearbeitet. Szenen eines Autodiebstahls beschreibt der Text folgendermaßen: „die steigen in ein Auto ein, dann in ein andres, welches sie rauben, der Besitzer hat mit seinem Gott offenbar Glück gehabt, sonst gäbe es auch ihn nicht mehr.“ (WU, S. 5, Abs. 15) Artikel, die von Autodiebstählen der Täter berichten, sind online zahlreich zu finden. Als Beispiel herausgegriffen sei hier ein Ausschnitt aus einem Bericht der Online-Ausgabe der deutschen Wochenzeitung *Die Zeit*:

---

<sup>113</sup> Eigene Hervorhebung.

<sup>114</sup> Reinbold, Fabian: *Der Angriff auf Charlie Hebdo - eine Rekonstruktion*. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/charlie-hebdo-rekonstruktion-des-terrorangriffs-a-1011919.html> (1.9.2017), datiert mit 8.1.2015. Eigene Hervorhebung.

<sup>115</sup> Joku / mest: *Was wir über die Attentate in Paris wissen* (2015). Eigene Hervorhebungen.

Der schwarze Citroën der Attentäter rammt gegen 11.40 Uhr ein anderes Auto, dessen Fahrerin wird leicht verletzt. Das Fluchtauto ist beschädigt, die Täter suchen ein neues Fahrzeug. [...] Sie zerren den Fahrer eines grauen Renault Clio aus seinem Wagen, laden ihre Waffen um und fahren auf eine Ausfallstraße in Richtung der Nationalstraße N 2.<sup>116</sup>

Der Artikel berichtet von einem weiteren Autodiebstahl, den die Kouachi-Brüder zwei Tage nach dem Anschlag auf *Charlie Hebdo* begingen:

Am Freitagmorgen tauchen Saïd und Chérif Kouachi in Nanteuil-le-Haudouin wieder auf. Der Ort liegt auf halber Strecke zwischen der Tankstelle und Paris, auf dem Rückweg also. Sie kommen aus dem Wald, bedrohen eine Lehrerin und rauben ihr das Auto. Wieder ist es ein unauffälliger Kleinwagen. Dieses Mal ein weißer Peugeot 206. [...] Der Fahrerin tun sie nichts. Sie ruft sofort die Polizei.<sup>117</sup>

Genau nachweisen, auf welchen Fall sich *Wut* bezieht, lässt sich nicht. Die Anspielung beläuft sich lediglich auf die Tatsache, dass ein Autodiebstahl stattgefunden hat, und dass die überfallene Person dabei nicht zu Schaden kam, was im Text durch den in einem das Geschehen kommentierenden Nachsatz „der Besitzer hat mit seinem Gott offenbar Glück gehabt, sonst gäbe es auch ihn nicht mehr“ (WU, S. 5, Abs. 15) zum Ausdruck kommt.

Eine Tankstelle wird ebenfalls zum Ziel der Täter, auch diese überfallen sie während ihrer Flucht. Der Vorfall trug erheblich zur Identifizierung der beiden Attentäter bei, wie beispielsweise *News* schrieb:

Doch in dem Tank dürfte nicht genügend Benzin gewesen sein: Die Täter überfielen offenbar kurz nach der Autoübernahme eine Tankstelle bei Villers-Cotteret. Sie stahlen Benzin und Essbares. Der Betreiber einer Tankstelle in der Nähe der Gemeinde Villers-Cotteret habe die beiden eindeutig erkannt.<sup>118</sup>

Die Geschehnisse aufgreifend ist in *Wut* ist von einer „Tankstelle“, „die [ihnen] übel mitgespielt hat, an der sie erkannt wurden“ (WU, S. 22, Abs. 97) die Rede. Den Ausgang der Flucht erwähnt die Stelle „die Fahrer, [...] die sind tot“. (WU, S. 22, Abs. 97) Weitaus früher erfolgt im Theatertext aber schon der Verweis auf die „Druckerei“ (WU, S. 6 Abs. 22), in der sich die Täter „nicht [...] freiwillig“ (WU, ebd.) vor der Polizei versteckt hielten. Eine Information, die ebenfalls als aus der medialen Berichterstattung entnommen

---

<sup>116</sup> Polke-Majewski: *Drei Tage Terror in Paris* (2015).

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> apa / red: *Anschlag in Paris: Zwölf Tote nach Schießerei in Redaktion*. <https://www.news.at/a/paris-satiremagazin-schiesserei-12-tote> (10.8.2018), datiert mit 7.1.2015. Eigene Hervorhebung.

angesehen werden kann. Die *Süddeutsche Zeitung* berichtete von „der Druckerei in Dammartin-en-Goële“, in der sich „[d]ie Brüder verschanzten“.<sup>119</sup>

Auch den zweiten Anschlag, die Geiselnahme im jüdischen Supermarkt an der Porte de Vincennes, verarbeitet der Theatertext detailreich. Erstmals erwähnt wird das Supermarkt-Attentat im 7. Absatz von *Wut*. Hierbei handelt es sich um eine Anspielung auf den Sachverhalt, dass die Erschießungen der vier Männer von Coulibaly mitgefilmt worden seien sollen. Verquickt mit Augenzeugenberichten verhandelt Jelinek moderne Inszenierungsstrategien der Terroristen („Er filmt sich selbst als Gott [...]“, WU, S. 3, Abs. 7), die auf Gewaltbilder als Marketingstrategie<sup>120</sup> setzen:

„[...] Licht an, Scheinwerfer auf ihn, damit er gesehen werden kann, der Gott, und damit wir was sehn für den Film. Des Hauses Hüter sind schon abgeknallt, das hat er gleich gemacht, der kleine Gott. Er ist als Vertreter des Alleingotts gekommen, in Summe jener, der uns nicht vor dem Tod retten wird. Doch in Wahrheit ist er der Gott, der einzige, und er spricht in seinem eigenen Namen, den er kaum schreiben kann. Dann muß er ihn eben aussprechen und ins Video hineindrücken, oder wie sagt man? Er spart keinen aus. Er filmt sich selbst als Gott, der sein eigen Ungetüm ans Licht geführt hat, der Namenlose, nein, einen Namen hat er schon, den will er jetzt verbreiten. [...] Er ist ein ganz neuer Gott, was kann man Besseres sein, er kommt dorthin, wo die Sterblichen ihre Sachen einkaufen, wie es ihnen geboten war und geboten erschien. (WU, S. 3, Abs. 7)

In diesem Fall kann man, verweisend auf Stenzels Definition, von „komplexen Anspielungen“ sprechen.<sup>121</sup> Die hier genannten Szenen erinnern an die Geschehnisse im Supermarkt im Jahr 2015, erhalten aber in Jelineks literarischer Bearbeitung eine zusätzliche Bedeutungsebene. Die Rede ist hier von einem „Er“, dessen verübte Taten Parallelen zu jenen realen des Supermarkt-Attentäters Amedy Coulibaly anklingen lassen. Die Parallelen zeigen sich durch die im Absatz aufgerufenen Assoziationen wie die stattgefundenen Erschießungen („abgeknallt“, WU, S. 3, Abs. 7) oder periphrasierende Beschreibungen des Tatorts („[...] er kommt dorthin, wo die Sterblichen ihre Sachen einkaufen [...]“, WU, S. 3, Abs. 7) sowie die wiederholten Anspielungen auf das Filmen der Taten („Scheinwerfer auf ihn, [...] damit wir was sehn für den Film“, WU, S. 3, Abs. 7; „ins Video hineindrücken“, WU, ebd.). In der Textstelle häufen sich die Verweise auf „er“/„Gott“ als handelnde Person. Die Grenzen zwischen „er“ und „Gott“ scheinen hier

---

<sup>119</sup> Joku / mest: *Der Polizeieinsatz*. <https://www.sueddeutsche.de/panorama/terror-in-frankreich-was-wir-ueber-die-attentate-in-paris-wissen-und-was-nicht-1.2298407-2> (8.5.2018), datiert mit 10.1.2015.

<sup>120</sup> Vgl. Busch: *Kein Raum* (2017), S. 157-158; Felber: *Im Namen des Vaters* (2017), S. 53-54.

<sup>121</sup> Vgl. Stenzel: *Anspielung* (2007), S. 93.

zu verschwimmen, wenn es im Text heißt: „damit er gesehen werden kann, der Gott“. (WU, ebd.) Die Abgrenzung des „Er“, die in der Beschreibung der Opfer als „die Sterblichen“ (WU, ebd.) vollzogen wird, erweckt den Anschein, hier sei ein nicht-sterbliches, eben ein göttliches Wesen am Werk. „Gott“ als Verantwortlichen oder gar Täter der geschilderten Taten anzuerkennen, scheitert aber schon alleine durch den rhetorischen Griff, „Gott“ mit einem Artikel zu versehen („der Gott“, WU, ebd.). Das monotheistische Verständnis von Gott als einziges, allmächtiges, alles Dasein begründendes Wesen wird somit unterwandert. Verstärkt wird dies durch die nachfolgenden Bezeichnungen von „er“ als „der kleine Gott“ oder „Vertreter des Alleingotts“ (WU, ebd.). In der Überblendung von Täter und Gott macht Jelinek Inszenierungs- und Legitimierungsstrategien islamistischer Fanatiker sichtbar. Weniger erscheint hier Gott selbst als „der Verantwortliche“, sondern allein terroristische Kämpfer, die in anmaßender Selbstermächtigung im Namen Gottes zu handeln vorgeben, über Leben und Tod entscheiden und sich damit an dessen Stelle („Er filmt sich selbst als Gott [...]“, WU, ebd.) setzen. Ähnliches stellte auch bereits Irene Husser fest, die in dem Zusammenhang von der „Selbstinauguration des Terroristen“<sup>122</sup> spricht.

Dass es sich im oben zitierten Textausschnitt eindeutig um Details handelt, die das Wissen Jelineks um den Tatablauf voraussetzen, zeigt sich besonders dann, wenn man diese mit weiteren Stellen in Beziehung setzt und mit Presseartikeln parallel liest. Geradezu leitmotivisch spielt Jelinek das Filmen der Taten in *Wut* immer wieder durch: „[...] er zeichnet es auf. Damit man es glaubt.“ (WU, S. 4, Abs. 12) Dabei verarbeitet Jelinek auch aus Erzählungen von Augenzeugen bekannte Details wie beispielsweise die Art der Kamera, wenn im Theatertext beschrieben wird, „der Mörder hat so eine kleine GoPro Kamera mitgebracht“. (WU, S. 4, Abs. 8) Thematisiert wird aber nicht nur das Filmen an sich, sondern auch die versuchte Verbreitung des Videos über das Internet („der Kämpfer kommt nicht ins Internet, da kämpft er nun, und keiner soll es erfahren? [...] die Verbindung funktioniert nicht“, WU, S. 4, Abs. 12; „Per Video aufnehmen und über das Internet verschicken“, WU, S. 4, Abs. 9):

### Wut

Doch weh, alles ist vorbereitet, alles mitgebracht, und dann funktioniert der blöde Laptop nicht. Eigens in den Supermarkt eingeführt, und dann geht er nicht! Was machen wir jetzt? Ach, machen wir uns nicht zu viele Sorgen! Der Übeltuer wird es

---

<sup>122</sup> Husser: *Alternativen zum Terror* (2017).

schon schaffen, das Video an die Luft und über die Luft und durch die Luft zu versenden, damit jeder weiß, er hat sich mordend bis zum Charon, dem Fährmann<sup>123</sup>, durchgeschlagen, einer kam durch, ja, der Film auch, er wurde über den Computer des Supermarkts verschickt [...]. (WU, S. 4, Abs. 9)

Im Vergleich mit den Beschreibungen aus einer Reportage zeigt sich, wie konkret sich die Bezugnahmen hier gestalten.

**Berichterstattung Süddeutsche Zeitung:**

Der Terrorist Amedy Coulibaly soll seinen Überfall auf einen koscheren Pariser Supermarkt im Januar mit einer Kamera gefilmt haben, die er an seinem Körper befestigt hatte. [...] Der Attentäter soll mit einer Go-Pro-Kamera gefilmt haben. [...] L'Express berichtet zudem, dass mehrere Überlebende ausgesagt hätten, Coulibaly habe im Supermarkt versucht, mit seinem Computer eine Internetverbindung herzustellen. Als das nicht funktionierte, habe er eine Person gezwungen, ihm zu helfen, einen Rechner des Supermarktes zu nutzen. Er habe seine Memory-Karte eingesteckt und an Video- oder Bilddateien gearbeitet. Den Berichten zufolge versuchen französische Ermittler nun herauszufinden, an wen Coulibaly das Video gemailt haben könnte. Ein Beamter äußerte die Sorge, der Film könne im Internet auftauchen.<sup>124</sup>

Wie bei *Charlie Hebdo* bringt Jelinek auch in Bezug auf die Supermarkt-Anschläge die Opferzahl („[...] er hat die Kamera mitgebracht und dann hat er drei, nein, vier Menschen umgebracht, die nur einkaufen wollten [...]“, WU, S. 4, Abs. 12) in den Text ein. Auch beim Täter ist hier stets nur von „er“ und damit einer Einzelperson die Rede.

Worauf im Theatertext ebenfalls wiederholt Bezug genommen wird, ist der Kühlraum im Supermarkt, in den einige Menschen, die sich zur Zeit des Überfalls im Geschäft befanden, flüchteten. Hier in der Folge zunächst ein Ausschnitt aus einem Online-Bericht einer Zeitung, um anschließend zu vergleichen, wie diese Informationen in *Wut* verarbeitet wurden:

**Berichterstattung Süddeutsche Zeitung:**

Mehrere Kunden flüchten vor den Kugeln ins Untergeschoss und treffen dort auf Lassana Bathily. Der junge Mann reagiert schnell und weist ihnen den Weg zu einem von zwei Kühlräumen. „Ich habe die Türe zum Kühlraum geöffnet und mehrere Menschen kamen mit mir mit. Dann habe ich das Licht und die Kühlung ausgeschaltet.

---

<sup>123</sup> Die Anspielung auf „Charon, de[n] Fährmann“ verweist auf *Der rasende Herakles*. Einzelne Bezugnahmen auf Euripides' Tragödie lassen sich auch an weiteren Stellen in *Wut* nachweisen. Eine detaillierte Analyse der Verbindung zwischen *Herakles* und *Wut* liefert der Beitrag von Silke Felber, die Jelineks *Wut* als Fortschreibung des Tragödienstoffes liest, siehe: Felber: *Im Namen des Vaters* (2017).

<sup>124</sup> AFP / jab / mest: *Pariser Attentäter filmte Morde* (2015).

Ich sagte ihnen, sich zu beruhigen und leise zu sein“, erzählt Bathily BFMTV. Einer von ihnen bestätigte AFP, dass das Kühlsystem ausgeschaltet war [...].<sup>125</sup>

In *Wut* finden sich entsprechend erwähnt „Supermärkte mit Kühlräumen“ (WU, S. 9, Abs. 34), bei denen die Kühlung deaktiviert wurde: „die Kühlung wird abgeschaltet von einem guten Menschen, bei dem sich Feindseligkeit nicht durchsetzen konnte, ja.“ (WU, S. 9, Abs. 34)

Schließlich zeigt sich im Text auch das Ende der Geiselnahme im Supermarkt verarbeitet. Bereits der neunte Absatz berichtet quasi in die Zukunft blickend vom bevorstehenden Tod des Attentäters, wenn es heißt: „[...] der Filmer wird dann der vierte, nein, der fünfte Tote sein [...].“ (WU, S. 4, Abs. 9) Wenig später findet sich erneut ein Verweis auf seinen Tod: „[...] die Behelmtten werden ihn auslöschen, die Behelmtten mit ihren Westen und Schilden [...].“ (WU, S. 6, Abs. 19) Die Beschreibung der Einsatzkräfte als „die Behelmtten mit ihren Westen und Schilden“ erschließt sich vor allem im Zusammenhang mit den Fotos und Videos, die im Rahmen der Berichte veröffentlicht wurden und die die Beamten in voller Ausrüstung mit Helmen, Schutzwesten und Schilden zeigen.<sup>126</sup>

### 3.1.2.3 Personen: Täter / Opfer

Eindeutige Täter-/Opferzuschreibungen verweigert *Wut* ebenso wie eine eindeutige Perspektive. Genannt werden allgemeine Begriffe wie „der Täter“ (WU, S. 4, Abs. 9), „der Kämpfer“ (WU, S. 4, Abs. 12) oder das die Tat als Charakteristikum hervorhebende „der Filmer“ (WU, S. 4, Abs. 9). Periphrasierende Bezeichnungen wie „der Kunden Mörder, der Kunden im Supermarkt Mörder“ oder auch der mehr kunstsprachlich lautende Ausdruck „Bringer der Schmerzen“ (WU, S. 5, Abs. 18) deuten zwar auf Schuldige, wem die Schuld zukommt, lässt sich aber letztlich – wie so oft in Jelineks Texten – nicht fest-schreiben. Verhindert wird dies v.a. durch die unterschiedlichen Verfahrensweisen, die Jelinek anwendet. Ständig fluktuiert *Wut* zwischen einer Innerperspektive und einer vom Geschehenen berichtenden Außenperspektive; spricht manchmal ein nicht näher bestimmtes *Wir* („[...] wir kommen da rein, mit dem Türcode [...]“, WU, S. 14, Abs. 53), so erscheint es an anderen Stellen, als würde alles von einer beobachtenden Position aus berichtet („Da drückt jemand endlich den Türcode, um etwas zu beenden; zwei Personen gehen hinein und bringen zwölf andre um [...]“, WU, S. 13, Abs. 50). Nicolai Busch

---

<sup>125</sup> Gasteiger: *Retter aus der Kühlkammer* (2015).

<sup>126</sup> *Die Zeit* berichtet in ihrer Konstruktion des Anschlags von der Stürmung des Supermarkts durch „schwer bewaffnete Polizisten hinter Schilden“. Siehe: Polke-Majewski: *Drei Tage Terror in Paris* (2015).

stellt in seiner Analyse fest, dass ob der „omnipräsente[n]“ „Gewalt des Terrors“, Jelineks *Wut* „die terroristischen Täter als reale Initiatoren [...] nicht identifiziert“. <sup>127</sup> „Die Spur des individuell Schuldigen“ verliere sich, so Busch, „im Dickicht der Intertexte und Gegenstimmen“, in einem „chorischen, terroristischen Wir“. <sup>128</sup>

Doch dieses *Wir* scheint nicht immer eindeutig als ein „terroristisches“ zuordenbar, so beispielsweise, wenn die Opfer im Supermarkt thematisiert werden: „Drei oder vier Juden tot. Nach den Millionen, die wir umgebracht haben, ist das keiner Erwähnung wert, auch dem Mörder nicht, er erwähnt es auch nicht, er zeichnet es auf.“ (WU S. 4, Abs. 12) In der Verbindung der Tatsache, dass es sich bei den Opfern im Supermarkt um Personen jüdischen Glaubens handelte, mit dem Verweis auf das Filmen der Morde spielt Jelinek auf das von Coulibaly verübte Attentat an. Mit dem Satz „nach den Millionen, die wir umgebracht haben“ (WU, ebd.) webt Jelinek jedoch eine weitere Bedeutung ein und schafft so eine assoziative Verknüpfung mit den Verbrechen des Nationalsozialismus. Mehrmals verweist der Theatertext mit dem Begriff „Juden“ (z.B.: WU S. 3, Abs. 7; S. 4, Abs. 9; S. 6, Abs. 22) auf die Todesopfer des *Hyper Cacher*-Attentats. Dabei ist einerseits der Hintergrund zu bedenken, dass Coulibaly sein Anschlagziel tatsächlich aufgrund antisemitischer Motive ausgewählt hat, wie aus dem Transkript des Telefongesprächs, das der französische Sender BFMTV mit ihm während Geiselnahme führen konnte, hervorgeht:

Haben Sie das Geschäft aus einem bestimmten Grund ausgesucht?

Ja. Die Juden. Wegen der Unterdrückung, vor allem des Islamischen Staats, aber überall. Es ist für alle Gegenden, wo Muslime unterdrückt werden. Palästina gehört dazu. <sup>129</sup>

Andererseits lässt sich die Erwähnung der jüdischen Opfer Jelineks Theatertext aber nicht mehr nur auf die terroristisch motivierten Morde zurückführen, sondern muss stets als mit einer weiteren Bedeutungsebene aufgeladen gelesen werden. Sätze wie „ob Jude oder nicht, das muß man schließlich vorher wissen“ (WU, S. 4, Abs. 9) oder auch „Juden sind immer zu viele da, egal, wie viele es sind, die sind einfach überall“ (WU, S. 4, Abs. 10) verunmöglichen in ihrer Mehrdeutigkeit eine klare Zuweisung der Schuld. Indem über

---

<sup>127</sup> Busch: *Kein Raum* (2017), S. 152.

<sup>128</sup> Ebd., S. 152.

<sup>129</sup> ivi / AFP: „*Ich gehöre zum Islamischen Staat.*“ (2015).

die Opfer eine Verbindung zum Nationalsozialismus hergestellt wird, löst Jelinek das zugrunde liegende Problem, nämlich das Ausgrenzen Anderer, von seinem individuellen Realkontext und öffnet den Blick auf zugrunde liegende Mechanismen.

### **3.2 Bataclan**

Das Trauma der terroristischen Anschläge Anfang des Jahres 2015 kaum überwunden, wurde Paris im November desselben Jahres erneut Ziel einer terroristischen Anschlagserie. Am Abend des 13. Novembers ereigneten sich in kurzer Abfolge mehrere Attentate auf Cafés und Bars in einem Ausgehviertel. Zudem verübten Terroristen einen Anschlag auf die Konzerthalle *Bataclan*.

Da der Zusatztext *Ich, ja, echt! Ich.* nicht nur weitaus kürzer als *Wut* ist und sich die auf die Vorfälle beziehenden Stellen auch weitaus weniger explizit darstellen, erfolgt zunächst nur eine kurze Darstellung der Ereignisse, um dann anschließend einzelne Stellen aus dem Theatertext mit den Vorfällen in Verbindung zu setzen.

#### **3.2.1 Die Anschlagereignisse um Bataclan: ein Überblick**

In der Nacht von 13. auf 14. November 2015 ereigneten sich mehrere Anschläge an verschiedenen Orten der Pariser Innenstadt.<sup>130</sup> Beteiligt waren drei Terroristengruppen. Während des Fußballländerspiels zwischen Frankreich und Deutschland, das an jenem Abend im Stade de France stattfand und dem auch der damalige französische Präsident François Hollande beiwohnte, versuchte eine Gruppe der Angreifer in das Stadion zu gelangen, wurde aber nicht eingelassen. Einer der Täter sprengte sich am Tor D des Stadions selbst in die Luft und tötete dabei einen Passanten. Am Tor H zündete der zweite Täter seinen Sprengstoffgürtel, verletzte dabei aber niemanden. Die Explosionen waren deutlich im Inneren des Stadions zu hören. Mit der Detonation nahe eines Burger-Restaurants erfolgte innerhalb kürzester Zeit die dritte Explosion in der Umgebung des Pariser Stadions.

Eine zweite Gruppe von Terroristen schoss im Ausgehviertel Canal Saint Martin aus einem Kleinwagen auf Menschen in zwei Restaurants (Bistro *Le Carillon*, *Le Petit Cambodge*). In der Rue de la Fontaine au Roi kam es nur wenige Minuten später zu

---

<sup>130</sup> Die nachfolgenden Informationen zur Anschlagserie stammen aus: Biermann, Kai u.a.: *Was, wann, wo – Rekonstruktion der Terrorangriffe*. <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2015-11/terror-paris-attentate-rekonstruktion-ablauf> (10.9.2017), datiert mit 16.11./17.11.2015.

Schüssen auf zwei weitere Restaurants (*Café Bonne Bière*, *Pizzeria Casa Nostra*). Weiters betroffen waren das *La Belle Equipe*, auf das ebenfalls aus dem Kleinwagen geschossen wurde, sowie das *Café Comptoir Voltaire*, vor dem ein Selbstmordattentat verübt wurde.

Die meisten Toten forderte aber die Geiselnahme im *Bataclan* Theater, einem Veranstaltungsort und Konzertsaal im 11. Arrondissement in Paris. Hier stürmten drei Täter das Konzert der US-amerikanischen Band *Eagles of Death Metal*. Rund 1500 Menschen besuchten das Konzert. Die Täter trugen Sprengstoffgürtel und schossen laut Zeugenaussagen in die Menge und befahlen den Menschen anschließend sich auf den Boden zu legen. Nachdem viele der ZuschauerInnen ins Freie gelangen konnten, verblieben die Terroristen mit etwa 100 Geiseln im *Bataclan*. Einige konnten überleben, indem sie sich tot stellten.<sup>131</sup> Bereits kurz nach dem Überfall auf das Konzert, um etwa 22 Uhr, konnte ein Polizist in das Gebäude gelangen, traf dort bald auf einen der Täter. Der Polizist schoss auf den Attentäter, was den Sprengstoff, den dieser am Körper trug, explodieren ließ.

Noch während der Geiselnahme tagten Präsident Hollande und das französische Kabinett zu einer Sondersitzung, die in der Verkündung des Ausnahmezustands endete. Erst um 00.20 Uhr gelang es den Einsatzkräften die Geiselnahme zu beenden. Beim Sturm auf die Konzerthalle zündeten die Attentäter ihre Sprengstoffgürtel. Insgesamt 89 Menschen kamen im *Bataclan* ums Leben.

Wie Ermittler und Medien nachher berichteten, handelte es sich um geplante Anschläge, die sich gezielt gegen das Feierabendleben richteten.<sup>132</sup> *Der Spiegel* berichtete am Tag nach dem Anschlag von einem Bekenner schreiben der Terrormiliz Islamischer Staat (IS), das 8 Täter erwähnte und Begründungen für die Auswahl der Anschlagziele anführte. Demnach sei das Stadion deshalb als Ziel auserwählt worden, da sich Präsident Hollande unter den ZuseherInnen befand. Das *Bataclan* sei angegriffen worden, um die „perverse Feier“, die dort stattgefunden habe, zu unterbrechen.<sup>133</sup> Bei den Attentaten wurden insgesamt 130 Menschen getötet.<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Vgl. Brändle, Stefan: *In der Hölle des Bataclan: „Sie töteten, töteten“*. <https://derstandard.at/2000025772215/In-der-Hoelle-des-Bataclan-Sie-toeteten-toeteten> (10.9.2017), datiert mit 15.11.2015.

<sup>132</sup> Vgl. Biermann: *Rekonstruktion der Terrorangriffe* (2015).

<sup>133</sup> Vgl. syd / Reuters: *IS bekennt sich zu Anschlägen von Paris*. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/anschlaege-von-paris-islamischer-staat-bekannt-sich-a-1062820.html> (10.9.2017), datiert mit 14.11.2015.

<sup>134</sup> Vgl. ap: *Zahl der Toten steigt auf 130*. <https://www.nzz.ch/newsticker/zahl-der-toten-bei-terroranschlaegen-in-paris-auf-130-gestiegen-1.18649956> (10.9.2017), datiert mit 20.11.2015.

### 3.2.2 Die literarische Verarbeitung in *Ich, ja, echt! Ich*.

Anlässlich der *Bataclan*-Anschlagserie veröffentlichte Jelinek am 17.7.2016 den Theatertext *Ich, ja, echt! Ich*.<sup>135</sup> als Zusatztext von *Wut* auf ihrer Website. Weitaus kürzer im Umfang als der vorangegangene Text – *Ich, ja, echt! Ich*. umfasst ausgedruckt lediglich 8 Absätze plus Paratext auf rund drei A4-Seiten – so fallen auch die Verweise auf seinen Realkontext deutlich geringer aus. Auch wenn sich die Verweise im Vergleich zu *Wut* im Zusatztext nur unscharf zeigen, so lassen sich einzelne Andeutungen doch in Bezug auf die Anschläge lesen. Finden sich in *Wut* genaue Beschreibungen der Tathergänge verarbeitet, ist in *Ich, ja, echt! Ich*. nur von „der Tat“ (ICH, Abs. 1) die Rede.

Die Tat ist längst angezeigt, [...] diese Tat war nicht zu verbergen, und sie ist das am wenigsten Verborgene, das seit langem geschehen ist. (ICH, Abs. 1)

Einzelheiten wie Orte benennt Jelinek im Zusatztext nicht. Assoziationen betreffend das Konzert als Ort des Geschehens erweckt der Theatertext dennoch in Beschreibungen sinnlicher Wahrnehmungen: „Ist das Musik? Ja, das ist Musik [...], da knallt es auch schon, wahnsinniger Lärm [...].“ (ICH, Abs. 2) Während „Musik“ auf das Konzert anspricht, erinnert die Erwähnung des Knalls an Augenzeugenberichte Überlebender:

Nach der Tiroler Vorband White Miles gab die US-Band Eagles of Death Metal um 21.40 Uhr gerade ihren Song Kiss the Devil zum Besten, als es draußen krachte. „Wir dachten zuerst, es seien Knallkörper“, meinte ein Besucher. Dann sah es hinten im Saal nach Funken aus. Rasch wurde klar, dass es sich um Mündungsfeuer handelte. Drei Männer mit Gewehren schossen den Zuschauern in den Rücken und stürmten weiter, in die Menge schießend.<sup>136</sup>

Augenzeugenberichte spielten offenbar auch für einen weiteren Aspekt eine Rolle. In mehreren Medienberichten erzählten Überlebende, dass sie sich, um den Angreifern entkommen zu können, totstellen mussten.<sup>137</sup> Ein Umstand, den Jelinek ebenfalls für ihren Theatertext aufgriff: „[...] da liegen sie, die Toten und die Totgestellten, die ihre innere Uhr auf Unbeweglichkeit gestellt haben, vielleicht bleiben sie verschont unter all den anderen Unbeweglichen, Getroffenen.“ (ICH, Abs. 2)

Beschreibungen der Tathergänge verwendet *Ich, ja, echt! Ich*. nicht, lediglich die Tatsache, dass die Attentäter Sprengstoffwesten trugen und im Laufe des Abends mehrere

---

<sup>135</sup> Jelinek, Elfriede: *Ich, ja, echt! Ich*. <http://www.elfriedejelinek.com/fwut.htm> (7.9.2017), datiert mit 17.7.2016 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: 2016, Theatertexte). Der Text in weiterer Folge mit der Sigle ICH angegeben.

<sup>136</sup> Brändle: *In der Hölle des Bataclan* (2015).

<sup>137</sup> Vgl. ebd.

Selbstmordanschläge verübten, verarbeitet Jelinek in einem kurzen Nebenverweis: „Das Schreiben hat Männer noch einmal aus ihren Häusern gerissen, hat andre noch einmal in die Luft gesprengt [...].“ (ICH, Abs. 3) Einen konkreten Verweis wählt Jelinek aber – wie schon zuvor in *Wut* – wenn es um die Anzahl der Opfer<sup>138</sup> geht und demnach von „130 tot, so ungefähr“ (ICH, Abs. 2) spricht.

### 3.3 Zusammenfassung

Die terroristischen Attentate auf Paris zeigen sich als zentraler Bezugspunkt beider Theatertexte. Doch welchen Zweck erfüllen diese Realkontexte für deren Verständnis? Welche Themen verarbeitet Jelinek anhand der Anschläge im Text? Die Realbezüge in Jelineks Texten verfolgen stets eine Funktion. In den Anspielungen zeigen sich Ausschnitte der Wirklichkeit, realer, individueller Fälle, jedoch ohne dabei ausschließlich dieses individuelle Schicksal zu thematisieren.<sup>139</sup> Was Jelinek interessiert, sind allgemeine gesellschaftliche Strukturen, „a general political perspective“<sup>140</sup>, die sich in Ereignissen und Katastrophen spiegeln.

In *Wut* und *Ich, ja, echt! Ich.* zeichnen sich die realen Katastrophen in einzelnen Details wie Opfer- und Täterzahlen, Hinweise auf reale Anschlagziele, Beschreibungen von medial berichteten Tathergängen sowie genannten Tatmotiven ab. Die Taten sind Anlass und Ausgangspunkt der Texte, liefern aber lediglich den Aufhänger für Jelineks assoziativ-geleitete Suche nach den Ursachen allgegenwärtiger Gewaltphänomene. Die Themen, die Jelinek mit den Anschlägen in die Theatertexte einbringt, zeigen sich vor allem in den sich über den ganzen Text hinweg wiederholenden Bezügen. Nach dieser ersten Betrachtung der Verarbeitung der Realkontexte scheinen für die weitere Analyse insbesondere drei miteinander verwobene Aspekte von zentraler Bedeutung:

Zu den Anspielungen auf die realen Ereignisse der Anschläge mischen sich immer wieder andere Gewaltphänomene. Neben systemischen Gräueltaten, wie dem Nationalsozialismus oder auch dem ruandischen Genozid 1994, sind es vor allem ausgrenzende (Sprach)Mechanismen, wie jene rechter Parteien und neuer rechter Bewegungen, die in den Theatertexten aufgerufen werden. Die Texte scheinen daher erstens ganz grundsätzliche Fragen nach Formen und Ursachen von (struktureller) Gewalt zu stellen.

---

<sup>138</sup> Von 130 Opfern berichtete etwa die *Neue Zürcher Zeitung*, vgl: ap: *Zahl der Toten steigt auf 130* (2015).

<sup>139</sup> Vgl. Corsten: *Ich glaube nicht an Gott* (2002).

<sup>140</sup> Honegger: *Greifvogel* (2016), S. 148.

Zweitens scheint doch eine ganz spezielle Form der strukturellen Gewalt im Vordergrund zu stehen, nämlich fanatisch-religiöser Gruppierungen, die in der Verteidigung der eigenen einzigen Wahrheit nicht davor zurückscheuen, ein von ihnen konstruiertes Anderes zu vernichten. Die Theatertexte scheinen Religion aber weniger als Ursache oder Auslöser der Gewalt zu zeigen, sondern als reines Mittel zum Zweck. Das Verhältnis zwischen Menschen und ihren Göttern spinnt Jelinek ausgehend von den Anschlagsbegründungen in einen breiten Kontext ein, wofür sie des Weiteren auch literarische und theoretische Schriften heranzieht und so Gewaltnarrative aus unterschiedlichen kulturellen Perspektiven beleuchtet. Gott als Ursache und Wirkung wird dekonstruiert („Die Götter sind ein Nichts. Und zwar alle. Ja, Ihrer auch. Alle.“ WU, S. 6, Abs. 24), wenn die Texte im Verschwimmen von Tätern und Gott die menschliche „Selbstinauguration“<sup>141</sup> und somit Instrumentalisierungs- und Legitimierungsstrategien von Gewalttaten entlarven.

Drittens beschäftigt in den Theatertexten die Frage nach Perspektiven und Blickwinkel auf gesellschaftlich traumatische Ereignisse. Die durch die Wut über die Anschläge ausgelösten Abgrenzungsstrategien führen durch Stereotypisierungen und der Konstruktion von kulturell-ethnischen Alteritäten zu erneuter Ausgrenzung und Gegengewalt. In dem Zusammenhang verhandelt Jelinek auch ganz zentral die Rolle der Medien, wenn sie beispielsweise im Film *Die Taten* Inszenierungsstrategien moderner Terroristen oder durch die intensive Einarbeitung der Berichterstattung mediale Perspektiven einer Gesellschaft auf die Attentate verhandelt. In der assoziativen Verknüpfungen verschiedenster Gewaltphänomene führt *Wut* Gewalt aber als ein allgemein der Menschheitsgeschichte zugehöriges Phänomen vor. Im weiteren Verlauf der Arbeit werden nun diese drei Aspekte genauer in den Blick genommen.

---

<sup>141</sup> Husser: *Alternativen zum Terror* (2017).

## 4. Formen der Gewalt

Gewalt ist zentrales Thema von *Wut* und *Ich, ja, echt! Ich*. Diese zeigt sich in den Texten aber nicht nur in Gestalt der verarbeiteten Terroranschläge, sondern manifestiert sich in unterschiedlichen Formen und auf mehreren Ebenen. Neben der Verhandlung des Verhältnisses von Gewalt und Religion lenkt Jelinek den Blick mittels Verschränkung verschiedenster Gewaltphänomene und –narrative auf zugrunde liegende gesellschaftliche Mechanismen. In den Werken Jelineks sei es „die Gewalt“, so bemerkte einmal Gerhard Scheit, „die die Gesellschaft im Innersten zusammenhält“; demnach übernehme Gewalt quasi „[e]inheitsstiftende“ Funktion.<sup>142</sup> Gewalt ist hier somit als vielschichtiges, sämtliche Gesellschaftsbereiche durchdringendes Phänomen aufzufassen.

Die Vielschichtigkeit von Gewalt und die daraus erwachsende Notwendigkeit, das Phänomen auf mehreren Ebenen zu deuten, zeigen sich bereits in der Doppeldeutigkeit des Gewaltbegriffs. Auf diese gehen auch Klaus Wahl und Melanie Rhea Wahl ein, die Gewalt sowohl als „Kompetenzbegriff“, im Sinne von „institutioneller Gewalt“ (aus dem Lateinischen von dem Wort *potestas* stammend), oder als „Aktionsbegriff“ (vom Lateinischen *violentia*), also im Sinne von „direkte[r] persönliche[r] Gewalt“, verstehen.<sup>143</sup>

Charakteristisch für Gewalt ist der Zwang, mit dem sie wirkt. Gewalt kommt eine instrumentelle Funktion zu, d.h. sie dient als Mittel zum Zweck, dessen Durchsetzung gegen den Willen und unter Inkaufnahme der Einschränkung oder Schädigung anderer erzwungen wird. Der Zweck übernimmt dabei – so Rudolf Wansing in seiner Definition von Gewalt im *Handbuch Kulturphilosophie* – eine gewaltlegitimierende Funktion. Die Rechtfertigung der eingesetzten Mittel (der Gewalt) vollzieht sich über den zu verfolgenden Zweck.<sup>144</sup>

In ihrer sozialen Dimension reguliert Gewalt das gesellschaftliche Zusammenleben. Gewalt ist demnach eng verbunden mit (sozialer) Ordnung, die es mittels Gewalt „zu konstituieren, destruieren, konservieren, restituieren oder transformieren“<sup>145</sup> gilt. Um die Aufrechterhaltung von Ordnungsverhältnissen gewährleisten zu können, werden „auf

---

<sup>142</sup> Vgl. Kovacs, Teresa: *Sprechen – Macht – Gewalt. Gespräch mit Sabeth Buchmann, Stefan Drees, Gerhard Scheit, moderiert von Teresa Kovacs*. In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHRE]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2013. Wien: Praesens 2013, S. 292-302, S. 293.

<sup>143</sup> Vgl. Wahl, Klaus / Wahl, Melanie Rhea: *Biotische, psychische und soziale Bedingungen für Aggression und Gewalt*. In: Enzmann, Birgit (Hg.): *Handbuch Politische Gewalt. Formen – Ursachen – Legitimation – Begrenzung*. Wiesbaden: Springer VS 2013, S. 15-42, S. 16.

<sup>144</sup> Vgl. Wansing, Rudolf: *Gewalt*. In: Konersmann, Ralf (Hg.): *Handbuch Kulturphilosophie*. Stuttgart: J.B. Metzler 2012, S. 330-333, S. 330.

<sup>145</sup> Ebd.

normativer und performativer Ebene Zonen ‚gebotener‘ und ‚verbotener‘ Gewaltanwendung“ festgesetzt und mittels „Disziplinierungs-, Regulierungs- und Sicherungsverfahren“ durchgesetzt.<sup>146</sup> Gewalt beeinflusst auf diese Weise die Kulturbildung, wie Wansing erläutert und auf „Verbote, Gesetze, Verträge, Gebote, normative Wissensdiskurse, Wertsetzungen sowie Riten und Konventionen“ als „Resultate dieser kulturbildenden Prozesse“ verweist.<sup>147</sup> Neben dem Einfluss, den die Gewaltregulation auf die Bildung einer Kultur ausübt, sind bei der Analyse von Gewaltphänomenen aber auch jene Codes zu beachten, die sich aus ihnen herauslesen lassen. Gewalt und Gewaltwahrnehmung variieren je nach Kultur und sind demnach nur anhand ihrer kulturellen Codierung zu verstehen und zu deuten, wie Michaela Christ schreibt:

Was für Gewalt gehalten, wie über sie gedacht, wie sie bewertet, in welchen Situationen und mit welchen Praktiken sie ausgeübt wird, ist sozial und kulturell spezifisch. Die Art und Weise, wie in einer Gesellschaft Gewalt diskursiv geformt wird, steht in relationalem Verhältnis zum jeweiligen Herrschaftssystem, zur sozialen, politischen und wirtschaftlichen Ordnung, zum Menschenbild, kurzum zu Kulturen ihrer Zeit.<sup>148</sup>

Gewaltpraktiken und ihre jeweilige Bewertung durch die Gesellschaft lassen demnach über die ihnen eingeschriebenen kulturellen Codes Rückschlüsse auf jene Kultur zu, der sie entsprungen sind.<sup>149</sup>

Was bedeutet das nun für die Analyse von Gewalt in Literatur, im Speziellen in den Texten von Elfriede Jelinek? In *Wut* kommen ganz unterschiedliche Erzählungen von Gewalt zusammen, deren Funktion für die Texte es zu analysieren gilt. Auch wenn Jelinek „reale“ Gewaltphänomene, wie die zuvor beschriebenen Terroranschläge, in den Texten verarbeitet, so kann deren Zweck nicht als in der bloßen literarischen Wiedergabe liegend verstanden werden. Immer schon geht es um das Ausstellen dieser Phänomene und die sie bedingenden Strukturen und Mechanismen – die kulturellen Codierungen – im Hintergrund. Mit dem Transfer von Gewaltphänomenen in den Bereich literarischer Repräsentation, eröffnet sich eine weitere Ebene, die in der Analyse bedacht werden muss, nämlich jene der Ästhetik. Im Hinblick auf die literaturwissenschaftliche Untersuchung von Gewalt differenziert Andrea Geier daher zwischen zwei Ebenen, anhand derer

---

<sup>146</sup> Vgl. ebd.

<sup>147</sup> Vgl. ebd.

<sup>148</sup> Christ, Michaela: *Codierung*. In: Gudehus, Christian / Christ, Michaela (Hg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 190-196, S. 190.

<sup>149</sup> Vgl. ebd., S. 196.

sich Gewalt in literarischen Texten manifestiert. Geier spricht zum einen von „pragmatischen“ Gewaltphänomenen, also quasi „realer Gewalt“, deren Bezugspunkt in „außerliterarischen Diskurse[n]“ verankert ist, und „ästhetischen“ Gewaltphänomenen auf der anderen Seite, worunter sie Merkmale formaler Gestaltung fasst.<sup>150</sup> Der Unterscheidung liegt der Schluss zugrunde, dass sich Literatur unweigerlich auf die Realität und damit auch auf „reale Gewalt“ beziehe, wodurch sich literaturwissenschaftliche Ansätze, die von vornherein von „literarischer Gewalt“ sprechen, als wenig zielführend erweisen.<sup>151</sup> Vielmehr ginge es darum, die Verbindung von pragmatischen und ästhetischen Gewaltphänomenen zu untersuchen und „nach den unterschiedlichen Modi ihrer Darstellung und weitergehend Momenten spezifischer Literarizität von Gewalt fragen“.<sup>152</sup> In der Art und Weise, wie gesellschaftliche Konzepte von Gewalt in den literarischen Texten verarbeitet werden sowie „welche Wahrnehmungs-, Beurteilungs- und Legitimationsmustern von Gewalt dabei identifizierbar sind“, ließe sich auch das kritische Potenzial literarischer Texte untersuchen, das sich weniger im Thematisieren, sondern eben in der formalen Gestaltung selbst offenbart.<sup>153</sup> Um also Gewalt und im Speziellen Gewalt und Religion in Jelineks Theaterstück *Wut* fassen zu können, müssen die miteinander verwobenen Intertexte und Diskurse hinsichtlich ihrer kulturellen Codierung und ihrer Ästhetisierung gelesen werden. Dafür wird zunächst untersucht, wie sich Gewalt in *Wut* zeigt, um die Gewalt dann später hinsichtlich ihrer religiösen Dimension zu fassen.

#### 4.1 Personale Gewalt als Strukturelle Gewalt

Gewalt in Jelineks Texten als ein gesamtgesellschaftliches Phänomen zu sehen, bedeutet auch, Gewalt nicht unabhängig von Macht<sup>154</sup> zu denken. Stets geht es um die herrschenden Macht- und Ordnungsverhältnisse, die Jelinek mittels spezieller literarischer Verfahren in ihrem Schreiben aufzudecken sucht. Im Zentrum stehen daher weniger individuelle

---

<sup>150</sup> Vgl. Geier, Andrea: *Literatur und Gewalt – literarische Gewalt? Zum Problemfeld Literatur, Gewalt und Postmoderne*. <http://www.gradnet.de/papers/pomo2.papers/geier00.htm> (7.10.2018).

<sup>151</sup> Vgl. ebd.

<sup>152</sup> Ebd.

<sup>153</sup> Vgl. ebd.

<sup>154</sup> Darauf verweist auch Christian Schenkermayr in: Schenkermayr, Christian: *Schnitte durch die „Netzhaut“*. *Literarische Medienkritik als Gewaltkritik im Werk Elfriede Jelineks*. In: Müller, Karl / Wintersteiner, Werner (Hg.): „Die Erde will keinen Rauchpilz tragen“. Krieg und Frieden in der Literatur. Innsbruck u.a.: Studienverlag 2011 (= Schriftenreihe Literatur 25), S. 149-164, S. 149; Siehe dazu auch: Kecht, Maria-Regina: *Gegen Instrumentalisierung, Unterdrückung und Gewalt – Jelineks Systemkritik*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): *SCHREIBEN ALS WIDERSTAND*. Elfriede Jelinek & Herta Müller. Wien: Praesens 2017 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 15), S. 305-315.

Fälle von Gewalt – auch wenn die Autorin wiederholt auf drastische Bilder der Gewaltdarstellung zurückgreift –, sondern vielmehr die sie bedingenden Strukturen. Chieh Chien kommt in ihrer *Untersuchung zur Gewaltproblematik bei Elfriede Jelinek* daher zum Schluss, dass

[...] die individuelle Gewalt bei Jelinek nicht als Einzelfall, sondern ausschließlich im kollektiven Sinne als Folge des Macht- und Gewaltmonopols des bestehenden Systems in sexuellen, familiären, gesellschaftlich-ökonomischen und politischen Bereichen zu verstehen ist. [...] Für Jelinek rühren die individuellen Gewaltprobleme zumeist von der strukturellen Gewalt des Systems her und können erst in diesem Zusammenhang umfassender untersucht werden.<sup>155</sup>

Die mitunter drastischen Gewaltbilder sind weniger als individuelle oder personale Gewaltakte, wie Natalie Bloch schreibt, „nie als individuelle Tat“ zu deuten, „sondern immer als körperliche Repräsentation der kulturellen und diskursiven Bedingungen dieser Gewalt.“<sup>156</sup> Die Gewalttaten sind daher stets als Symbol für die Entladung struktureller Gewalt zu sehen. Ähnlich deutet das auch Franziska Schössler, die in diesem Zusammenhang von einer „Dramaturgie des Schocks“ als spezifischer „Technik“ spricht, mit der die Autorin die „an den Körpern der Anderen blutig exekutiert[e]“ Gewalt der „zivilisatorische[n] Ordnung“ vorführt.<sup>157</sup> Wenn also die Gewalt in Jelineks Theatertexten analysiert werden soll, muss unter die Oberfläche der dargestellten personalen Gewalt gesehen werden, um die dahinterliegende strukturelle Gewalt aufzudecken.

Strukturelle Gewalt ist hier im Sinne Johan Galtungs zu verstehen. In seiner Untersuchung *Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung* aus dem Jahr 1975 unterscheidet Galtung zwischen personaler und struktureller Gewalt, deren Differenz er im Wesentlichen anhand deren Direkt- bzw. Indirektheit sieht.<sup>158</sup> Während personale Gewalt an greifbare Akteure gebunden und sich in einem klaren „Subjekt-Objekt-

---

<sup>155</sup> Chien, Chieh: *Gewaltproblematik bei Elfriede Jelinek. Erläutert anhand des Romans „Lust“*. Berlin: WiKu 2005, S.15.

<sup>156</sup> Bloch, Natalie: *Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in den Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute*. Bielefeld: transcript 2011 (= Literalität und Liminalität 19), S. 27.

<sup>157</sup> Vgl. Schössler, Franziska: *Gewalt und Macht im Gegenwartsdrama. Zu Elfriede Jelinek und Sarah Kane*. In: Anders, Freia / Gilcher-Holtey, Ingrid (Hg.): *Herausforderungen des staatlichen Gewaltmonopols. Recht und politisch motivierte Gewalt am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt (u.a.): Campus 2006 (= Historische Politikforschung 3), S. 258-278, S. 262.

<sup>158</sup> Vgl. Galtung, Johan: *Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung*. Reinbek: Rowohlt 1975, S. 12.

Verhältnis“ als „Aktion“ zeigt, so lässt sich strukturelle Gewalt nicht auf bestimmte Akteure zurückführen.<sup>159</sup> Sie wirkt im Verborgenen und „äußert sich in ungleichen Machtverhältnissen“<sup>160</sup>. Der Galtung'sche Gewaltbegriff deutet schon in seinem Kern auf Fragen nach „sozialer Ungerechtigkeit“. In einem weit gefassten Verständnis von Gewalt „liegt“ diese für ihn bereits „dann vor, wenn Menschen so beeinflusst werden, daß ihre aktuelle somatische und geistige Verwirklichung geringer ist, als ihre potentielle Verwirklichung.“<sup>161</sup> Für ihre Objekte liegt strukturelle Gewalt daher in den meisten Fällen außerhalb der Wahrnehmung: „Das Objekt der personalen Gewalt nimmt die Gewalt normalerweise wahr und kann sich dagegen wehren – das Objekt der strukturellen Gewalt kann dazu überredet werden, überhaupt nichts wahrzunehmen.“<sup>162</sup> Die Unsichtbarkeit der strukturellen Gewalt rührt daher, dass sie dem System immanent ist, „wie die Luft, die uns umgibt“.<sup>163</sup> Ihr haftet also mitunter etwas Natürliches an.

Es ist diese vermeintliche Natürlichkeit der strukturellen Gewalt und der damit verbundenen ungleichen Machtverteilung, gegen die Jelinek anschreibt. In ihren Werken zeigt sich strukturelle Gewalt deshalb gerade im Bruch mit ihren Gesetzen; nämlich dort, wo die Gefüge struktureller Gewalt unterwandert, festgesetzte Wahrnehmungsstrukturen gesprengt und Redeordnungen aufgebrochen werden. In ihren Texten geht es daher immer um das Aufdecken, das Sichtbarmachen dieser Strukturen.<sup>164</sup>

In Bezug auf Jelineks Theatertexte von struktureller Gewalt zu sprechen, ist besonders aufgrund deren Beschaffenheit einleuchtend. Wenn Jelineks Textflächen jeglicher Figuration entsagen, so bedeutet das ein Sprechen, das sich völlig losgelöst von psychisch-fassbaren Figuren oder Subjekten ereignet. An die Stelle der Figuren tritt eine von der Physis getrennte Sprache<sup>165</sup>, die „sich selbst sprechen soll“<sup>166</sup>- oder wie Franziska Schößler in Bezug auf Jelineks Theatertexte formulierte: „es spricht“<sup>167</sup>, nämlich ein polyphones Sprechen, dessen häufige Perspektivenwechsel sich oftmals innerhalb der Grenzen eines Satzes ereignen. Dies geht einher mit einer völligen Entindividualisierung und

---

<sup>159</sup> Vgl. ebd., S. 12-13.

<sup>160</sup> Ebd., S. 12.

<sup>161</sup> Ebd., S. 9.

<sup>162</sup> Ebd., S. 16.

<sup>163</sup> Ebd.

<sup>164</sup> Vgl. Kecht: *Gegen Instrumentalisierung, Unterdrückung und Gewalt* (2017), S. 309.

<sup>165</sup> Vgl. Schößler: *Gewalt und Macht im Gegenwartsdrama* (2006), S. 258-278, S. 277.

<sup>166</sup> Kecht: *Gegen Instrumentalisierung, Unterdrückung und Gewalt* (2017), S. 313.

<sup>167</sup> Schößler, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in den Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Gunter Narr 2004 (= Forum Modernes Theater 33), S. 28.

Entpsychologisierung des Sprechens, gemäß Jelineks früh formulierten programmatischen Grundsatz: „Meine Stücke verweigern sich dem psychologischen Theater. Die Figuren sprechen nicht aus sich heraus. Sie sind keine Personen, keine Menschen, sondern Sprachschablonen. Sie konstituieren sich aus dem, was sie sagen, nicht aus dem, was sie sind.“<sup>168</sup>

Jelineks entpsychologisierte und entindividualisierte „Sprachschablonen“ sind auch Ausdruck der Absage an Subjekte. Bei Jelineks Texten von personaler Gewalt zu sprechen, verläuft schon deshalb ins Leere, da es keine fassbaren Sprecherinstanzen, eben keine konstanten Subjekte mehr gibt.<sup>169</sup> In den Jelinek’schen Textflächen lassen sich weder Täter noch Opfer eindeutig identifizieren. Die von Galtung für personale Gewaltakte konstatierte klare „Subjekt-Objekt-Beziehung“<sup>170</sup> kann demnach nicht festgestellt werden, woraus sich schließt, dass es strukturelle Gewalt ist, die hier interessiert und sich im Sprechen in Form „kollektive[r] diskursive[r] Befindlichkeiten“<sup>171</sup> offenbart. Der Ursprung gesellschaftlicher Gewaltmechanismen und Gewalteskalationen wäre in den Texten Jelineks, so Schöbller, in „aggressiven Ein- und Ausschlüsse[n]“<sup>172</sup> zu verorten. Diese Ein- und Ausschlüsse beziehen sich aber nicht nur auf das Ausgrenzen eines *Anderen* aus der Gemeinschaft, sondern auch auf dessen Verdrängung aus dem kollektiven Erinnerungsraum. Allen voran die Vergangenheit Österreichs und der Nationalsozialismus sind hier als sich durch ihr Schreiben ziehende Referenz mitzudenken. Selbst wenn die Benennung nicht explizit erfolgt, so bleibt die Erinnerung an die Verbrechen des Nationalsozialismus ihren Texten eingeschrieben. In *Wut* finden sich Referenzen auf den Holocaust verwoben mit dem aktuellen Trauma der Pariser Terroranschläge – in der nachfolgenden Textpassage durch die technische Beschreibung der Tatwaffe symbolisiert:

Auch die Waffe tobt jetzt. Noch während sich die abgefeuerten Patronen im Lauf befinden, wird ein Teil des hochkomprimierten Gases in die sogenannte Gaskammer geleitet, eine praktische Einrichtung ohne jede weitere Einrichtung, wo es die Vorrichtung für den Auswurf der Menschheit, nein, den Auswurf der Hülse sowie Spann- und Nachladevorrichtung betätigt [...].“ (WU, S. 5, Abs. 16)

---

<sup>168</sup> Roeder, Anke: *Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater*. In: Roeder, Anke (Hg.): *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 143-160, S. 143.

<sup>169</sup> Vgl. dazu auch: Schenkermayr: *Schnitte durch die „Netz-Haut“* (2011), S. 154.

<sup>170</sup> So schreibt Galtung: „Gewalt ohne diese Beziehung ist strukturell [...]“. Vgl. Galtung: *Strukturelle Gewalt* (1975), S. 13.

<sup>171</sup> Schöbller: *Gewalt und Macht* (2006), S. 262.

<sup>172</sup> Ebd.

Die assoziative Aufladung der Textstelle mit einer weiteren Bedeutungsebene kulminiert hier in den Worten „Ga[s]“ und „Gaskammer“. In der nüchtern-technischen Beschreibung der Waffe<sup>173</sup> der Terroristen blitzen Erinnerungen an die Tötungsindustrie der Nationalsozialisten auf. Was Jelinek hier mittels ihrer spezifischen literarischen Verfahrensweisen gelingt, ist vor allem ein Sichtbarmachen von Unsichtbarem. Der Kulturwissenschaftler Byung-Chul Han stellt in der Entwicklung von Vormoderne zu Moderne eine topologische Verlagerung der Gewalt fest. War brachiale Gewalt zu vormodernen Zeiten Teil des Alltagslebens und als Symbol der Herrschergewalt sichtbar, so kam dieser Form der Gewalt in modernen Gesellschaften jegliche Legitimität und damit „die Bühne“ abhanden.<sup>174</sup> Gewalt findet im modernen Zeitalter im Verborgenen statt. Als Beispiel für diesen topologischen Wandel nennt Han den systematischen Massenmord an Juden während des Nationalsozialismus. In einer „blutlosen Gaskammer“ „am Rande der Stadt“ fand das Töten abseits der öffentlichen Wahrnehmung statt: „Statt sich prunkvoll zu inszenieren, verbirgt sich die Gewalt *schamhaft*. [...] Ihr fehlt jede Sprache und Symbolik. Sie verkündet nichts. Sie vollzieht sich als eine sprachlose, stumme Vernichtung.“<sup>175</sup>

Dieser Sprachlosigkeit setzt Jelinek Sprache entgegen. In der Überlagerung verschiedener Kontexte und Diskurse verdeutlichen sich hegemoniale Wahrnehmungsstrukturen, deren Wirkung – im Fall der oben zitierten Textstelle die Verdrängung der NS-Verbrechen – im Alltag verborgen bleibt. Wenn aus dem eigentlich gemeinten „Auswurf der Hülse“ zunächst der „Auswurf der Menschheit“ (WU, S. 5, Abs. 16) wird, befördern sich diskursive Weltanschauungen mittels Jelineks sprachlicher Operationen in den Bereich des Sichtbaren. An dieser Stelle „verrät sich [die Sprache] im Freud’schen Sinne.“<sup>176</sup> Das Sichtbarmachen gelingt hier über mehrere Verfahren: Einerseits in der rekontextualisierenden Überblendung einer mit großer öffentlicher Aufmerksamkeit bedachten Gewalttat, wie eben den terroristischen Anschlägen, mit verdrängten Gewalttaten, und andererseits auch im Aufheben zeitlicher Grenzen wie etwa „die Unterscheidung zwischen Vergangenheit und Gegenwart“<sup>177</sup>. Was Ulrike Haß bereits in Bezug auf *Ein Sportstück* feststellte, kann auch für *Wut* und *Ich, ja, echt! Ich*. angenommen werden: „Geschichte stellt sich nicht als eine Abfolge von Epochen oder Systemen dar, sondern als ein geschichteter Raum“ und sei im Sinne „koexistenter Ebenen“, die sich „berühren“

<sup>173</sup> Entnommen hat Jelinek diese dem Wikipedia-Eintrag, vgl. N. N.: *Kalaschnikow*. <https://de.wikipedia.org/wiki/Kalaschnikow> (15.9.2018).

<sup>174</sup> Vgl. Han, Byung-Chul: *Topologie der Gewalt*. Berlin: Matthes & Seitz <sup>2</sup>2012, S. 12-14.

<sup>175</sup> Ebd., S. 14.

<sup>176</sup> Schöbler: *Augen-Blicke* (2004), S. 28.

<sup>177</sup> Kovacs: *Sprechen – Macht – Gewalt* (2013), S. 300.

und „in ihren Überlagerungen scheinbar unvermittelt in Kontakt geraten“, zu verstehen.<sup>178</sup> Dort, wo im Alltag Kategorisierungs- und Abgrenzungsstrategien einsetzen, hebt Jelinek diese Grenzziehungen auf und richtet damit den Blick auf gewaltgeladene Ausgrenzungs- und Verdrängungsmechanismen als überzeitliches Phänomen.

Das Fortdauern dieser Ausgrenzungsmechanismen, etwa in Form einer diskursiven Ausgrenzung, greift Jelinek mit der nach den Anschlägen ausgelösten Debatte um die Bekanntgabe der Namen der Opfer auf:

[...] ja, die Täter sind immer interessant, nicht wahr, ihre Namen kennt jeder. Wie die toten Juden geheißen haben, das weiß ich jetzt nicht, vielleicht wollten die, daß man ihre Namen nicht kennt, dabei, im Gegenteil, löscht man die Namen, löscht man die Menschen. Ihre Namen sollen nicht verloren sein, bitte, können Sie mir sagen, wo ich diese Namen finde, wo stehen sie geschrieben, ich habe sie verloren, es kann aber sein, daß ich sie nie gehabt habe, nie gewußt, nie genannt, nie gesendet im staatlichen und im privaten Fernseh, auf den Strömungsdiensten des Netzes [...]. (WU, S. 5, Abs. 19)

Riefen die Anschläge auf *Charlie Hebdo* unter dem Slogan *Je suis Charlie* eine, vor allem durch die Verbreitung über soziale Medien bedingte, weltweite Welle der Solidarität mit den Opfern aus, so kam den jüdischen Opfern des Supermarktattentats vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit zu. Während die Namen der Täter und der ermordeten MitarbeiterInnen von *Charlie Hebdo* häufig Erwähnung fanden („Allein die Namen von denen, die zu Lebzeiten berühmt waren, die Promis, die kenn ich, das ist ja immer so.“, WU, S. 6, Abs. 24), wurde die Identität der jüdischen Opfer im Supermarkt erst Tage nach dem Anschlag bekannt. Mit dem Slogan „Je suis Juif“ machten die Menschen in den sozialen Medien auf diesen Umstand aufmerksam.<sup>179</sup>

Auch an diesem Beispiel lässt sich zeigen, dass es Jelinek im Grunde immer um die zugrunde liegenden ausgrenzenden Mechanismen geht: Über den Bezug auf die Namensdebatte weist Jelinek auf (unbewusste) ausschussproduzierende Wertungs- und Wahrnehmungsprozesse. Diese Gewalt in Form des Ausschlusses, des Verdrängens aus dem kollektiven Erinnerungsraum, ist in der Sprache verortet, wie die Jelinek'schen Sprachoperationen vorführen.

---

<sup>178</sup> Haß, Ulrike: *Ein Sportstück*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 162-167, S. 163.

<sup>179</sup> Vgl. anr / AFP: *Wenig Aufmerksamkeit für die jüdischen Opfer*. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/terror-in-paris-wenig-aufmerksamkeit-fuer-die-juedischen-opfer-a-1012342.html> (6.5.2018), datiert mit 10.1.2015.

## 4.2 *Wir* vs. *die Anderen*: Zu Gewalt und Exklusion

„Gemeinschaften schaffen Gewalt.“<sup>180</sup> – was Peter Weibel in seinem Aufsatz *Theorien zur Gewalt* feststellt, scheint auch Elfriede Jelinek erkannt zu haben. Geschuldet ist dies vor allem dem Umstand der Gemeinschaftsbildung, denn den gewaltfördernden Zündstoff sieht die Autorin dabei stets in jenen Inklusions- und Exklusionsprozessen verborgen, worüber sich Gemeinschaften definieren. Einer Gemeinschaft zugrunde liegen gemeinsame Anschauungen und Werte, worüber sie ihr Selbstbild entwirft. Dies hat zur Folge, dass auch ein gemeinsames Feindbild, nämlich all jene, die diese Werte nicht teilen, mitentworfen wird. So impliziert Gemeinschaft auch immer schon Ausschluss. In ihrer Gewaltkritik richtet Jelinek den Blick von Beginn an auf eben diese gesellschaftlichen Ein- und Ausschlussmechanismen, die zur Bildung einer Gemeinschaft beitragen und beleuchtet sie hinsichtlich ihres Gewaltpotenzials. Ein Fokus, der besonders mit der Form ihrer Theatertexte korrespondiert, ist es doch eine kollektive Sprech-Instanz, ein *Wir*, das aus ihren Textflächen spricht, anhand der sich nicht nur das Narrativ „*Wir* gegen *die Anderen*“ sichtbar abzeichnet, sondern ebenso dessen Konstruktcharakter. So formiert sich auch in *Wut* ein *Wir*, das sich in der aggressiven Abgrenzung von einem ebenfalls konstruierten *Außen* erst herstellen kann.

Das *Wir* steht hier symbolisch für die Summe der dem gemeinschaftlichen Selbst zugeschriebenen Eigenschaften, sprich: die *Identität*, die sich in der Abgrenzung von einem *Außen* konstituiert<sup>181</sup> und verweist somit auch auf den Prozess der Identitätsbildung, der entlang der Trennlinie *Wir* versus *die Anderen* verläuft. Im Sinne der Dichotomie zwischen *Identität* und *Alterität* sind *Wir* und *die Anderen* dabei aber nicht als Opposition zu begreifen, sondern „als einander bedingende Momente“<sup>182</sup>. Dieses reziproke Verhältnis gestaltet sich derart, dass die Definition der *Identität* (des Eigenen) automatisch die Konstruktion und damit verbunden schließlich Abgrenzung und Ausschluss von *Alterität(en)* impliziert. Im Zuge dessen werde, so Anna Babka, ein „konstitutives Außen“ geschaffen,

---

<sup>180</sup> Weibel, Peter: *Theorien zur Gewalt. Benjamin, Freud, Schmitt, Derrida, Adorno*. In: Witte, Bernd / Ponzi, Mauro (Hg.): *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*. Berlin: Erich Schmidt 2005, S. 44-57, S. 45.

<sup>181</sup> Vgl. dazu z.B.: Babka, Anna: *Identität*. <https://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=23> (15.8.2018), datiert mit 6.10.2003 (= produktive | differenzen. forum für differenz- und geschlechterforschung).

<sup>182</sup> Babka, Anna: *Alterität*. <https://www.univie.ac.at/differenzen/glossar.php?sp=7> (15.8.2018), datiert mit 6.10.2003 (= produktive | differenzen. forum für differenz- und geschlechterforschung).

welches „nicht nur Bedingung der Möglichkeit von Identität“ ist, „sondern zugleich immer Teil derselben.“<sup>183</sup> Innen und Außen seien dabei „intrinsisch miteinander verwoben“.<sup>184</sup>

Am *Wir* der Jelinek'schen Textfläche verhandeln sich folglich Alteritäts- und Identitätsdiskurse, die hier in ihrer Konstruiertheit und vor allem in ihrer Abhängigkeit von Perspektiven vorgeführt werden. Dieses *Wir* lässt sich aber keineswegs letztgültig auf ein eindeutig fassbares Subjekt der Rede rückführen. Die zahlreichen, sich oft widersprechenden Perspektivenwechsel verunmöglichen es, das *Wir* zu begreifen. Wie Natalie Bloch bereits für *Babel* feststellte, ereignet sich das Sprechen in Jelineks Texten ungebunden, „ortlo[s]“, und ist dadurch „nur noch in seinen wechselnden Bezugnahmen auf ein Gegenüber zu beobachten.“<sup>185</sup> Das ist auch für *Wut* festzustellen, wenn das *Wir* im ständigen Wechsel verschiedene Perspektiven einnimmt:

- dschihadistische Kämpfer: „Wir gehören alle zusammen, auch wenn wir alleine losgehen mit unserer Waffe, wir gehören alle zusammen zu unserem Gott, der wirklich der Größte ist.“ (WU, S. 25, Abs. 113)
- rechtsextreme Gruppierungen: „Wir überlegen noch, wir überlegen was andres, ob wir Nazis sind oder lieber eine Identität haben [...]“. (WU, S. 13, Abs. 51)
- besorgte Wutbürger: „[...] in die Lager kommen die uns nicht [...]. Die sollen in die Busse und woandershin fahren, wo man weniger Menschen hat und noch welche brauchen kann.“ (WU, S. 11, Abs. 42)
- Hassposter: „Hast du geglaubt, das würde keine Folgen für dich haben? Du wirst nie wieder ruhig schlafen können. WIR wissen, wo du wohnst, WIR kennen dein Gesicht. Zieh dich warm an, die Funken werden fliegen! Egal, wie oft du mit deiner Fascho-Inquisitions-Taste zensierst, du wirst die Wahrheit niemals aufhalten können!“<sup>186</sup> (WU, S. 19, Abs. 72)

Was an diesen Textbeispielen auffällt, ist eben die Struktur des Abgrenzens gegenüber einem *Anderen*, nicht dem *Wir* Zugehörigen, das zwar nicht direkt angesprochen, aber implizit mitgemeint ist. Immer beansprucht das *Wir* etwas für sich, das es vom *Anderen*

---

<sup>183</sup> Ebd.

<sup>184</sup> Ebd.

<sup>185</sup> Bloch: *Legitimierte Gewalt* (2011), S. 33.

<sup>186</sup> Hier verarbeitet Jelinek Auszüge von Hassmails, die der österreichische Science-Blogger Florian Freistetter im Rahmen eines Artikels im Magazin *profil* veröffentlichte. Die Beschimpfungen übernimmt Jelinek großteils wortwörtlich. Freistetter, Florian: *Leser-Reaktionen: Ein Wissenschaftsautor öffnet seinen Giftschränk*. <https://www.profil.at/wissenschaft/leser-reaktionen-wissenschaftsautor-giftschrank-5502213> (21.9.2018), datiert mit 10.2.2015.

trennt. Sei es „unse[r] Gott“ (WU, S. 25, Abs. 113), ein Raum, quasi das „Hier“, an dem sich das *Wir* verortet, das eben keinen Platz für „Menschen“ hat und „[d]ie“ daher „woandershin“ sollen (WU, S. 11, Abs. 42) oder „die Wahrheit“ (WU, S. 19, Abs. 72). Der Mechanismus erweist sich als der immer gleiche. Das *Wir* formiert sich über die Abgrenzung vom außerhalb des *Eigenen* verorteten *Anderen* und zeigt sich gerade in diesem Prozess von diesem konstitutiven *Außen* abhängig.

Dass sich dieser diskursive Prozess der Inklusion und Exklusion gerade am Pronomen *wir* besonders gut veranschaulichen lässt, liegt an dessen Ambivalenz. Diese Ambivalenz wird aber nicht nur im Text erzeugt, sondern ist dem Pronomen an sich bereits eingeschrieben, wie man etwa mit Émile Benveniste nachvollziehen kann. In seiner Untersuchung *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft* (1974) analysierte Benveniste u.a. die Eigenschaften des Pronomens *wir*. Ihm zufolge ist *wir* eine Verbindung zwischen *ich* und *nicht-ich*, wobei das *ich* im *wir* immer die vorherrschende Position behält, denn dieses *wir* ist nur ausgehend von einem *ich*, das sich ein *nicht-ich* unterwirft, denkbar.<sup>187</sup> Das reziproke Verhältnis zwischen *Identität* (*wir/ich*) und *Alterität* (*nicht-ich*) ist also schon in der Sprache angelegt.

Auf diese Weise nimmt es andere ein, spricht quasi für sie mit. Zugleich sind im *Wir* aber auch immer schon all diejenigen implizit mitgedacht, die nicht zum *Wir* gehören und so produziert es mit dem Einschluss der einen *eigenen* Gruppe zugleich den Ausschluss der *Anderen*. Das *Wir* spricht zum *Nicht-Wir*.

Benveniste zufolge können über das *wir* zwei verschiedene Inhalte ausgedrückt werden. Er unterscheidet dabei zwischen einer inklusiven und einer exklusiven Funktion. Das inklusive *wir* bezeichnet „*ich + ihr*“, und spricht somit in einer vereinnahmenden Funktion jemanden an. In seiner exklusiven Bedeutung bedeutet *wir* „*ich + sie*“, das *ich* spricht hier also für „*sie*“ mit und schließt das angesprochene gegenüber „*ihr*“, aus.<sup>188</sup>

Zurückkommend auf die Theatertexte Jelineks kann im *Wir* der Textflächen ein fließender Übergang der beiden Funktionen ineinander bemerkt werden; *Wir* transportiert hier mithin eine doppelte Botschaft, bedeutet eine potenzielle Gleichzeitigkeit des Inklusiven und Exklusiven. Dadurch bedingt, dass das Sprecher-Subjekt nie eindeutig identifiziert werden kann, quasi als Subjekt demontiert wird, kann die Entscheidung über die Funktion des *Wir* nicht letztgültig getroffen werden. Was Jelinek dadurch gelingt, ist eine

---

<sup>187</sup> Vgl. Benveniste, Émile: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Aus dem Französischen v. Wilhelm Bolle. München: Syndikat 1974, S. 261.

<sup>188</sup> Vgl. ebd.

Öffnung der inklusiven/exklusiven Wirkung des *Wir*, die über die Textgrenzen hinaus bis in den Zuschauerraum reicht. Wird dieses *Wir* auf der Bühne ausgesprochen, liegt es am Publikum, ob es sich mitgemeint bzw. angesprochen fühlt, ob *wir* als inklusiv oder exklusiv verstanden wird. Aufgrund dieses spezifischen Umgangs mit Pronomen und Sprecherpositionen spricht Konstanze Fliedl bei Jelineks Theatertexten von einer „hybriden Sprachform“, wie sie am Beispiel des „sie“ in *Die Schutzbefohlenen* analysiert:

„[...] von den Sprecherpositionen, die bei ihr ja nicht markiert werden in den Theatertexten, gibt es die Möglichkeit, immerfort zu switchen zwischen einem *sie* in der dritten Person Plural, das gesprochen als Objekt erscheint und einem *Sie* als direkte Anrede an das Publikum. Wenn man *sie* geschrieben sieht, kann man das natürlich unterscheiden, aber wenn man *sie* hört, lässt sich überhaupt nicht mehr unterscheiden, ist das jetzt eine Anrede oder ist das eine Sprache über ein Objekt. Mit diesen Tricks bringt sie es eben dazu, dass die Fremden, über die gesprochen wird und das angeredete Publikum / die LeserInnen nicht mehr zu unterscheiden sind. Was sie da entwickelt, ist wirklich eine hybride Sprachform, die zwischen dem Fremden und dem Eigenen keine Unterscheidung mehr erlaubt.“<sup>189</sup>

Über die Deutung des Pronomens verlagert sich die Kontextualisierung auf eine Ebene außerhalb des Textes und richtet sich somit an die Zuschauer. Über diese Verfahren vermögen die Texte Jelineks die sich wechselseitig aufeinander beziehenden Prozesse der Identitäts- bzw. Alteritätsbildung nicht nur innertextlich vorzuführen, sondern mitunter auch am Zuseher / an der Zuseherin, die Zuschreibungen, die der Text verweigert, selbst vornehmen müssen. Ulrike Haß spricht in diesem Zusammenhang von einer „dialogischen Öffnung“, die sich „in einem Schreiben und Sagen, das sich im Bewusstsein, nichts zu sagen zu haben, als Akt des Sagens bzw. der An-Sprache vollzieht“.<sup>190</sup> Die „An-Sprache“ so Haß, erwartet keinen Respons und richtet die Frage nach der Verantwortung an das Publikum.<sup>191</sup> Diese Wendung nach außen in den Zuschauerraum sieht auch Evelyn Annuß, die in ihrer Untersuchung *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens* feststellt: „Durch die produzierte Verwirrung darüber, wer da von wo aus in wessen Namen sprechen soll, fordert Jelineks Theatertext sein Publikum zugleich auf mitzuspielen und das

---

<sup>189</sup> Konstanze Fliedl im Gespräch *Jelinek im Kontext von Xenophobie und Rechtspopulismus. Mit Konstanze Fliedl, Barbara Klein, Doron Rabinovici, Christoph Reinprecht, moderiert von Silke Felber*, das im Rahmen des von der Forschungsplattform Elfriede Jelinek und des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums veranstalteten Symposiums *Elfriede Jelinek - Nestbeschmutzerin & Nobelpreisträgerin* am 18.10.2016 im KosmosTheater in Wien stattfand. Das Gespräch wurde auf Video aufgezeichnet und ist im Archiv des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums vorhanden. Eigenes Transkript.

<sup>190</sup> Haß: *Theaterästhetik* (2013), S. 66.

<sup>191</sup> Vgl. ebd., S. 67.

Gesprochene zu kontextualisieren.“<sup>192</sup> Auf diese Weise schaffen die Texte nicht eine bloße Wiederholung und Repräsentation gesellschaftlicher Dichotomien, bieten damit keine Möglichkeit der Identifikation mit Figuren, sondern irritieren festgefahrene Erklärungs- und Wahrnehmungsmuster, wodurch der Fokus auf jene die Gewalt bedingenden Prozesse gerichtet wird.

### 4.3 Gewalt und Fanatismus

Ohne das Abgrenzen von einem *Anderem* ist Identität also nicht möglich. Die Identitätsbildung befindet sich allerdings in einem ständigen Prozess, erfordert ein fortwirkendes Befragen des Selbstbilds „am Schnittpunkt von gesellschaftlicher Interaktion und individueller Biographie“<sup>193</sup>. Bedeutet *Wir* immer schon das Zugleich von Einschluss- und Ausschluss und damit einen Abgrenzungsprozess, zeigt sich so im Aufeinanderprallen der kollektiven *Wir*-Stimmen in *Wut*, dass der Ursprung potenzieller Gewalt bereits im Alltäglichen steckt. Der „Keim des Dogmatismus“<sup>194</sup> zeigt sich bereits im tagtäglichen Sich-Abgrenzen von anderen Meinungen oder Menschen, aber auch in Vorurteilen angelegt.

Von zentraler Bedeutung ist das Narrativ des *Wir gegen die Anderen*<sup>195</sup> auch im Zusammenhang mit fanatischen Ideologien, die das Abgrenzen des *Eigenen* in aggressiv ausgetragenen Identitätskonflikten in Gewalt umschlagen lassen. Nämlich dann, wenn sich das „Gefühl der bedrohten Identität“<sup>196</sup> radikalisiert und nicht nur den Ausschluss des *Anderen*, sondern dessen Vernichtung zum Ziel werden lässt. Mit *Wut* scheint Jelinek dem aktuell aufkeimenden Fanatismus nachzuspüren. Zeigt sich dieser im Hinblick auf die verarbeiteten Terroranschläge als längst manifest, so richtet Jelinek den Fokus auch auf die ihn bedingenden Strukturen, auf aggressive Ausschlusspraktiken und ungleiche Machtverhältnisse, die dem Fanatismus und damit der Gewalt den Weg ebnen.

Das Fanatische lässt sich in *Wut* anhand mehrerer Aspekte bemerken. Zunächst ist es die von Hass – diesen bezeichnet etwa der Psychoanalytiker Peter Conzen als

---

<sup>192</sup> Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink <sup>2</sup>2007, S. 248.

<sup>193</sup> Glomb, Stefan: *Identität, persönliche*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler <sup>5</sup>2013, S. 324.

<sup>194</sup> Conzen, Peter: *Fanatismus. Psychoanalyse eines unheimlichen Phänomens*. Stuttgart: W. Kohlhammer 2005, S. 37.

<sup>195</sup> In weiterer Folge liegt der Fokus auf den kollektiven Formen des Fanatismus. An dieser Stelle ist aber anzumerken, dass Fanatismus kein rein kollektives Phänomen ist, sondern sich auch in Einzelpersonen ohne jegliche Gruppenanbindung entwickeln kann. Siehe dazu die Beschreibung der „Dimensionen des Fanatischen“, ebd., S. 33-37.

<sup>196</sup> Ebd., S. 5.

„Kernaffekt des Fanatismus“<sup>197</sup> – geprägte aggressive Grundstimmung, die sich durch den Theatertext zieht. Doch ist es noch nicht allein der Hass, der Fanatismus ausmacht. Fanatisch wird der Hass dann, wenn er sich aus einer Art Vision oder Idee<sup>198</sup> speist, die als einzige Wahrheit allem anderen übergeordnet wird und aus der heraus sich sämtliches Gewalthandeln legitimiert. Der ganze Hass richtet sich gegen ein bestimmtes „Hassobjekt“<sup>199</sup> und gerät unter der Berufung auf ein „unbezweifelbares Prinzip“<sup>200</sup> zur heiligen Pflicht.<sup>201</sup> Typisch für die fanatische Persönlichkeitsstruktur ist demnach die starke Identifizierung<sup>202</sup> mit der Idee, die damit zum entscheidenden Element der eigenen Identitätskonstitution wird. Die Idee mutiert zum absoluten Lebensmittelpunkt des Fanatikers. Die Idee und ihre Verbreitung werden über alles andere gestellt, wodurch sie zum essentiellen Bestandteil der eigenen Identität wird. Auf diese enge Verknüpfung von Fanatismus und Identität verweist auch Peter Conzen: In seiner Studie *Fanatismus. Psychoanalyse eines unheimlichen Phänomens* hat er das Phänomen des Fanatismus umfassend untersucht und beschreibt ihn als

[...] eine Kernidentität eines Individuums teilweise oder ganz erfassende leidenschaftliche Ergriffenheit von Überzeugungen, die mit starrer Konsequenz, intolerant und oft gewaltsam vertreten werden – eine Haltung, die subjektiv auf lauterer Gesinnung beruht, unbewusst aber der Kaschierung von Lebensangst und dem Agieren von Hass dient.<sup>203</sup>

Im Allgemeinen versteht man unter Fanatismus einen „überstiegene[n], irgeleitete[n], pathologisch anmutende[n] Glauben.“<sup>204</sup> Die Assoziation des Fanatischen mit dem Bereich des Religiösen erschließt sich mit Blick auf die Entstehungsgeschichte des Begriffs. So leitet sich „Fanatismus“ von dem lateinischen Wort „fanum“ ab, was den „heiligen Bezirk“ benennt und „Zugehörigkeit zu einem Heiligtum“ bedeutet.<sup>205</sup> Als „fanatisch“ bezeichnete man ein übertrieben enthusiastisches Ausleben der Religion<sup>206</sup>, spä-

---

<sup>197</sup> Ebd., S. 41.

<sup>198</sup> Vgl. ebd., S. 34.

<sup>199</sup> Vgl. ebd., S. 42.

<sup>200</sup> Vgl. ebd., S. 37.

<sup>201</sup> Vgl. ebd., S. 54.

<sup>202</sup> Vgl. Hole, Günter: *Fanatismus: der Drang zum Extrem und seine psychischen Wurzeln*. Gießen: Psychosozial-Verlag 1995, S. 39.

<sup>203</sup> Conzen: *Fanatismus* (2005), S. 33.

<sup>204</sup> Ebd., S. 11.

<sup>205</sup> Vgl. ebd., S. 11, S. 32; Cancik-Lindemaier, Hildegard: *Fanatismus*. In: Cancik, Hubert / Gladigow, Burkhard / Laubscher, Matthias (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Bd. 2: *Apokalyptik – Geschichte*. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1990, S. 414-420, S. 415.

<sup>206</sup> Vgl. Conzen: *Fanatismus* (2005), S. 32.

ter wurde der Begriff vor allem im christlichen Kontext zunehmend diskriminierend gebraucht, entweder um nicht-christliche Religionen, oder – diese Entwicklung zeigt sich vor allem nach der Reformation – die jeweils andere Religion zu diffamieren.<sup>207</sup> Mit der Säkularisierung und Aufklärung hat sich der Begriff aber auf sämtliche Formen extremen Auslebens von Ideologien ausgeweitet, sodass heute etwa auch politische Formen wie bspw. Nationalismus darunterfallen.<sup>208</sup>

Als die mitunter bedrohlichste Form für das gesellschaftliche Zusammenleben sieht Conzen den „expansiven, stoßkräftigen Ideenfanatismus“<sup>209</sup>. Das Ausmaß an Vernichtung dieser „ewige[n] Brandfackel der Geschichte“<sup>210</sup> lässt sich an den Verbrechen der Vergangenheit, von den Hexenverbrennungen bis zum Nationalsozialismus ablesen. Am Beginn einer solchen fanatischen Bewegung stehe zumeist ein „originärer“ Fanatiker (eine Führerfigur), der in eiserner Überzeugung seine Vision zur Mission erhebt und dabei andere mitreißt. Hier spricht die Forschung dann von „induzierte[m] Fanatismus“.<sup>211</sup> Vom Hass motiviert, ist Fanatismus destruktiv und führt schlussendlich zur Selbst- und/oder Fremdzerstörung.<sup>212</sup> Sein destruktives Potenzial liegt vor allem in der Unverhandelbarkeit der eigenen Position, die als *die* Wahrheit gilt. Dies geht, wie Günter Hole beschrieben hat, mit einer „Dialog- und Kompromissunfähigkeit mit anderen Systemen und Menschen, die als Außenfeinde auch unter Einsatz aller Mittel und Konformität mit dem eigenen Gewissen bekämpft werden können“<sup>213</sup>, einher.

Parallelen weist der Fanatismus zum Fundamentalismus auf, der die Abgrenzung der Identität von allem *Anderen* in fixierte „Schablonen“ gießt.<sup>214</sup> Das heißt alles Denken und Handeln wird auf eine göttliche Instanz, eine Schrift oder Heilslehre zurückgeführt und aus dieser heraus legitimiert. Diese wird zum Fundament des fanatischen Glaubens, wobei hier immer nur jene Stellen herangezogen werden, die der eigenen Überzeugung auch entsprechen. Es ist also vor allem eine selektive Auswahl an Textstellen, die den eigenen Glauben fundamentieren.<sup>215</sup> Alles, was mit dieser Vision unvereinbar scheint, wird zum Feind erklärt, und im Extremfall vernichtet. Diese angestrebte Vision ist das

---

<sup>207</sup> Vgl. Cancik-Lindemaier: *Fanatismus* (1990), S. 416.

<sup>208</sup> Vgl. Conzen: *Fanatismus* (2005), S. 39, 57.

<sup>209</sup> Vgl. ebd., S. 33.

<sup>210</sup> Vgl. ebd.

<sup>211</sup> Ebd., S. 33-34.

<sup>212</sup> Vgl. ebd., S. 35.

<sup>213</sup> Hole: *Fanatismus* (1995), S. 39.

<sup>214</sup> Vgl. Conzen: *Fanatismus* (2005), S. 37.

<sup>215</sup> Vgl. ebd., S. 38.

Resultat diffuser Modernisierungsängste, ersehnt einfache, geordnete Zeiten und imaginiert diese im Vergangenen.<sup>216</sup> Die Utopie der Fundamentalisten ist demnach eine rückwärtsgewandte.<sup>217</sup> Martin Riesebrodt spricht in diesem Zusammenhang vom „utopischen Regreß“.<sup>218</sup> Darauf bezugnehmend nennt Christina von Braun in ihrer Wiener Vorlesung 2016 noch weitere Merkmale des Fundamentalismus: Mit der „rückwärtsgewandten Utopie“ konform gehend, zeichne sich der Fundamentalismus darüber hinaus durch eine intensive Schriftgläubigkeit aus. Die Vorstellung des rückersehnten „Goldenen Zeitalter[s]“ der Vergangenheit werde aus selektiv ausgewählten, einzelnen Schilderungen aus der Schrift zusammenmontiert und zur einzig gültigen Wahrheit erhoben. Der Glaube an die „Wahrheit des Textes“ verweigere dabei jede Art von kritischer oder historischer Sichtweise auf die Texte. Des Weiteren sei auch eine „hohe Ambivalenzunfähigkeit“ charakteristisch für den Fundamentalismus. Die eigene Gemeinschaft imaginiere sich demnach als homogene Gruppe, deren „Reinheit“ es jedenfalls zu bewahren gilt. Typischerweise ist die Rhetorik fundamentalistischer Gruppierungen daher geprägt von „Hygiene-, Krankheits- oder Schmutzbegriffen“, um die auszuschließenden „Anderen“ in der Sprache zu stigmatisieren.<sup>219</sup> Das fundamentalistische Denken und Handeln sei also im Wesentlichen von einer Sehnsucht nach einfachen Antworten, starren Hierarchien und Homogenität bestimmt. So organisieren sich fundamentalistische Gemeinschaften auch in klaren gesellschaftlichen Ordnungen, was mit einer traditionellen Auffassung der Geschlechterrollen einhergeht. In seinem Kern ist Fundamentalismus antimodernistisch, antidemokratisch und antiliberal, steht also modernen, gesellschaftlichen Fortschritten diametral entgegen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, wie auch von Braun darstellt, die intensive Nutzung moderner Kommunikationskanäle der Social Media, um die Botschaft der „einzigsten Wahrheit“ nach außen zu transportieren, trotz der grundsätzlich antimodernen Haltung.<sup>220</sup>

Auch wenn der Fundamentalismus aufgrund der ihn bestimmenden Merkmale einige Gemeinsamkeiten mit dem Fanatismus aufweist, so muss an dieser Stelle betont werden, dass Fundamentalismus nicht automatisch mit Gewalt einhergeht. Die Differenz zwischen Fundamentalismus und Fanatismus sieht etwa Günter Hole in der Bewertung

---

<sup>216</sup> Vgl. ebd., S. 37-38.

<sup>217</sup> Vgl. Braun, Christina von: *Sekundäre Religionen. Fundamentalismus und Medien*. Wien: Picus 2016 (= Wiener Vorlesungen 183), S. 21.

<sup>218</sup> Vgl. Riesebrodt, Martin: *Fundamentalismus als patriarchalische Protestbewegung. Amerikanische Protestanten und iranische Schiiten im Vergleich*. Tübingen: Mohr 1990, S. 21.

<sup>219</sup> Vgl. Braun: *Sekundäre Religionen* (2016), S. 21.

<sup>220</sup> Vgl. ebd., S. 24-25; Conzen: *Fanatismus* (2005), S. 39.

der Wahrheitsfrage. Fundamentalismus stelle die Wahrheitsfrage und knüpfe sie an Bedingungen, während Fanatismus sich von vornherein im Kampf sieht, auf die Durchsetzung der eigenen Wahrheit, wenn notwendig auch mittels Gewalt setzt, und sich „vom Bösen umzingelt“ sieht. Zum gewaltvollen Ausbruch kommt es beim Fundamentalismus erst dann, wenn dieser nach politischer Macht strebt<sup>221</sup>, dann freilich tritt das fanatisch-radikale Element hinzu, das auf unbedingte Durchsetzung der eigenen Ideologie dränge.

An dieser Stelle sei auch darauf hingewiesen, dass sich weder Fundamentalismus noch Fanatismus auf den Bereich des Religiösen beschränken. Jede Art der Idee, auch solche, die als aufgeklärt und liberal gelten, kann zum Fundament von fanatischem Glaubeiseifer werden. Dennoch, so betonte etwa Peter Conzen, wohne jedem Fanatismus, auch dem politischen, ein religiöses Moment inne, das Conzen im Streben nach dem „Reinen, Vollkommenen, Absoluten“<sup>222</sup> sieht. So sei auch Nationalismus als eine Form des Fanatismus zu sehen. Zu beobachten sei dies auch an aktuellen Entwicklungen und der zunehmend antidialogischen Tendenz angesichts des Aufstiegs des Populismus.<sup>223</sup> Auch bei populistischen Bewegungen ist es das sich als homogene Gruppe imaginierende *Wir*, das sich gegen ein als feindlich empfundenen *Anderes* richtet. Mit seinem Anspruch „Wir – und nur wir – vertreten das wahre Volk“ operiert auch der Populismus dogmatisch und antipluralistisch und konstruiert einen moralischen Kampf „Gut gegen Böse“.<sup>224</sup>

Soll der Begriff des Fanatismus nun auf die Analyse eines literarischen Werkes angewendet werden, muss zunächst festgelegt werden, was dabei genau in den Blick genommen wird. Die bisherige literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der Darstellung des Phänomens in literarischen Texten weist einen Rückgriff auf Ansätze der Psychologie und Soziologie auf, so etwa eine Ausgabe der Zeitschrift *lettere aperte*, die sich mit dem Fanatischen in der italienischen Literatur befasste.<sup>225</sup> In Bezug auf Literatur und Fanatismus wird das Phänomen hier in zwei unterschiedlichen Weisen verstanden. Einerseits im Hinblick auf die „Inszenierung fanatischer Praktiken“ und andererseits „als Eigenschaft des Literarischen selbst“, was besonders für die Literatur des Futurismus von

---

<sup>221</sup> Vgl. Hole: *Fanatismus* (1995), S. 153.

<sup>222</sup> Conzen: *Fanatismus* (2005), S. 50.

<sup>223</sup> In seinem Vortrag am 17.4.2017, der im Rahmen der 67. Lindauer Psychotherapiewochen stattfand, deutet Peter Conzen darauf hin, dass sich das Fanatische an der aktuellen Weltlage im erneuten Erstarren von Populismus, Autoritarismus, Rechtsextremismus und Fremdenfeindlichkeit zeige. Vgl. Conzen, Peter: *Fanatismus – Psychoanalyse eines unheimlichen Phänomens. Plenarvortrag am 17. April im Rahmen der 67. Lindauer Psychotherapiewochen 2017*. <https://www.lptw.de/archiv/vortrag/2017/conzen-peter-fanatismus-lindauer-psychotherapiewochen2017.pdf> (1.11.2018), datiert mit 17.4.2017, S. 18.

<sup>224</sup> Siehe dazu: Müller, Jan-Werner: *Was ist Populismus? Ein Essay*. Berlin: Suhrkamp 2016, S. 129.

<sup>225</sup> Vgl. Göschl, Albert / Pichler, Doris: *Vorwort zur vierten Ausgabe von lettere aperte*. In: *lettere aperte* 4 (2017), S. 5-11.

Bedeutung wäre, wo das Fanatische essentieller Bestandteil der Ästhetik sei.<sup>226</sup> Die Beiträge des *lettere aperte* befassen sich dann mit der Analyse von Romanen bzw. Romanfiguren.<sup>227</sup> Hat man es aber nun, wie das bei Jelineks *Wut* der Fall ist, mit einem Text zu tun, der jegliche Form der Figuration verweigert, so kann nicht, wie das Conzen in seiner psychoanalytischen Studie des Phänomens getan hat, von einer „Persönlichkeitsstruktur“ des Fanatischen gesprochen werden. Wenn also *Wut* hinsichtlich des Fanatischen analysiert werden soll, so kann dies nicht anhand konkreter Figuren geschehen. Auch kann das Fanatische nicht als eine Eigenschaft des Textes selbst begriffen werden. Das Fanatische lässt sich, wie schon zuvor Gewalt, mehr auf einer strukturellen Ebenen begreifen, indem fanatische Praktiken im Text ausgestellt werden. So zeigt der Text gerade am *Wir* die Abgrenzungsmechanismen und gewaltlegitimierenden Strategien fanatischer Strukturen auf: Immer wieder thematisiert *Wut* das Vertreten einer Vision, die aus heiligen Lehren abgeleitet bzw. auf eine Instanz von absoluter Gültigkeit rückgeführt wird, die zur einzigen Wahrheit mutiert:

Nur die, die mit uns eine zukünftige geistige Welt aufbauen wollen, wir nennen sie geistig, aber sie ist es nicht, wen interessiert schon der Geist, wen interessiert schon irgendwas außer dem Einzigen, das wahr ist, nur die töten wir nicht, denn wir, wir Menschen besiegen an Tugend dich, du großer Gott, wenn du ein anderer Gott bist. Wenn du unsrer bist, bist du unbesiegbar, das probieren wir aus. Wenn wir jemanden umgebracht haben, werden wir unbesiegbar gewesen sein, genau. Genau. (WU, S. 3, Abs. 5)

Was an dieser Stelle mit „andrer Gott“ und „unsrer“ schon angedeutet ist, führt der nächste Absatz noch weiter aus: „Genau. Jeder Mensch besiegt jeden Gott, der nicht seiner ist. Uns fehlt vielleicht, da wir uns selbst gelehrt haben, das Wissen, uns fehlen die Daten, Zahlen und was weiß ich, aber was uns nicht fehlt, das ist unser Gott, den wir uns selbst gemacht haben. Er ist der Alleingott. Außer ihm ist keiner.“ (WU, S. 3, Abs. 6) Die Imago des „Alleingott“ (WU, ebd.) wird hier als vom *Wir* selbsterzeugtes Konstrukt vorgeführt. Als das unbezweifelbare Prinzip von absoluter Gültigkeit legitimieren in der fanatischen Vorstellung Gott und die Heilige Schrift jegliche (Gewalt-)Taten. Der Glaube setzt wiederum voraus, dass die heilige Instanz nicht hinterfragt wird.<sup>228</sup> Gleichzeitig

---

<sup>226</sup> Vgl. ebd., S. 6.

<sup>227</sup> Siehe dazu etwa: Göschl, Albert: *Die fanatische Menge in Manzoni's „Promessi Sposi“ und deren Rezeption in der italienischen Soziologie des Ottocento*. In: *lettere aperte* 4 (2017), S.13-25; Schulz, Karin: *Der Rausch des Fanatischen oder die Erprobung von Identität in Luigi Pirandello's „Il fu Mattia Pascal“*. In: *lettere aperte* 4 (2017), S. 43-54.

<sup>228</sup> Vgl. Conzen: *Fanatismus* (2005), S. 53.

stützt sich dieser Glaube aber nur auf eine sehr selektive Auswahl von Schriftstellen, eben jener, die die eigene Vision zu bestätigen vermögen. Geglaubt wird also nur, was der eigenen Vision entspricht. In einem Interview, das anlässlich der Premiere von Maja Kleczewskas Inszenierung von *Wut* bei der Biennale Teatro 2017 der Tageszeitung *La Repubblica* erschienen ist, sagt Jelinek dazu: „Wir können all das tun was wir wollen, solange wir nicht die Freiheit der anderen beschränken. Islamische Fundamentalisten dürfen nur das tun, von dem sie glauben, Gott verlange es von ihnen.“<sup>229</sup>

Das Morden des „terroristischen Wir“<sup>230</sup> erscheint in der Berufung auf Gott also als ein Töten „[i]n Gottes Namen“ (WU, S. 25, Abs. 110) und weist damit auf ein religiös-politisches Motiv:

„Wir sind der Fremdlinge Mörder, die wir nicht verstehen, also die Mörder verstehen wir schon, das sind ja wir selbst, die Fremdlinge verstehen wir auch, die haben unseren Gott verhöhnt, das haben wir sofort gesehen und verstanden, und jetzt sind sie entfernt [...]“ (WU, S. 19, Abs. 78)

In der zitierten Stelle können gleich mehrere Merkmale eines fanatischen Fundamentalismus beschrieben werden. So zeigt sich hier klar das Narrativ „Wir gegen die Anderen“, denn die *Wir*-Identität der Terroristen konstruiert sich hier anhand der Dichotomie *wir / gläubig* vs. die „Fremdlinge“ / *ungläubig* („Verhöhner“ Gottes). Mit Christina von Braun kann dieser ausgrenzende Gestus des *Wir*, hier in Form der Bezeichnung „Fremdlinge“, als Zeichen einer „hohe[n] Ambivalenzunfähigkeit“<sup>231</sup>, wie sie von Braun als charakteristisches Merkmal für fundamentalistische Religionen bzw. Gemeinschaften beschrieben hat, gelesen werden. Darunter versteht von Braun „Vorstellungen über die ‚Reinheit‘ des eigenen Sozialkörpers“, die mit „dem zwanghaften Bedürfnis, dem Sozialkörper diese ‚Reinheit‘ zu verschaffen [einhergeht]: nicht nur durch die ideologische Abgrenzung gegen einen ‚Anderen‘ (der in Individuen wie in Gemeinschaften festgemacht wird), sondern auch durch die Ausstoßung des Fremden und die Austilgung alles ‚Unreinen‘.“<sup>232</sup> In Bezug auf die *Charlie Hebdo*-Morde berichtet das *Wir* dementsprechend: „[...] jetzt sind

---

<sup>229</sup> APA: *Elfriede Jelinek*: „Religiöser Fanatismus zieht Sadisten an“. [http://diepresse.com/home/kultur/feuilleton/5255432/Elfriede-Jelinek\\_Religioeser-Fanatismus-zieht-Sadisten-an](http://diepresse.com/home/kultur/feuilleton/5255432/Elfriede-Jelinek_Religioeser-Fanatismus-zieht-Sadisten-an) (23.7.2017), datiert mit 20.7.2017. Das gesamte Interview wurde in der italienischen Tageszeitung *La Repubblica* auf Italienisch veröffentlicht: Bandettini, Anna: *Elfriede Jelinek, la „fastidiosa“*. „La rabbia è la tragedia dei nostri tempi“. In: *La Repubblica*, 20.7.2017.

<sup>230</sup> Busch: *Kein Raum* (2017), S. 152.

<sup>231</sup> Braun: *Sekundäre Religionen* (2016), S. 21.

<sup>232</sup> Christina von Braun nennt darüber hinaus weitere Merkmale für den Fundamentalismus wie „rückwärtsgewandte Utopie“, „Schriftgläubigkeit“, die Verwendung „moderne[r] Massenmedien“, „[e]in Beharren auf traditionellen Geschlechterrollen“ sowie „hohe Bewertung des Märtyrers“. Vgl. ebd., S. 21-25.

sie entfernt [...]. Es endet ihr Leben, und sie kommen nicht mehr zurück. Wir haben es beendet.“ (WU, S. 19-20, Abs. 78)

Diese als berechtigt empfundene „Entfernung“ der Feinde ergibt sich aus der Aufwertung des *Eigenen* – „Unsere Überheblichkeit ist berechtigt, denn wir sind ja erhoben über alle.“ (WU, S. 3, Abs. 5) – nebst gleichzeitiger Abwertung der *Anderen* als „die Ungläubigen“ (WU, S. 12, Abs. 48), „die Fremdlinge“ (WU, S. 19, Abs. 78); ein Motiv, das sich durch den Theatertext zieht. So strebt auch Jelineks *Wir* nach homogener „Reinheit“, wenn es heißt: „[...] wir haben uns selbst entworfen, und da sind wir schon, wir sind unser prägender Entwurf, und das nehmen wir mit: sich nicht abdrängen lassen, sich aber genauso wenig vermengen lassen, keinesfalls!“ (WU, S. 3, Abs. 4) Entsprechend der fanatischen Ideologie findet sich innerhalb desselben Absatzes die stigmatisierende Verknüpfung des *Anderen* mit Schmutz: „[...] wir fügen anderen Todeskämpfe zu, ihre Bilder sollen zu Staub werden, sie sind ja schon Dreck [...]“ (Ebd.).

Grundsätzlich folgen, wie bereits Conzen betonte, alle Formen des expansiven Fanatismus der Überzeugung „Wer nicht für mich ist, ist gegen mich!“<sup>233</sup> Formen des Fanatischen lassen sich in *Wut* daher nicht nur in Verbindung mit Religion feststellen, sondern zeigen sich auch im Hinblick auf rechte Ideologien und Nationalismen. Die Strukturen erweisen sich jedoch als ähnlich, das *Wir* entwirft sich einen moralischen Kampf des Gut gegen Böse: „Wer nicht mit uns ist, ist gegen uns.“ (WU, S. 13, Abs. 49) Ist es nun nicht mehr Gott, der diesen Kampf legitimiert, so bleibt dennoch die fanatische Vision:

Wir wollen eine neue Zeit ankündigen, in welcher der Geist gar nichts mehr zu sagen haben wird. Das wird ihre Zeit sein, und sie wird einen gewaltigen Umfang haben. Sie sind jetzt keine Nazis und haben einen Gott, für den sie sich umbringen lassen und auch selber umbringen würden, allerdings andere, und sie haben eine neue Partei, weit und breit findet man keine bessere. Eine Alternative, die selbst schon eine Alternative ist, alle sind sie für Deutschland, welches lebt, man hätte es schließlich auch ganz zerstören können. (WU, S. 13, Abs. 49)

Im Ausstellen dieser Strukturen zeigt Jelinek die Parallelen ihrer Strategien auf, wodurch das *Wir* der Terroristen und das *Wir* rechter Ideologien, wie etwa Caroline Emcke den Hass islamistischer Fundamentalisten und anti-islamischer Radikaler beschrieben hat, zu einer „kuriosen Spiegel-Figur“ geraten.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> Vgl. Conzen: *Fanatismus* (2005), S. 35.

<sup>234</sup> Vgl. Emcke, Caroline: *Gegen den Hass*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2016, S. 74.

Es kann also festgestellt werden, dass im Theatertext *Wut* das Phänomen des Fanatischen bearbeitet wird. Zu betonen ist aber, dass Jelinek diese Strukturen nicht bloß wiederholt, sondern die Strategien des Fanatischen ausstellt und demontiert. Über welche Verfahrensweisen dies geschieht, wird im nun folgenden Kapitel anhand einzelner Aspekte untersucht. Dabei soll gezeigt werden, auf welche Weise im Text ein kritisches Potenzial entwickelt wird.

## **5. Religion und Gewalt**

Verbergen sich hinter den unterschiedlichen Ausprägungen des Fanatismus auch verschiedene Motive und Ursprünge, so lassen sich doch immer ähnliche Strukturen feststellen, die Hass und Gewalt den Weg ebnen. Im Hinblick auf das Verhältnis von Gewalt und Religion lässt sich mit Johann Galtung von Religion als „kultureller Gewalt“<sup>235</sup> sprechen. Kulturelle Gewalt ist dabei nicht misszuverstehen als ein gewaltsames Aufzwingen einer fremden Kultur, sondern meint jene Merkmale einer Kultur, die sich aufgrund der ihnen inhärenten Strukturen und Hierarchien zur Legitimation von Gewalt eignen, also die einer Kultur innewohnenden, potentiell gewaltevozierenden Strukturen.<sup>236</sup>

Im Gegensatz zu den beiden anderen Gewalttypen, die Galtung unterscheidet, nämlich jenem der direkten und jenem der strukturellen Gewalt, zeichne sich die kulturelle Gewalt durch ihre „Permanenz“ aus und bleibe damit als „Invariante“ über lange Zeit bestehen.<sup>237</sup> Die kulturelle Gewalt bilde somit den „Nährboden“<sup>238</sup> der anderen Gewaltformen.

### **5.1 Gott und Macht**

Die gewaltnährenden Komponenten der Religion sieht Galtung in deren hierarchischen Strukturen, denn Zentrum jedes religiösen Glaubens bildet die Verehrung eines göttlichen Wesens: „Gott“ als „das Heilige“, das unbezweifelbare Prinzip. Indem monotheistische Religionen das Bild eines transzendenten Gottes imaginieren, der räumlich über den Menschen, „im Himmel“, zu verorten sei, schaffen diese eine hierarchische Struktur. Dies ergebe sich, so Galtung, v.a. aus der räumlichen Vorstellung von Gott „über uns“, was gleichzeitig jenen Gedanken impliziere, dass manche ihm innerhalb dieser Hierarchie näher kommen können, während sich andere entfernen oder als von ihm entfernt betrachtet werden.<sup>239</sup> Damit einher gehe der Manichäismus, der ein auf scharfen Dichotomien basierendes Weltbild entwirft: Steht Gott für das absolut Gute und Heilige, so findet sich

---

<sup>235</sup> In seiner Studie *Frieden mit friedlichen Mitteln* entwickelt Galtung seinen Begriff der strukturellen Gewalt weiter und dehnt dessen Anwendung auf den Bereich des Kulturellen aus. Vgl. Galtung, Johan: *Frieden mit friedlichen Mitteln. Friede und Konflikt, Entwicklung und Kultur*. Aus dem Englischen übers. v. Hajo Schmidt. Opladen: Leske + Budrich 1998 [1996] (= Friedens- und Konfliktforschung 4), S. 341-385, insbesondere S. 341-343; Galtung nennt folgende Bereiche der kulturellen Gewalt: Religion, Ideologie, Sprache, Kunst, Empirische Wissenschaft, Formale Wissenschaft und Kosmologie. Vgl. ebd., S. 352-363.

<sup>236</sup> Vgl. ebd., S. 342.

<sup>237</sup> Vgl. ebd., S. 348.

<sup>238</sup> Vgl. ebd., S. 349.

<sup>239</sup> Vgl. ebd., S. 353.

sein Antagonist in Satan, räumlich unten, in der Hölle, verortet. Ausgehend von dieser scharfen Dichotomie entsteht die Vorstellung von „Erwählten“ und „Nicht-Erwählten“. Laut Galtung ergebe sich an dieser Stelle eine doppelte Dichotomie zwischen Gott/Erwählten und Satan/Nicht-Erwählten. Das Perfide darin liegt in der scheinbaren Natürlichkeit dieser Ordnung, die Gewalt gegen die Nicht-Erwählten in dieser Denkfigur zum Werk im Namen Gottes geraten lässt.<sup>240</sup> Eng im Zusammenhang steht das wiederum mit der Macht Gottes, wie sie durch den göttlichen Namen und die Schrift wirksam wird.<sup>241</sup>

### 5.1.1 Gott und die Schrift

Ähnlich wie Johan Galtung ortet auch der Kulturwissenschaftler Jan Assmann in der hierarchischen Strukturierung monotheistischer Religionen, die Gott als eine Art Alleinherrscher zeichnen, deren Gewaltpotenzial. In seiner Wiener Vorlesung *Monotheismus und die Sprache der Gewalt* geht Assmann dem Zusammenhang und der Wechselwirkung zwischen monotheistischen Religionen und Gewalt nach. Für die Untersuchung zieht er kanonische Bibelerzählungen heran, die in ihrem Kern zumeist von Hass, Sünde und Gewalt handeln, im biblischen Kontext aber eine andere, nämlich „spezifisch religiöse Bedeutung“ erhalten.<sup>242</sup> Es sind besonders die in der Bibel vermittelten Entstehungsgeschichten des Monotheismus, die Assmann zu dieser Annahme kommen lassen. So handeln diese Berichte von Kriegen und Massakern und entwerfen das Bild eines martialischen, strafenden Gottes, der auf den Ungehorsam der Menschen mit Rache reagiert. Es ist ein Gott, der als Alleingott das Recht auf metaphysische Exklusivität für sich beansprucht, was in den biblischen Erzählungen im Kampf gewaltsam verteidigt wird. Der exklusive Grundsatz des Monotheismus lautet daher: „Keine anderen Götter außer Gott!“ Assmann spricht daher vom *exklusiven Monotheismus*. Die grundlegende Differenz zwischen *exklusiven* und *inklusive Monotheismus* ist nach Assmann anhand deren Entstehung auszumachen. Entstanden aus dem Polytheismus und der Einsicht „Alle Götter sind Eins“<sup>243</sup> ist der *inklusive Monotheismus*, wie sich aus ägyptischen, babylonischen, indischen und antiken, griechisch-römischen Texten herauslesen lässt, laut Assmann Ergebnis eines Reifeprozesses. Dahingegen ging der exklusive Monotheismus aus einer Revolution hervor, die sich gewaltsam gegen den Polytheismus richtete.<sup>244</sup> Dieser Form seien

---

<sup>240</sup> Vgl. ebd.

<sup>241</sup> Vgl. dazu Braun: *Sekundäre Religionen* (2016), S. 41

<sup>242</sup> Vgl. Assmann, Jan: *Monotheismus und die Sprache der Gewalt*. Wien: Picus 2006 (= Wiener Vorlesungen im Rathaus 116), S. 23.

<sup>243</sup> Ebd., S. 24.

<sup>244</sup> Vgl. ebd.

sowohl Judentum, Christentum als auch Islam zuzuordnen. Ihnen gemeinsam ist „die Sprache der Gewalt“.<sup>245</sup> Das revolutionäre Potenzial, das sich in den heiligen Texten bereits angelegt findet, lässt sich im Rahmen fanatischer Ideologien instrumentalisieren, um die eigenen Ideen zu bestärken:

Das semantische Dynamit, das in den heiligen Texten der monotheistischen Religionen steckt, zündet in den Händen nicht der Gläubigen, sondern der Fundamentalisten, denen es um politische Macht geht und die sich der religiösen Gewaltmotive bedienen, um die Massen hinter sich zu bringen. Die Sprache der Gewalt wird als Ressource im politischen Machtkampf missbraucht, um Feindbilder aufzubauen und Angst und Bedrohungsbewusstsein zu schüren.<sup>246</sup>

Die in den Texten unterschwellig vorhandene Gefahr der Instrumentalisierung dieser „Sprache der Gewalt“ lässt sich besonders dann nachvollziehen, wenn man das Verhältnis von Sprache und Religion genauer betrachtet. Erfüllt Sprache im Alltag den Zweck zu informieren und Inhalte mitzuteilen, so ist Sprache im religiösen Kontext Ausdruck der „Wirkmächtigkeit“ Gottes.<sup>247</sup> Im sprechakttheoretischen Sinne zeichnet sich religiöse Sprache und damit die Schrift durch ihre spezifische Performanz aus. Assmann betont in diesem Zusammenhang die Verbindlichkeit, die die Schrift von den Gläubigen einfordert: „Die Schrift informiert nicht, wie Recht gesprochen werden soll, sondern sie spricht Recht, und dieser performative Anspruch macht beim Recht nicht Halt, sondern beansprucht in jedem Satz autoritative und normative Verbindlichkeit für alle Aspekte des Lebens.“<sup>248</sup> Wer der Schrift nicht folgt, begeht eine Sünde.<sup>249</sup>

Der Grundstein für die Annahme vom wirkmächtigen Wort Gottes wird im Schöpfungsmythos gelegt, der die Erschaffung der Welt als göttlichen Sprechakt berichtet<sup>250</sup>: „Gott sprach: Es werde Licht. Und es wurde Licht.“ (Gen 1,3) Im Prolog des Johannes Evangeliums findet sich diese Relation zwischen Gott und Wort noch weiter zugespitzt, indem das Wort seine Wirkung nicht erst erhält, weil es von Gott gesprochen wird, sondern weil Gott das Wort ist: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott. Im Anfang war es bei Gott. Alles ist durch das Wort geworden und ohne das Wort wurde nichts, was geworden ist.“ (Joh 1,1-3) Im Schöpfungswort, so

---

<sup>245</sup> Ebd.

<sup>246</sup> Ebd., S. 57.

<sup>247</sup> Vgl. Wonneberger, Reinhard: *Sprache*. In: Cancik, Hubert / Gladigow, Burkhard / Kohl, Karl-Heinz (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Bd. 5: Säkularisierung - Zwischenwesen. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 2001, S. 89-101, S. 96.

<sup>248</sup> Assmann: *Monotheismus* (2006), S. 48.

<sup>249</sup> Vgl. ebd., S. 47.

<sup>250</sup> Vgl. Wonneberger: *Sprache* (2001), S. 97.

schreibt Reinhard Wonneberger, kommen der „performativ[e] und der produktiv[e] Charakter der Sprache“ zusammen: „[...] erst im Wort macht sich die Gottheit identifizierbar und schafft darin Welt und sich selbst.“<sup>251</sup> Ähnlich sieht auch Christina von Braun die Offenbarung des abstrakten Gottes in der Schrift.<sup>252</sup> Erst in der Schrift und im verschriftlichten Gottesnamen wird die Macht Gottes gegenwärtig.<sup>253</sup>

Wird im Gottesverständnis monotheistischer Religionen Gott als Zentrum und Ursprung der metaphysischen Macht und sein Sprechen als „Wahrheitskriterium“<sup>254</sup> verstanden, so arbeitet *Wut* gegen dieses Verständnis. Zwar ist Gott im Text Adressat von Berufungen, Klagen und Gebeten, doch lässt er sich nicht eindeutig begreifen. Auch bleibt der Text stets bei der allgemeinen und naturalisierten Bezeichnung „Gott“ und differenziert nicht zwischen religionsspezifischen Gottesnamen.<sup>255</sup> Vielmehr erzeugt der Text, indem häufig wechselnd die Rede von „ihrem eigenen Gott“ (WU, S. 5, Abs. 18), „unserem Gott“ (WU, S. 10, Abs. 40), „der Gott“ (WU, S. 6, Abs. 21), „der andre Gott“ (WU, S. 10, Abs. 40) oder gleich mehreren „Göttern“ (WU, S. 6, Abs. 23) ist, den Eindruck einer nicht fassbaren Instanz, die ihre Autorität in den Jelinek’schen Sprachoperationen zwangsläufig einbüßt. Das Verfahren, mit dem Jelinek der Gottesinstanz zu Leibe rückt, scheint auch hier eines zu sein, wie man es bereits aus ihrem Œuvre kennt; nämlich jenes der Mythendekonstruktion. Wird in *Wut* zwar in unterschiedlichen Kontexten auf den „Einen, Einzigen, Einigen Got[t]“ (WU, S. 26, Abs. 116) referiert, so scheint genau dies, nämlich die Anerkennung einer (einzigen) Gottesinstanz nicht länger gegeben. Wiederholt zeigt sich im Text die Verwirrung angesichts der verschiedenen Götter – „[...] Gott, ja bloß welcher?“ (WU, S. 19, Abs. 74) – thematisiert: „Der Gott, ich muß nachschauen, welcher, es ist einer, von dem ein anderer behauptet, er wäre beleidigt worden, es wäre gefrevelt worden, und da müssen wir jetzt alle umbringen, alle?“ (WU, S. 10, Abs. 40) In dem Zusammenhang erscheint „Gott“ als Mythos im Barthes’schen Sinne.<sup>256</sup>

---

<sup>251</sup> Vgl. ebd.

<sup>252</sup> Braun: *Sekundäre Religionen* (2016), S. 35.

<sup>253</sup> Vgl. ebd., S. 41.

<sup>254</sup> Vgl. Wonneberger: *Sprache* (2001), S. 94.

<sup>255</sup> Dies bemerkte auch schon Nicolai Busch bei seiner Untersuchung von Jelineks *Wut*; vgl. Busch: *Wut als Text-Kontext-Phänomen* (2018), S. 56.

<sup>256</sup> Vgl. zum Verfahren der Mythendekonstruktion bei Jelinek: Degner, Uta: *Mythendekonstruktion*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler 2013, S. 41-46.

Ähnlich beschreibt dies bereits Nicolai Busch, der mit Verweis auf Roland Barthes' *Mythen des Alltags* im Text die Verwendung des Wortes „Gott“ als reinen Signifikant ohne Signifikat, sprich „die Transformation des Sinns in eine Form“<sup>257</sup> feststellt.<sup>258</sup>

Eine solche sinnentleerte Verwendung des Gottesnamen geht mit der Demontage der Autorität der göttlichen Instanz einher, die Jelinek mittels unterschiedlicher Verfahren vollzieht. Eine Methode ist der Einsatz von komischen Mitteln, wie etwa an der Bearbeitung des gottlobenden Ausrufs „Gott ist groß!“ gezeigt werden kann. Zwar findet sich die Formel „Gott ist groß“ (WU, S. 11, Abs. 41) auch in *Wut* an mehreren Stellen verarbeitet, jedoch bleibt sie nicht unhinterfragt: „Aber ich kann ihn nicht genau sehen, vielleicht ist er ja gar nicht so groß?“ (WU, S. 11, Abs. 41) Die Größe Gottes wird wörtlich genommen:

[...] wo ist überhaupt mein Maßband, gestern hatte ich es noch, wegen der neuen Couch. Wieso sollte er das sein: groß? Wie soll da von Ihnen in Gottes Namen etwas vollbracht worden sein? Das geht nicht, wenn man nicht genau weiß, wie groß dieser Gott ist, Moment, komme schon, ich habe das Band gefunden und lege es ihm jetzt an. Es wird so oft über ihn gesagt, er sei groß, daß viele es wirklich glauben, ich möchte es gern wissen. (WU, S. 11, Abs. 41)

Im Wörtlichnehmen der Größe Gottes, die das Ich wie eine „Couch“ ausmessen möchte, wird die göttliche Instanz ins Lächerliche gezogen. Jelinek hinterfragt, was im Rahmen religiösen Glaubens eigentlich nicht zu hinterfragen ist, und setzt damit „einen Angriff auf den heiligen Sinn des [...] Wortes“.<sup>259</sup> An anderen Stellen wiederum wird Gott explizit negiert „Die Götter sind ein Nichts. Und zwar alle. Ja, Ihrer auch. Alle.“ (WU, S. 6, Abs. 24)

Zudem könnte diese Nicht-Fassbarkeit der Gottesinstanz auch im Zusammenhang mit der metaphysischer Orientierungslosigkeit in modernen, säkularisierten Gesellschaften gelesen werden.<sup>260</sup> Das zwischen den Göttern herrschende Konkurrenzscenario, das

---

<sup>257</sup> Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Aus dem Französischen v. Horst Brühmann. Berlin: Suhrkamp 2015 [1957] (= suhrkamp taschenbuch 4338), S. 280.

<sup>258</sup> Vgl. Busch: *Wut als Text-Kontext-Phänomen* (2018), S. 55.

<sup>259</sup> Janke, Pia / Kaplan, Stefanie: „Und das Wort ist Fleisch geworden“. *Katholizismus in Elfriede Jelineks Werk. Gespräch mit Pia Janke und Stefanie Kaplan*. In: Janke, Pia (Hg.): RI-TUAL.MACHT.BLASPHEMIE. Kunst und Katholizismus in Österreich seit 1945. Wien: Praesens 2010 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 7), S. 36-51, S. 48.

<sup>260</sup> *Wut* „als Befragung eines Säkularisierungsprozesses“ zu lesen, schlägt etwa Silke Felber vor. Vgl. Felber: *Im Namen des Vaters* (2016-2017), S. 55.

in den heiligen Texten monotheistischer Religionen entworfen wird<sup>261</sup>, verlagert sich spätestens mit der Moderne in die gesellschaftliche Wirklichkeit. Angesichts von Pluralismus und Säkularisierung in der Moderne sehen sich die Religionen mit dem „Verlust ihres traditionellen Weltanschauungsmonopol“<sup>262</sup> konfrontiert. Dies bedeutet, dass sich auch religiöse Ansichten und ihre individuellen Auslegungen am „freien Markt religiöser Ideen“<sup>263</sup> im Wettbewerb befinden. Von brennender Aktualität erscheint das Thema v.a. im Hinblick auf den islamistischen Dschihad<sup>264</sup>, seit der internationalen politischen Auseinandersetzung mit dem Islamischen Staat (IS) und dessen Netzpropaganda, die auch zahlreiche EuropäerInnen in den syrischen Krieg ziehen ließ, in aller Munde. Ein kurzer Verweis darauf findet sich auch in *Wut*, wenn es heißt: „Ich rate ihnen, es nicht zu tun, den Schwur nicht zu leisten, irgendwas anderes zu leisten, aber mich fragt keiner. Ich rate ihnen, nicht dorthin zu fahren, und sie tun es doch.“ (WU, S. 6, Abs. 21)

Die raschen Glaubenswechsel, die sich im Zuge der Radikalisierung ereignen, – „Sie sind an der richtigen Adresse, endlich gehts unbürokratisch zu; so, und an den [Anm.: Gott] schließen wir uns jetzt an, das geht manchmal in zwei, drei Wochen, da schließen wir uns schon an an etwas, das wir gar nicht kennen können“ (WU, S. 19, Abs. 74) – verhandelt der Text ebenfalls in satirischer Weise, wie sich deutlich in Verbindung mit einer späteren Textpassage zeigen lässt.

[...] Glauben bekommen wir immer rein, er wird daher auch immer billiger, egal, ob wir ihn billigen oder nicht, und wir installieren ihn auch gleich; wir nehmen den alten Glauben mit, entsorgen ihn, und dann installieren wir Ihnen kostenlos den neuen, die neue Glaubens-App, bei der Sie sich nie wieder Sorgen zu machen brauchen, die ist fix draufgeladen und fertig. Das ist ein Glaube, der hält. Wenn Sie einen neuen wollen, müssen Sie sich halt den kaufen, und unser Gott kauft Sie sich dann, Sie werden schon sehn. (WU, S. 26, Abs. 113)

In Anlehnung an Wendungen im Duktus der Werbesprache wie „ein Glaube, der hält“ (WU, ebd.) oder das Versprechen der Entsorgung des alten und kostenlose Installation

---

<sup>261</sup> So beschrieben etwa bei Jan Assmann: „Der Monotheismus rechnet immer mit anderen Göttern, das heißt mit konkurrierenden Macht- und Wahrheitsansprüchen, die er als mit sich unvereinbar zurückweisen, bekämpfen und verfolgen muß.“ Siehe: Assmann: *Monotheismus* (2006), S. 32.

<sup>262</sup> Gabriel, Ingeborg: *Gibt es einen fundamentalistischen Imperativ? Die Moderne zwischen Säkularisierung und Fundamentalismus*. [https://se-ktf.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/p\\_sozialethik/Studium/Vorlesungsmaterial/Ethik\\_II/Artikel\\_Fundamentalistischer-Imperativ\\_Artikel.pdf](https://se-ktf.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_sozialethik/Studium/Vorlesungsmaterial/Ethik_II/Artikel_Fundamentalistischer-Imperativ_Artikel.pdf) (20.12.2018), datiert mit 2005, S. 1.

<sup>263</sup> Ebd.; zur freien Wahl der Religion angesichts von Moderne und Säkularisierung siehe auch: Berger, Peter L.: *Der Zwang zur Häresie. Religion in der pluralistischen Gesellschaft*. Aus dem Amerikanischen v. Willi Köhler. Frankfurt am Main: Fischer 1980.

<sup>264</sup> Siehe dazu etwa: Seeßlen, Georg: *Beginnend mit Worten, endend mit Blut*. <https://www.zeit.de/kultur/2015-02/islamischer-staat-dschihadisten-aus-europa-essay> (23.11.2018), datiert mit 15.2.2015.

des neuen Glaubens, erscheint der religiöse Glaube und der jeweils damit verbundene Gott mehr als vermarktetes Konsumgut, denn als Berufung. In *Wut* erscheint „Gott“ also nicht länger als die eine heilige Wahrheit, sondern als sinnentleerte Projektionsfläche<sup>265</sup>, die im Rahmen fanatischer Ideen, beliebig interpretiert, der gewaltsamen Durchsetzung von Visionen dient.

### 5.1.2 Zur Ermächtigung durch religiöse Sprache

Wenn „Gott“ in *Wut* also nur noch als enthistorisierte, „sinnentleerte Form“ in einer quasi mythischen Funktion, die beliebig bedeutet und kontextualisiert werden kann, vorkommt, dann zeigt das im Text ausgestellte Referenzieren auf Gott vor allem Strategien der Ermächtigung auf. Besonders fällt das auf, wenn der Text auf die islamistisch-motivierten Terroranschläge rekurriert und vom „herausbrüllen müssen“ des „heiligen Namen[s]“ (WU, S. 25, Abs. 109) berichtet, das mit den Taten einhergeht, um auf diese Weise die Morde als göttliche Tat zu markieren: „[...] dann sterben sie durch unseren Gott [...].“ (WU, S. 3, Abs. 8).

Um die Ermächtigungsgesten in religiösen Sprechakten nachvollziehen zu können, eignet sich, wie bereits Christian Schenkermayr bei seiner Analyse von Jelineks *Bambiland* und *Babel* zeigen konnte<sup>266</sup>, ein Ansatz des Theologen Philipp Stoellger. In seiner Untersuchung *Souveränität im Spiel der Zeichen. Zum Schein von Macht in religiöser Rede* beschäftigte sich Stoellger mit dem Zusammenwirken von Sprache, Religion und Macht.<sup>267</sup> Offenbart sich, wie zuvor erläutert<sup>268</sup>, im Gottesnamen die göttliche Macht, so bedeutet ein Sprechen in Gottes Namen, eine Inanspruchnahme dieser Macht, die „latent in der religiösen Rede“ mitschwingt und somit den Schein der Autorisierung durch Gott erweckt.<sup>269</sup> Mit einer „deiktische[n]“ Geste verweisen die Sprecher in religiösen Sprechakten „auf den Anderen als Ursprung und eigentlichen Herrscher und Träger der Macht.“<sup>270</sup>

---

<sup>265</sup> Martin A. Hainz beschreibt „Gott“ in Jelineks Werk „als Projektion“. Vgl. Hainz, Martin A.: *Die Verschärfung des Theodizee-Problems im Denken der Literatur des 20. Jahrhunderts*. In: Berwald, Olaf / Thuswaldner, Gregor (Hg.): *Der untote Gott. Religion und Ästhetik in der deutschen und österreichischen Gegenwartsliteratur des 20. Jahrhunderts*. Köln u.a.: Böhlau 2007, S. 145-158, S. 148.

<sup>266</sup> Vgl. Schenkermayr, Christian: *Ritus, Schrift und Machtgefüge: interreligiöse Diskurse im Spannungsfeld sprachanalytischer Schreibverfahren am Beispiel ausgewählter Texte von Josef Winkler, Barbara Frischmuth und Elfriede Jelinek*. Wien, Diss. 2016, S. 184-185.

<sup>267</sup> Stoellger, Philipp: *Souveränität im Spiel der Zeichen. Zum Schein der Macht in religiöser Rede*. In: Stoellger, Philipp (Hg.): *Sprachen der Macht. Gesten der Er- und Entmächtigung in Text und Interpretation*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 189-211.

<sup>268</sup> Siehe dazu Kap. 5.1.1. der vorliegenden Arbeit, S. 67-69.

<sup>269</sup> Vgl. Stoellger: *Souveränität im Spiel der Zeichen* (2008), S. 189-190.

<sup>270</sup> Ebd., S. 201.

Stoellger stellt im Rahmen seiner Arbeit die These auf, dass es nicht „Gott“ sei, über das hinaus nichts Größeres mehr gedacht werden könne, sondern vielmehr die Sprache selbst. Diese Annahme ergibt sich für ihn aus dem zwischen Sprache und Religion bestehenden, asymmetrischen Verhältnis. Asymmetrisch deshalb, da zwar Religion nicht ohne Sprache auskomme, umgekehrt die Sprache aber ohne Religion.<sup>271</sup> Ins Zentrum seiner Überlegungen rückt für Stoellger daher „die Macht der Sprache“<sup>272</sup> selbst. Wie Schenkermayr schreibt, ermöglicht Stoellgers Ansatz den Blick auf die „literarisch-sprachkritische Auseinandersetzung mit religiösen Sprechakten“ und damit auf Verfahren, die „diese Latenz [Anm. der göttlichen Macht] in ihren Texten“ aufdecken.<sup>273</sup>

So entlarvt Jelinek etwa das Berufen auf „Gott“ im Kontext der verarbeiteten Terroranschläge als Strategien der Selbstermächtigung. „Wir bringen Verderben, aber wir sagen, dieses Verderben sei gottgesandt.“ (WU, S. 5, Abs. 19) Durch den Konjunktiv es „sei gottgesandt“ und dessen Rückkoppelung auf „wir sagen“ wird die göttliche Legitimation in Frage gestellt und der Ursprung der Gewalt allein im „wir“ verortet: „Wir sind weltlich, auch wenn wir unseren Gott haben, den nie berührten Ursprung und Anfang, den brauchen wir nicht mehr, wir schreien zwar Seinen Namen heraus, doch wir brauchen ihn gar nicht [...]“ (WU, S. 29, Abs. 135) Das Töten „[i]n Gottes Namen“ (WU, S. 25, Abs. 41) offenbart sich als ein Beanspruchen seiner Position. Wähnt sich das *Wir* im Auftrag Gottes („Wir strafen Menschen, das ist unser Auftrag.“, WU, S. 4, Abs. 8) und bezieht somit die Rechtmäßigkeit seines Handelns in Bezug auf Gott, so hintertreibt der Text zunehmend den kausalen Zusammenhang. Einerseits indem sich „Gott“ einer näheren Bestimmung entzieht, in unterschiedlichen Kontexten auftaucht (islamisch, christlich, jüdisch im Wechsel, und größtenteils auch verschränkt), im Text pluralisiert wird und andererseits in seiner Existenz auch immer wieder angezweifelt und verneint wird („[...] da gehen jetzt einige zur Schar ihrer unsterblichen Götter. Die werden staunen, wenn sie sie nicht finden, weil es sie nicht gibt. Soviel Arbeit, und dann gibt es die gar nicht!“, WU, S. 6, Abs. 20).

Die Pluralisierung „Götter“ negiert aber nicht nur die im Monotheismus geltende metaphysische Allmacht des einzigen Gottes, sie verweist zudem auch auf das selbstge-rechte Handeln von fanatischen Fundamentalisten, die nicht nur im Namen Gottes han-

---

<sup>271</sup> Vgl. ebd., S. 189-191.

<sup>272</sup> Ebd., S. 190.

<sup>273</sup> Schenkermayr: *Ritus, Schrift und Machtgefüge* (2016), S. 50.

deln, sondern sich an seine Stelle setzen. „Götter“ erhält damit eine mehrfache Bedeutung, meint nicht mehr nur ein metaphysisches Wesen, sondern verschränkt sich mit der „Schar“ der Dschihadisten: „Die aber gehen zu ihrem Gott, der eine ganze Schar ist, die ihre Furche zieht [...].“ (WU, S. 6, Abs. 21) Es ist nicht das Gesetz Gottes, dass das *Wir* zusammenhält – denn dieser Gott erscheint ebenfalls als etwas Konstruiertes („[...] das ist unser Gott, den wir uns selbst gemacht haben. Er ist der Alleingott. Außer ihm ist keiner.“, WU, S. 3, Abs. 6), sondern das terroristische Ziel der „Schar“, der gemeinschaftlichen Masse der Kämpfer. Gott als das die Gewalt legitimierende Prinzip erklärt Jelinek damit für ungültig.

Wird Gott auf der einen Seite herangezogen, um Gewalttaten und Anschläge zu rechtfertigen, so wird aus einer anderen Perspektive Gottes Schutz vor dieser Gewalt eingefordert. Beispielhaft vorführen lässt sich das an einem Absatz am Ende des Theatertextes, wo Jelinek Psalm 64 verarbeitet.<sup>274</sup> In diesem Psalm wendet sich das in Not geratene lyrische Ich an Gott und bittet um Schutz vor den Feinden. Der Psalm weist eine für Klagepsalmen typische Gliederung auf, beginnt dementsprechend mit Klage und Anrufung des Gottesnamens, wobei die eigene Not geschildert wird, bittet um Rettung und schließt mit dem Vertrauensbekenntnis und Lobgelübde auf Gott.<sup>275</sup> Den ersten Vers des Psalms, der gleichzeitig die zentrale Bitte des Gebets beinhaltet, stellt Jelinek abgesetzt vom Rest des Absatzes ebenfalls an den Beginn, wenn es heißt: „Bitte um Schutz vor bösen Anschlägen!“ (WU, S. 30, Abs. 140)

Im Psalm stechen besonders die detaillierten Schilderungen der Feinde sowie ihrer Waffen und Taten hervor, die in ihrer Motivik an Krieg und Jagd<sup>276</sup> angelehnt sind („die ihre Zunge schärfen wie ein Schwert, / mit ihren giftigen Worten zielen wie mit Pfeilen / [...] plötzlich schießen sie auf ihn ohne alle Scheu. / [...] und reden davon, wie sie Stricke legen wollen [...]“, Ps 64,4-6). In ihrer Bearbeitung des Psalms kommentiert Jelinek die Verse und aktualisiert ihren Inhalt. Wenn nun die betende Stimme zwischen den Psalmversen auf Stationen des Tathergangs der *Charlie Hebdo*-Morde rekurriert, werden die „bösen Anschläge“ gleichbedeutend mit den Pariser Terroranschlägen:

---

<sup>274</sup> An dieser Stelle sei auch auf Nicolai Buschs Analyse der Funktion des Psalms in Jelineks *Wut* verwiesen. Er liest Jelineks Bearbeitung im Hinblick auf Fragen nach der Theodizee. Siehe Busch: *Wut als Text-Kontext-Phänomen* (2018), S. 80-84, insbesondere S. 84.

<sup>275</sup> Zum Aufbau der Klagepsalmen vgl. Zenger, Erich (u.a.): *Einleitung in das Alte Testament*. Stuttgart (u.a.): W. Kohlhammer<sup>3</sup>1998 (= Kohlhammer Studienbücher Theologie 1,1), S. 319.

<sup>276</sup> Eine umfassende Analyse von Psalm 64 findet sich etwa bei: Eder, Sigrid: *Wort-Gefechte. Feindcharakterisierungen und Sprachgewalt in Psalm 64*. In: Schnocks, Johannes / Liess, Kathrin (Hg.): *Gegner im Gebet. Studien zur Feindschaft und Entfeindung im Buch der Psalmen*. Freiburg: Herder 2018, S. 147-165, hier S. 151-153.

Wer kann sie sehen? Du kannst sie doch bestimmt sehen! Du siehst ja alles! Bitte sag uns, wo sie sind, kommen sie schon die Treppe herauf, haben sie den Türcode geknackt, oder hat ihnen den jemand gezeigt? Egal. Sie haben Böses im Sinn und halten es auch noch geheim, erst nachher kann man es in den Netzwerken sehen [...]. (WU, S. 30, Abs. 140)<sup>277</sup>

Die Taten der Feinde, die das lyrische Ich im Psalm nennt, erweitert Jelinek um die Taten der Paris-Attentäter: „Sie versenden das Böse auch in Redaktionen, in denen sie dann die Redakteure umbringen [...].“ (WU, S. 30, Abs. 140)

Mit Galtungs Konzept der kulturellen Gewalt wurde zu Beginn des Kapitels auf die hierarchische Ordnung, die Religion vermittelt, eingegangen. Das in dem Zusammenhang beschriebene dichotomische Verhältnis von Wir/Erwählte/Gott versus die Anderen/Nicht-Erwählte/Satan, welches religiöse Ideologien entwerfen, kann an Psalm 64 exemplarisch gezeigt werden. Hier wendet sich ein Ich an Gott („Höre, Gott, meine Stimme in meiner Klage“, Ps 64,2) und erbittet dessen Schutz „vor dem schrecklichen Feinde“ (Ps 64,2). Das lyrische Ich im Psalm sieht sich selbst als von Gott erwählt, wenn es auf sich als „den Frommen“ (Ps 64,5) referiert, die „Feinde“ (Ps 64,2) hingegen mit Begriffen wie die „Bösen“ (Ps 64,3) oder „Übeltäter“ (Ps 64,3) bedenkt und eindeutig als nicht-erwählt markiert. Diese Konstellation aus den drei Komponenten „Gott“, „der Klagende“ und „die Feinde“ beschreibt etwa Claus Westermann als charakteristisch für die Klagepsalmen.<sup>278</sup> Öffnet Jelinek den Bedeutungshorizont des Psalms hin zu aktuellen Anlässen, so kann auf diese Weise vorgeführt werden, wie Feindbildkonstruktionen vor sich gehen und durch die heilige Aura der Texte als von Gott autorisiert erscheinen.

Allerdings erscheint Gottes Allmacht in Jelineks Bearbeitung des Psalms gebrochen. Gerade mit Blick auf die terroristischen Anschläge werden Zweifel am Beschützer „Gott“ geäußert. So wird etwa im Anschluss an jene Zeile aus dem Psalm, die die bedrohende Situation klagt („Sie verstehen sich auf ihre bösen Anschläge [...]“, WU, S. 30, Abs. 140), bemerkt: „die gelingen ihnen schon sehr oft, zu oft, das muß ich zugeben, leider [...]“ (WU, ebd.). Ist sich das Ich des Psalms der Errettung durch Gott sicher („Da trifft sie Gott mit dem Pfeil, / plötzlich sind sie zu Boden geschlagen“, Ps 64,8), zeigt sich das Gottesvertrauen in *Wut* als erschüttert („Da triffst du sie mit einem Pfeil, hoffen wir zumindest, daß du triffst, daß du sie triffst [...]“, WU, S. 30, Abs. 140). Entsprechend

---

<sup>277</sup> Die hervorgehobenen Stellen markieren wörtliche Zitate aus Psalm 64. Dass es sich bei „Treppe“ und „Türcode“ um Anspielungen auf den *Charlie Hebdo*-Anschlag handelt, wurde bereits in Kap. 3.1.2.2 gezeigt, vgl. S. 30-31 dieser Arbeit.

<sup>278</sup> Vgl. Westermann, Claus: *Lob und Klage in den Psalmen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 5., erweiterte Auflage von *Das Loben in den Psalmen* 2011, S. 128.

spart Jelinek auch den für Psalmen typischen „Vertrauensvorschuß“<sup>279</sup> aus. Die vertrauensbekenndenden Zeilen des Psalms „Die Gerechten werden sich des Herrn freuen / und auf ihn trauen“ (Ps 64,11) wird in *Wut* zu: „Die Gerechten werden sich des Herrn freuen und auf Ihn bauen, das Haus wird dann auch einstürzen [...]“ (WU, S. 30, Abs. 140). Was bleibt sind wütende Vorwürfe an Gott („Gott, wie konntest du das zulassen!“, WU, ebd.) und Zweifel an seiner Wirkmächtigkeit: „Und alle Menschen werden sich fürchten, alle fürchten sich jetzt schon und sagen: Das hat Gott getan! Wir schwören, daß das nicht wahr ist. Glauben Sie es nicht, wenn Sie es hören! Das hat er nicht getan, auch wenn Sie zu erkennen glauben, daß das Sein Werk war, es war es nicht.“ (WU, ebd.)<sup>280</sup>

Die Zweifel an Gottes schützender Funktion zeigen sich aber auch schon an einem früheren Zeitpunkt im Text, wenn sich Jelinek am Wort „Schirm“ abarbeitet. Bekannt aus der biblischen Wendung „Schutz und Schirm“ bzw. auch aus dem Mariengebete *Unter deinem Schutz und Schirm (Sub tuum praesidium)* findet sich das Wort „Schirm“ in der Bibel in zwei Bedeutungen. Es steht einerseits für den göttlichen Schutz und wird andererseits gleichbedeutend mit „Gott“ selbst verwendet.<sup>281</sup> Jelinek hingegen reißt „Schirm“ aus seinem ursprünglichen Kontext heraus und verwendet ihn in einer alltagssprachlichen Semantik.

Wenn der Schirm an ist, erfahren wir es im Widrigsten und Kleinsten, denn der Schirm ist ja klein, nicht wahr, dort muß alles hinein, auch du, mein liebes Jesulein, hier kannst du aus dem Schirm heraussehen, ohne uns zu beschützen, ohne uns zu schützen wie andre ihren Vater, das ist ihre Stärke. Unter deinem Schutz und Schirm, wie geht es weiter?, egal, unser unabwendbares Massenwesen schaut hinein, und dann schaut es wieder hinaus, bevor uns noch das erblindende Verrechnen von Erfolgen gezeigt werden kann, ja. Das ist unser Gott. Aber der ist uns ganz egal. Das heißt aber nicht, daß er allen egal ist, wenn auch als ein anderer. Ein anderer ist anderen nicht ganz egal. Der gilt ihnen. (WU, S. 13, Abs. 51.)

Was sich hier vollzieht, ist eine De-Sakralisierung der vormals heiligen Worte. In *Wut* geht vom „Schirm“ kein Schutz mehr aus, denn hier liefert der *Bildschirm* Zeugnisse der Gewalt und Zerstörung „im Widrigsten und Kleinsten“. (WU ebd.)

---

<sup>279</sup> Vgl. Wonneberger: *Sprache* (2001), S. 96.

<sup>280</sup> Eigene Hervorhebungen, um wörtliche Zitate aus Psalm 64 zu markieren.

<sup>281</sup> Zur Bedeutung des Wortes „Schirm“ im biblischen Kontexte vgl. Brodersen, Alma: *Schutz*. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/27401/> (22.1.2019), datiert mit Februar 2018 (= *bibelwissenschaft.de, Das wissenschaftliche Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft*).

In ihrer Auseinandersetzung mit biblischen Intertexten und den Gesten religiöser Sprechakte demontiert Jelinek die vermeintlich von Gott ausgehende Macht als eine von Menschen konstruierte und instrumentalisierte Macht.

### 5.1.3 Von der Macht des Wortes zur Macht der Bilder

Wurden zuvor die Ermächtigungsgesten religiöser Sprechakte in den Blick genommen, so soll nun der Transfer der heilig aufgeladenen Aura des Wortes in Bilder betrachtet werden. Spielen moderne Medien im Rahmen moderner fundamentalistischer Bewegungen eine zentrale Rolle<sup>282</sup>, soll analysiert werden, wie Jelinek die Rolle der Medien in *Wut* reflektiert.

In dem Zusammenhang kann nochmals der Aufsatz von Christina von Braun herangezogen werden. Sie spricht hinsichtlich der medialen Präsenz der Islamisten von einem Paradigmenwechsel. Werden religiöse Texte und Gott im modernen Zeitalter zunehmend abstrakt, und entfernen sich „von der materiellen Wirklichkeit“<sup>283</sup>, so ermöglicht die Übersetzung religiöser Botschaften in die neuen Medien, die Texte wieder mit Sinnlichkeit aufzuladen.<sup>284</sup> Von Braun stützt sich in ihrer Annahme auf eine Feststellung des Medienphilosophen Vilém Flusser, der im Zusammenhang mit der Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert bemerkt, dass sie die Fähigkeit besäße „die Texte wieder magisch zu laden“<sup>285</sup>. Den Bildern komme dabei eine zentrale Funktion im Hinblick auf Wirklichkeitserfahrung zu, denn, so schreibt Flusser: „Bilder sind Vermittlungen zwischen der Welt und dem Menschen.“<sup>286</sup> In dem Sinne haben Bilder die Funktion, die dem Menschen „nicht zugänglich[e]“ Welt „vorstellbar“ werden zu lassen.<sup>287</sup> Den tatsächlichen Einfluss der Bilder beschreibt Flusser ähnlich der Funktionsweise des Barthes'schen Mythos:

Statt die Welt vorzustellen, verstellen sie sie, bis der Mensch schließlich in Funktion der von ihm geschaffenen Bilder zu leben beginnt. Er hört auf, die Bilder zu entziffern

---

<sup>282</sup> Den Zusammenhang von Fundamentalismus und modernen Medien untersucht etwa der bereits erwähnte Beitrag von Christina von Braun. Vgl. Braun: *Sekundäre Religionen* (2016), siehe insbesondere S. 23-24, S. 60-70.

<sup>283</sup> Vgl. ebd., S. 23-24.

<sup>284</sup> Vgl. ebd.

<sup>285</sup> Flusser, Vilém: *Das Bild*. In: Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Hg. v. Andreas Müller-Pohle. Göttingen: European Photography 1991, S. 8-12, S. 12.

<sup>286</sup> Ebd., S. 9.

<sup>287</sup> Ebd.

und projiziert sie stattdessen unentziffert in die Welt „dort draußen“, womit diese selbst ihm bildartig – zu einem Kontext von Szenen, von Sachverhalten – wird.<sup>288</sup>

Diesen Vorgang nennt Flusser „Idolatrie“ – die Wirklichkeit strukturiert sich aus von Menschen geschaffenen Bildern, vergisst jedoch den Umstand, dass es sich um menschliche Erzeugungen handelt.<sup>289</sup> Was Flusser für die Fotografie feststellt, potenziert sich im Hinblick auf bewegte Bilder, die das in ihnen Dargestellte noch „realer“ wirken lassen.

Denkt man in diesem Zusammenhang an das Phänomen des „Cyber Dschihad“<sup>290</sup>, mit dessen Bilderpolitik und medialen Strategien sich etwa Anna Erelle intensiv beschäftigt hat, können durchaus Parallelen zu der von Flusser beschriebenen Funktion der Bilder festgestellt werden. Laut Erelle ginge es den Dschihadisten besonders darum, sich mittels der Bilder ins Netz einzuschreiben.<sup>291</sup> Für sie wird die „virtuelle Welt“ zu ihrer Realität.<sup>292</sup> Es sind also die Bilder im Netz, mit denen die fanatisierte Vorstellung des Gottesreichs Wirklichkeit wird.

In *Wut* richtet Jelinek den Blick eben auf diesen Zweck der Bilder, wenn sie schreibt: „[...] diese Bilder werden laufend auf einer kleinen Platte serviert, kleiner als eine Untertasse, [...] meinetwegen: ein Flash-Speicher [...] Man braucht ja einen Beweis. Es soll ja alles gesehen werden, wozu sonst all die Mühe?“ (WU, S. 4, Abs. 10) Das abstrakte Reich Gottes, das in der Schrift versprochen wird, findet im Internet seine irdische Entsprechung, an der alle teilhaben können, denn „unser liebes Netz nimmt uns alle auf“ (WU, S. 28, Abs. 131). In der intertextuellen Verknüpfung doxologischer Wendungen wie „Von Ewigkeit zu Ewigkeit“ mit dem semantischen Bereich der Technik und des Internets macht Jelinek die religiöse Aufladung des Netzes deutlich. In seinem ursprünglich-biblischem Kontext als Lobpreis auf Gott gedacht<sup>293</sup>, wendet Jelinek die Phrase rekontextualisiert auf die Ewigkeit des Internets an:

[...] der Augenblick ist vorbei, das Foto aber ist gespeichert für die Ewigkeit, von Ewigkeit zu Ewigkeit, außer das Handy ist hin oder die Batterie leer, was immer nur ein vorübergehender Zustand ist. Von Ewigkeit zu Ewigkeit, das ist ganz schön lang, das ist endlos wie der Ewige, und genauso lang, wie sein Foto gespeichert und immer

---

<sup>288</sup> Ebd., S. 9-10.

<sup>289</sup> Vgl. ebd., S. 10.

<sup>290</sup> Vgl. Erelle, Anna: *Undercover-Dschihadistin: Wie ich das Rekrutierungsnetzwerk des Islamistischen Staats ausspionierte*. Aus dem Französischen v. Martina Bunge, Eliane Hagedorn, Barbara Reitz. München: Droemer Knaur 2015, S. 23.

<sup>291</sup> Vgl. ebd., S. 33.

<sup>292</sup> Vgl. ebd., S. 18.

<sup>293</sup> Vgl. zur Doxologie: Hilbrands, Walter: *Doxologie (AT)*. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/16651/> (22.1.2019), datiert mit Dez. 2011 (= [bibelwissenschaft.de](http://bibelwissenschaft.de), Das wissenschaftliche Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft).

wieder übertragen werden kann, bis es abgetragen ist, so lange wird es unseren Gott geben, Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen. (WU, S. 16, Abs. 59)

Haben moderne Medien im Rahmen fanatischer Bewegungen, die Funktion die „Gefühle“<sup>294</sup> anzusprechen und „religiöse Verheißungen zu einem festen Versprechen zu machen“<sup>295</sup>, so deckt Jelinek genau dies in ihrem Theatertext auf. Mit dem Verweis darauf, dass es Gott „so lange [...] g[ibt]“ (WU, ebd.), wie das „Foto gespeichert und immer wieder übertragen werden kann“ (WU, ebd.), entlarvt Jelinek die fanatisch imaginierte Heilsmission als konstruiert. Was eng mit der Vorstellung von Gott verbunden ist, nämlich Ewigkeit und Allgegenwärtigkeit, wird nur durch das Internet erfahrbar: „[...]das Bild ist im Grunde ewig, denn das Netz verliert nichts. Wird es irgendwo gelöscht, ist es auch woanders zu sehen, das Bild, an Tausenden Orten. Man kann sich alles immer anschauen.“ (WU, S. 29, Abs. 137)

Wähnen sich die Terroristen in einer göttlichen Mission, so erhalten die Bilder eine sakrale Aura und bedeuten gleichzeitig die Teilhabe am Reich Gottes. Im Theatertext finden sich zahlreiche Verweise auf das Filmen der Taten, also das Erzeugen von Bildern, was Jelinek in den Bezug zum islamischen Bildverbot als widersprüchlich entlarvt und dadurch „Paradoxien [...], die dem vermeintlich religiös motivierten Fundamentalismus innewohnen [aufzeigt]“<sup>296</sup>: „[...] es existiert nur das, was angeschaut werden kann. Da ist es wieder praktisch, daß das keiner mit dem Propheten machen kann, der kann nicht angeschaut werden, es gibt kein Bild, und wer sich eins macht, der fliegt und aus. Direkt verboten ist es angeblich aber nicht.“ (WU, S. 17, Abs. 65)

Das Bildverbot, das im Islam propagiert wird, leitet sich weniger aus dem Koran als aus den Hadithen ab, einer Sammlung an Schriften, die die „Worte und Taten Muhammads“ überliefern.<sup>297</sup> Im Wesentlichen lassen sich in den Hadithen zwei Gründe finden, warum Bilder abgelehnt werden. So gelten sie einerseits als unrein und bedeuten andererseits, dass sich „der Bilder schaffende Mensch zum Schöpfer macht“<sup>298</sup> und damit eine für Gott vorbehaltene Position für sich beansprucht.

---

<sup>294</sup> Vgl. Braun: *Sekundäre Religionen* (2016), S. 31.

<sup>295</sup> Vgl. ebd., S. 77.

<sup>296</sup> Felber: *Im Namen des Vaters* (2016), S. 54.

<sup>297</sup> Vgl. Naef, Silvia: *Der Islam, Religion des Bilderverbots?* In: Schröder, Bernd / Behr, Harry Harun / Krochmalnik, Daniel (Hg.): „Du sollst Dir kein Bildnis machen...“. Bilderverbot und Bilddidaktik im jüdischen, christlichen und islamischen Religionsunterricht. Berlin: Frank & Timme 2013, S. 145-150, S. 146.

<sup>298</sup> Ebd.

In *Wut* reflektiert Jelinek diesen Widerspruch kritisch – „Sie dürfen sie ja nicht anschauen, und sie dürfen nicht einmal Bilder von denen anschauen. Wie meinen? Warum tun sie es dann dauernd? Wecken die Bilder, die süß schlummernden, dauernd aus ihrer Ruhe [...]“ (WU, S. 17, Abs. 65) – und entlarvt das Erzeugen der Bilder als ideologisch-motivierte Inszenierungsstrategie zum reinen Selbstzweck: „Doch in Wahrheit ist er der Gott, der einzige, und er spricht in seinem eigenen Namen, den er kaum schreiben kann. Dann muß er ihn eben aussprechen und ins Video hineindrücken, oder wie sagt man? [...] Er filmt sich selbst als Gott“. (WU, S. 3, Abs. 7)

## 5.2 Zur Allgegenwärtigkeit der Gewalt

Die Gewalt zeigt sich in *Wut* als allgegenwärtiges, sich ständig wiederholendes Phänomen. Um diese zirkuläre Struktur der Gewalt im Text fassen zu können, wird an dieser Stelle René Girards mimetische Theorie<sup>299</sup> herangezogen. Mit seinen Arbeiten zum mimetischen Begehren, hat Girard eine Theorie vorgelegt, die sich nicht nur eignet, das Mensch-Gott-Verhältnis, sondern auch generell die Dynamik von Gemeinschaft und Gewalt in *Wut* in den Blick zu nehmen.

### 5.2.1 Die Bedeutung des Opfers

War zuvor die Rede davon, dass Gemeinschaft Gewalt schafft, so kann im Hinblick auf die menschliche Kultur auch der umgekehrte Fall, nämlich, die gemeinschaftsstiftende Funktion der Gewalt festgestellt werden. Der Zusammenhang zwischen Gemeinschaftsstiftung und Gewalt findet sich umfassend untersucht in den Arbeiten des französischen Literaturwissenschaftlers und Philosophen René Girard, der der Gewalt eine zentrale kulturkonstitutive Funktion zuschreibt. Kern von Girards Ansatz bildet die Mimesis-Theorie, die den Ursprung jeglicher menschlicher Gewalt im mimetischen Begehren und der daraus erwachsenden Rivalität sieht.<sup>300</sup> Das mimetische Begehren lässt sich als trianguläre Beziehung zwischen drei Komponenten beschreiben: Ein Subjekt begehrt ein Objekt, allerdings nur weil es das Begehren eines Mittlers bzw. Modells nachahmt. Das bedeutet,

---

<sup>299</sup> Dass sich Girards Theorie für die Lektüre von Jelineks *Wut* eignet, konnte bereits Silke Felber in ihrem Beitrag *Im Namen des Vaters* zeigen. Felber setzt den Fokus in ihrem Aufsatz auf Jelineks intertextuelle Bearbeitung von Euripides Tragödie *Der rasende Herakles* und liest diese gemeinsam mit René Girards Mimesis-Theorie als „Krise des Opferkults“. Siehe: Felber: *Im Namen des Vaters* (2016).

<sup>300</sup> Vgl. Girard, René: *Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz. Eine kritische Apologie des Christentums*. Aus dem Französischen v. Elisabeth Mainberger-Ruh. München: Hanser 2002, S. 26.

dass das Subjekt das Objekt nicht um seiner selbst willen begehrt, sondern deshalb, da es dieses durch einen Mittler als begehrenswert erkannt hat.<sup>301</sup> Der Konflikt entsteht dann daraus, dass der Mittler das Objekt für sich selbst beansprucht, wodurch es dem Subjekt als noch begehrenswerter erscheint. Mit dem sich im Laufe des Konflikts stetig steigenden Wert des Objekts – es erhält eine Art „metaphysische“ Aura – kommt es zwangsläufig zur Eskalation.<sup>302</sup> Auf der Ebene des gemeinschaftlichen Kollektivs angewandt, greift, im metaphysischen Stadium angelangt, die mimetische Rivalität um sich wie eine ansteckende Krankheit.<sup>303</sup> Die Folge sind Krise, Gewalt und Zerstörung, die ein friedliches Zusammenleben verhindern und schlussendlich zu „Auflösungserscheinungen der sozialen Ordnung“ führen.<sup>304</sup> Girard hat in dem Zusammenhang den Begriff „Krise des Opferkultes“<sup>305</sup> geprägt.

Die Lösung dieser Krise liegt für Girard ebenfalls in der Mimesis und zwar in der „versöhnenden Mimesis“. So kann das Verhalten eines Gegenspielers nachgeahmt werden, ohne dass es zu einem erneuten Rivalitätskonflikt kommt. Sobald ein Verdacht gegen einen Dritten geäußert wird, kann diese Verdächtigung ebenfalls von allen anderen imitiert werden. Der Verdacht verwandelt sich in die „Überzeugung aller gegen einen.“<sup>306</sup> In der gemeinsamen – „einmütigen“ – Tötung des Opfers erfolgt die Versöhnung der Gemeinschaft. Dem Opfer wird dabei die gesamte Schuld an der Krise übertragen und so in der „einmütigen Opferung“ des Sündenbocks die Krise gelöst. Jedoch handle es sich bei diesem Projektionsvorgang um eine „doppelte Übertragung“<sup>307</sup>, denn die Gemeinschaft sehe das Opfer nicht nur als dämonisiert, sondern divinisiere es auch gleichzeitig, da die verfolgende Gemeinschaft die Opferung als religiöse Erfahrung erlebe.<sup>308</sup> Die eigene Verantwortung für die Tötung des Opfers wird dabei verkannt, was gleichzeitig der Garant für das Funktionieren des Sündenbockmechanismus ist.<sup>309</sup> Es gehe dabei um den Glauben daran, „dass es die Götter seien, die durch diese Opfer gnädig gestimmt werden

---

<sup>301</sup> Vgl. Palaver, Wolfgang: *René Girards mimetische Theorie. Im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen*. Wien: LIT 2004 (= Beiträge zur mimetischen Theorie. Religion – Gewalt – Kommunikation – Weltordnung 6), S. 56-62, insbesondere S. 57-58.

<sup>302</sup> Vgl. ebd., S. 169.

<sup>303</sup> Girard analysiert dies beispielsweise anhand der Tragödie *König Ödipus*. Vgl. Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*. Aus dem Französischen v. Elisabeth Mainberger-Ruh. Frankfurt am Main: Fischer 1992 [1972], S. 104-133.

<sup>304</sup> Vgl. Palaver: *René Girards mimetische Theorie* (2004), S. 184.

<sup>305</sup> Vgl. Girard: *Das Heilige und die Gewalt* (1992), S. 62-103.

<sup>306</sup> Vgl. ebd., S. 121.

<sup>307</sup> Vgl. Girard, René: *Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschheitsverhängnisses*. Aus dem Französischen v. August Berz. Freiburg u.a.: Herder 1983 [1978], S. 46.

<sup>308</sup> Vgl. Girard: *Das Heilige und die Gewalt* (1992), 132.

<sup>309</sup> Vgl. Palaver: *René Girards mimetische Theorie* (2004), S. 201-205.

sollten und nicht ihre eigene Gemeinschaft. Die Wut dieser Gemeinschaft war es, die ihren Fortbestand bedrohte; doch das fiel niemanden auf.“<sup>310</sup> In diesem Mechanismus sieht Girard den Ursprung der archaischen Religionen, deren grundlegende Elemente wie Mythen, Riten und Tabus (Verbote) sich auf einen Gründungsmord zurückführen ließen.<sup>311</sup> Der friedliche Zustand, den die Opferung des Sündenbocks bringt, sieht sich stetig von der mimetischen Rivalität bedroht. Im Ritualopfer, welches die archaischen Kulturen begehen, würde der Mechanismus wiederholt, um so Konflikte zu verhindern.<sup>312</sup>

### 5.2.2 Gründung und Gewalt: *Kadmos*

In *Wut* erscheinen im Zusammenhang mit der Gründungsgewalt besonders die Verweise auf jenen Mythos interessant, der sich um die Gründung der antiken Stadt Theben rankt: „Da sind einmal Drachenzähne gesät worden, und dann ist diese Männersaat daraus gewachsen [...]“ (WU, S. 2, Abs. 1) Den Mythos zitiert Jelinek an fünf Stellen, bezeichnenderweise jeweils zu Beginn (Vgl. WU, S. 2-3, Abs. 1-2, 5) und zu Ende (WU, S. 30-31, Abs. 142-143) des Theatertexts. Das Säen der Drachenzähne ist eine Episode aus dem Leben des Kadmos. Ausgesandt von seinem Vater Agenor, um die von Zeus entführte Schwester Europa zu finden, suchte Kadmos Rat beim Orakel von Delphi. Der Rat der Pythia führte Kadmos aber nicht zur vermissten Schwester, sondern enthielt den Auftrag, eine Stadt zu gründen. Dafür sollte Kadmos einer Kuh folgen und dort, wo sie sich hinlegte, die Stadt erbauen. Als die Stelle schließlich gefunden war, sollte die Kuh Athene zu Ehren geopfert werden. Das dafür benötigte geweihte Wasser aus Ares' Quelle wurde allerdings von einem Drachen bewacht, sodass Kadmos' Gefährten beim Wasserholen getötet wurden. Kadmos erschlug den Drachen schließlich.<sup>313</sup> In Ovids *Metamorphosen* ist dies der Moment, in dem ihm Pallas Athene erscheint: „Während der Sieger das Maß des besiegten Feindes betrachtet, / Hört man es plötzlich erschallen [...]: „,Agenors Sohn, was beschaust du / Dir den vernichteten Drachen? Auch dich wird man schauen als / Drachen!“ / [...] Sieh, da steht, vom Himmel geglitten, des Helden Patronin, Pallas, vor

---

<sup>310</sup> Vgl. Girard, René: *Gewalt und Religion. Ursache oder Wirkung?* Aus dem Englischen v. Andreas Leopold Hofbauer. In: Girard, René: *Gewalt und Religion. Ursache oder Wirkung?* Hg., mit zwei Gesprächen und einem Nachwort v. Wolfgang Palaver. Berlin: Matthes & Seitz 2010, S. 5-30, S. 17.

<sup>311</sup> Vgl. Palaver: *René Girards mimetische Theorie* (2004), S. 204.

<sup>312</sup> Vgl. Girard: *Gewalt und Religion* (2010), S.14-15.

<sup>313</sup> Eine zusammenfassende Darstellung der Gründung Thebens durch Kadmos findet sich etwa bei: Ranke-Graves, Robert von: *Griechische Mythologie. Band I: Quellen und Deutung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1960, S. 173-177.

ihm [...].<sup>314</sup> Von ihr erhält Kadmos den Befehl, „die Erde zu brechen, des / Drachen / Zähne darein zu versenken zum Wachstum künftigen Volkes.“<sup>315</sup> Daraufhin erwachsen aus der Saat Krieger, die sofort begannen, einander zu bekämpfen. Jene Fünf, die überlebten, nämlich Echion, Udaios, Chthonios, Hyperenor und Peloros sollten zu den Gründervätern der Stadt Theben werden. Die Stadt Theben gründet sich also aus einem Akt blutiger Gewalt.

Dass *Wut* gerade diesen Mythos heranzieht, erscheint insofern interessant, als dass sich hier gleich mehrere Entsprechungen mit der Girard'schen Gewalttheorie ausfindig machen lassen. So schließt Girard aus seinen Erkenntnissen über das mimetische Begehren und den Sündenbockmechanismus, dass noch bevor die kulturelle Ordnung die mimetische Gewalt eindämmte, ein chaotischer Zustand der „Gewalt aller gegen alle“ geherrscht haben muss – Girard zufolge geht also die Krise der Zivilisation notwendig voraus.<sup>316</sup> Wenn nun Kadmos die Drachenzähne aussät, so sät er mit ihnen die notwendige Gewalt, „die Krise“, an deren Ende die Gründung der Stadt Theben steht.

Des Weiteren lässt sich der Kampf der Spartoi mit dem Kampf verfeindeter Brüder vergleichen, ein Motiv, das Girard ausführlich an literarischen und biblischen Texten untersucht hat.<sup>317</sup> Das Konfliktpotenzial liegt hier in der Unterschiedslosigkeit<sup>318</sup> von Brüdern. Wenn also eine Angleichung des Begehrens die mimetische Gewalt auslöst, so „[zeigen] feindlich[e] Brüde[r] die Krise des Opferkults insgesamt [an].“<sup>319</sup> In dem Sinne können auch die aus den Drachenzähnen gesäten Krieger, die sich, derselben Quelle entstammend, unterschiedslos gleichen, als verfeindete Brüder verstanden werden.<sup>320</sup> Zwar geht die Stadt Theben aus diesem gewalttätigen Gründungsmythos hervor, jedoch schützt die Gründungsgewalt nicht vor weiterer Gewalt. So verweisen zahlreiche spätere Mythen auf dieses Ereignis als Urquell allen Unheils, das über Kadmos und seine Nachfahren noch hereinbrechen sollte, und das sich auch in Ovids *Metamorphosen* unmittelbar nach der Gründung Thebens im drohenden „Kummer“ andeutet: „Schon stand Theben; jetzt

---

<sup>314</sup> P. Ovidius Naso: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. Übersetzt u. hrsg. v. Hermann Breitenbach mit einer Einleitung v. L. P. Wilkinson. Stuttgart: Reclam 2011 [1958], S. 92.

<sup>315</sup> Ebd.

<sup>316</sup> Vgl. Palaver: *René Girards mimetische Theorie* (2004), S. 198.

<sup>317</sup> Vgl. Girard: *Das Heilige und die Gewalt*. S. 88-103.

<sup>318</sup> Die Unterschiedslosigkeit bezieht Girard auf die Stellung der Brüder, die sich in Hinblick auf die Abstammung, Geschlecht, Rolle innerhalb der Familie, Merkmale, Rechte und Pflichten gleichen würde. Vgl. ebd., S. 95.

<sup>319</sup> Ebd., S. 98.

<sup>320</sup> In Ovids *Metamorphosen* findet sich die Bezeichnung der „erdentsprossenen Brüder“ für die aus den Drachenzähnen erwachsenden Krieger. Vgl. P. Ovidius Naso: *Metamorphosen* (2011), S. 93; bei Girard findet im Zusammenhang mit dem Brüderzwist ein kurzer Verweis auf den Kadmos-Mythos. Vgl. Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, 95.

konnte man, Cadmus, für glücklich dich halten [...] Aber man muß doch immer den letzten Tag im Leben des Menschen betrachten, und niemand darf glücklich / Heißen, bevor er gestorben und seine Bestattung gefunden.“<sup>321</sup>

Hier findet auch *Wut* seinen Anknüpfungspunkt am Mythos, denn hier, so scheint es, steht der Mythos für die sich ständig von Neuem erschaffende Gewalt ohne mögliche Aussicht auf die Lösung der Krise. In *Wut* begegnet uns der Mythos anhand der zwei zentralen Ereignisse, die Jelinek diesem entnimmt, nämlich dem Motiv des Aussäens der Drachenzähne zum einen, und zum anderen in der „Saat“, die sich bei Jelinek allerdings anders als im Vorbild gestaltet: „Eine Saat? Eine Saat sollen wir sein? Männersaat, nein, da sind auch Frauen, geharnischt aber beide Geschlechter [...]“ (WU, S. 2, Abs. 1) Im Gegensatz zum Mythos, in dem es sich bei den Gesäten explizit um Männer handelt („es wächst eine Saat von beschildeten Männern“<sup>322</sup>), werden diese in *Wut* zu Gesäten „beider Geschlechter“ (WU, S. 2, Abs. 1): „[...] die Frauen treten jetzt mit der Männersaat gemeinsam auf, keine schlechtere Saat, das müssen wir zugeben.“ (WU, S. 2, Abs. 2) Im Jelinek’schen Gewimmel der Gesäten bekämpfen sich nicht mehr nur Männer, sondern Männer und Frauen: „Als da was geworfen wurde jedenfalls, konnte man Männersaat und Frauensaat noch nicht unterscheiden, ich meine, als die Samen geworfen wurden. Aber sofort haben sie einander getötet, nein, nicht die Männer die Frauen, Männer und Frauen alle übrigen, die da waren [...]“ (WU, S. 2, Abs. 2) Hier erscheint Gewalt nicht länger als ein rein männlich konnotiertes Phänomen, sondern ein die Gesamtgesellschaft umfassendes. Der Gewaltrausch kann jeden erfassen. Im Text tauchen dementsprechend nicht nur Täter, sondern auch Täterinnen auf. Dafür zieht Jelinek einen weiteren Realkontext heran, und zwar die realen Ereignissen des Ruandischen Genozids von 1994.<sup>323</sup> Auch hier erfolgt der Zugriff über Jelineks intertextuelle Arbeitsweise, indem sie Passagen der „Originalsprache der TäterInnen“<sup>324</sup> aus Milo Raus *Hate Radio* quasi unbearbeitet übernimmt:

Da tauchte ein Mädchen auf, es wird später wieder untertauchen, und sagte: Warte, du wirst deine Kleider beschmutzen. Zieh dich aus! Und als Mama nicht schnell genug gehorcht, wirft das Mädchen sie auf den Rücken und reißt ihr die Kleider vom Leib. In diesem Moment kommt ein anderer Mann vorbei. Er trägt eine Lanze bei sich

---

<sup>321</sup> Vgl. P. Ovidius Naso: *Metamorphosen* (2011), S. 94.

<sup>322</sup> Ebd., S. 93.

<sup>323</sup> Beim ruandischen Genozid wurden Angehörige der Minderheit der Tutsi von der Hutu-Mehrheit systematisch verfolgt und getötet. In etwa 75% der Tutsis wurden dabei ermordet. Siehe dazu: Labrenz, Lennart: *Der Ruandische Genozid 1994*. In: Rau, Milo: *Hate Radio*. Materialien, Dokumente, Theorie. Hg. v. Nina Wolters u. Kristina Wengorz. Berlin: Verbrecher 2014, S. 31-43.

<sup>324</sup> Bozby / Paulmann / Riedler: *Warum Wut?* (2016).

und stößt sie mit aller Kraft in den Rücken meiner Mutter. Und dann gingen sie. (WU, S. 11, Abs. 41)<sup>325</sup>

In einem Interview, das Jelinek den Münchner Kammerspielen anlässlich der Uraufführung von *Wut* gegeben hat, sagt sie dazu: „Wenn aber die ganze Gemeinschaft das Töten für sich entdeckt hat, auch die Frauen, was entsteht dann? Wieder muß ich sagen, wie so besonders oft bei diesem Stück: Ich weiß es nicht. [...] beim Töten von Daesch oder der Hutus in Ruanda [...] verstehe ich nichts mehr.“<sup>326</sup>

*Wut* zeigt die Sinnlosigkeit der Gewalttaten auf und entlarvt deren vormals in archaischen Religionen wirksame Funktion zur Versöhnung der Gesellschaft als nicht länger wirksam. In einer ständigen Wiederholung erzeugt sich die Gewalt stets selbst von Neuem. So ist es auch bezeichnend, dass der Kadmos-Mythos gegen Ende des Theater-textes erneut auftaucht: „[...] oje, und jetzt kommt der Stockzahn vom Drachen auch noch runtergefliegen. Er hat aber noch mehr, das war nicht sein einziger Zahn.“ (WU, S. 30, Abs. 139) Mit Hinweis auf das „noch mehr“ wird verdeutlicht, dass hier kein Ende der Gewalt in Sicht ist.

### 5.2.3 Im „mimetischen Zirkel“ der Gewalt: *Prometheus*

Wie soeben am Kadmos-Mythos dargestellt, zeichnet sich im Text eine zirkuläre Wiederkehr der Gewalt ab, die Jelinek mit zahlreichen Motiven des (Nach-)Wachsens gestaltet. Dies zeigt sich etwa am antiken Mythos des Prometheus, auf den Jelinek wiederholt zurückgreift. Als Strafe für die Entwendung des Feuers aus dem Olymp wird Prometheus von Zeus an das Kaukasusgebirge geschmiedet, wo jeden Tag ein Adler von seiner Leber frisst, die danach aber stets nachwächst, sodass sich sein Leiden auf ewig wiederholen muss.

In *Wut* steht die Leber für die sich ständig erneuernde Gewalt, wie sich beispielsweise in der Verknüpfung des Prometheus-Mythos mit den Supermarkt-Anschlägen zeigen lässt:

Ja, der Adler kann es auch holen kommen. Gieriges Tier, immer muß er Leber schnetzeln, aber zuvor muß er sie kaufen, ausgerechnet im Supermarché, und am nächsten Tag kommt er schon wieder wieder wieder [...] die Leber ist für heute gegessen, dort

---

<sup>325</sup> Die Original-Stelle, die Jelinek hier verarbeitet findet sich in: Rau, Milo: *Hate Radio*. In: Rau, Milo: *Hate Radio. Materialien, Dokumente, Theorie*. Hg. v. Nina Wolters u. Kristina Wengorz. Berlin: Verbrecher 2014, S. 156-219, S. 175.

<sup>326</sup> Bozbay / Paulmann / Riedler: *Warum Wut?* (2016).

fliegt er schon, der Adler, er fliegt grade heim, morgen kommt er aber wieder, nicht weinen!, nicht weinen um die Toten! (WU, S. 7, Abs. 25)

Steht die Leber für die Toten, die die Anschläge gefordert haben, so erscheint der Adler als Symbol für die Attentäter, wie sich in Jelineks sprachlichen Transformationen offenbart, wenn sich das Fliegen des Adlers im Durchspielen der verschiedenen Bedeutungen von „schießen“ zum „Erschießen“ verschiebt: „[...] schwebend in den Lüften kommt er dahergeschossen, schießt da einer?, hat da einer geschossen und vier erledigt?“ (WU, S. 7, Abs. 25).

Das Motiv des Nachwachsens der Leber zitiert Jelinek mehrmals, betont dabei aber stets das Fressen der Leber, also das Wegnehmen als Bedingung ihrer Erneuerung: „[...] die Leber des Feuermannes, wächst auch wieder nach, solange sie ihm immer wieder genommen wird, ja, genau, jetzt wissen Sies schon, von dem Adler, sie wächst nach, solange sie genommen, abgehackt, weggepeckt wird, solange wächst sie auch immer wieder nach.“ (WU, S. 7, Abs. 27) Wird diese Stelle zusammen im Kontext des übrigen Absatzes gelesen, wird die bedeutungserweiterte Aufladung der Leber als Symbol der sich stets erneuernden Gewalt<sup>327</sup> deutlich: „Die Flammen wachsen nach, solange sie gefüttert werden, die Mörder wachsen nach, solange sie geschickt werden [...].“ (WU, S. 7, Abs. 27) Versteht man das Nachwachsen der Leber nun als ein Nachwachsen der Gewalt, so deuten die Passivkonstruktionen („sie gefüttert werden“, „sie geschickt werden“, WU, ebd.) auf ein Außen, auf ein Induzieren dieser Gewalt, wie es etwa im Fall des mit Conzen beschriebenen „induzierten Fanatismus“<sup>328</sup> beschrieben werden kann.

Als einen dieser induzierenden Faktoren von Gewalt findet sich hier einmal mehr die mediale Propaganda erwähnt: „[...] sie schauen in ein kleines, von Menschen unter schwierigen Bedingungen hergestelltes Gerät, und schon sind sie geschickt, schon wissen sie, was man mit dem Feuer alles machen kann [...].“ (WU, S. 7, Abs. 27) Hier erweist sich der Prometheus-Mythos, wie bereits Silke Felber feststellte, als Verweis „auf das mörderische Potential des Menschen im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ und Offenbarung des „mimetische[n] Charakter[s] von Gewalt“.<sup>329</sup> Die in den Videos

---

<sup>327</sup> Diese Verschränkung des Prometheus-Mythos mit Ereignissen sinnloser Gewalt ist innerhalb Jelineks Werk nicht neu und lässt sich auch schon in den beiden Theatertexten *Bambiland* und *Babel* feststellen, wie Bärbel Lücke gezeigt hat und der zufolge die Leber in dem Zusammenhang für den Krieg steht. Vgl. Lücke, Bärbel: „And they took pictures of everything“: *Der Irak-Krieg, die Folter, die Bilder - die Folterbilder im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. *Elfriede Jelineks dritter Monolog zu Bambiland/Babel (Irm – Margit – Peter): Peter sagt*. [http://www.baerbel-luecke.de/peter\\_sagt.pdf](http://www.baerbel-luecke.de/peter_sagt.pdf) (16.1.2019), datiert mit 2004, S. 28.

<sup>328</sup> Conzen: *Fanatismus* (2005), S. 34.

<sup>329</sup> Felber: *Im Namen des Vaters* (2016), S. 48.

gezeigte Gewalt erzeugt noch mehr Gewalt, nicht nur bei jenen, die sich mit der fanatischen Idee identifizieren bzw. infizieren können, sondern auch bei jenen, die sich davon angegriffen fühlen und Rache ersehnen. Begreifen lässt sich dies wiederum mit dem, was Girard die „Gegenspielermimesis“ nennt. Das Objekt, das ursprünglich die Rivalität zwischen zwei Parteien ausgelöst hat, verliert zunehmend an Bedeutung und die Gewalt gegen den jeweils anderen wird zum Zentrum ihres Begehrens.<sup>330</sup> Dabei nehmen sich die Gegenspieler selbst als einander diametral entgegengesetzt wahr, obwohl sie sich in Wahrheit einander angleichen und eine Spiegelfigur bilden.

Im Essay *Das Los hat getroffen*, in dem Jelinek unter anderem auf 9/11 eingeht, beschreibt sie die mediale Rezeption von Gewaltereignissen und deren potenziell gewalt-evozierenden Effekt:

Die Mörder nennen gute Gründe, warum sie sich selbst entfesselt haben, aber sie haben auch noch den Wunsch nach Gewalt an vielen anderen Orten aufgeweckt, und dieser Wunsch wird täglich größer. Man kann dabei zuschauen. Man kann sich selbst dabei zuschauen. Ich selbst bemerke auch bei mir Fanatisierungstendenzen, als ob dieser Wunsch nach Gewalt schließlich auch bei mir geweckt worden wäre, und so sollte ich besser eben nichts sagen, denn in dieser Art der Raserei sucht man überall Objekte, die Opfer werden könnten. So könnte bei mir jetzt ein Haß auf den Islam sehr leicht geweckt werden, das merke ich mit Schrecken.<sup>331</sup>

Die Gewalt beschreibt Jelinek hier in einem sich ständig selbst befeuernden – mit Girard: „mimetischen“ – Kreislauf, aus dem es kein Entkommen zu geben scheint: „[...] ich will gegen Gewalt sein, denn Gewalt findet immer irgendein Opfer, und wenn sie keins findet, wird sich schon eins finden.“<sup>332</sup>

#### **5.2.4 Gewalt nach der biblischen Offenbarung**

Worin liegt nun aber die Möglichkeit, die Gewaltspirale zu durchbrechen? Für Girard liegt das Potenzial für das Überkommen der Gewalt in der biblischen Offenbarung, für die der gewaltfreie Erlöser Jesus steht. Zu betonen ist an dieser Stelle, dass Girard das Opfer Jesu – das als ein „Opfer der Hingabe“<sup>333</sup> zu werten wäre – vom Opfer in den archaischen Religionen klar unterscheidet. Die Differenz liegt für Girard vor allem in der

---

<sup>330</sup> Vgl. Girard: *Ich sah den Satan* (2002), S. 38.

<sup>331</sup> Jelinek, Elfriede: *Das Los hat getroffen*. In: taz, 24.12.2001.

<sup>332</sup> Ebd.

<sup>333</sup> Palaver: *René Girards mimetische Theorie* (2004), S. 301-302.

Perspektive: Während beim Opfer der archaischen Religionen der Gemeinschaft der Opfermechanismus nicht bewusst ist, das eigentlich unschuldige Opfer als schuldig wahrgenommen wird und die Gründungsmythen aus Sicht der Täter erzählen, ermögliche die biblische Darstellung der gewaltsamen (Selbst-)Opferung Christi eine völlig andere Sicht. Im Gegensatz zu Mythen der archaischen Religionen solidarisieren sich die biblischen Erzählungen mit dem Opfer, erzählen seine Perspektive und identifizieren es eindeutig als unschuldig.<sup>334</sup> Girard analysiert dies an den biblischen Berichten des Kreuzigungsgeschehens, in denen sich der mimetische Charakter der Gewalt enthülle: „die einmütige Gewalt [wird] entmystifizier[t]“.<sup>335</sup> Im Falle des Opfertodes Jesu stehe am Ende nicht die „Sakralisierung des Sündenbocks“, sondern „die *Entsakralisierung* des gesamten Systems“.<sup>336</sup> Die Überwindung der Gewalt liege im Einsehen in den Opfermechanismus und damit im Einsehen in die menschliche Gewaltbereitschaft durch die biblische Offenbarung. Girard sieht damit die Menschen in der Verantwortung und spricht ihnen grundsätzlich die Fähigkeit zur Einsicht und zur kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Gewalt zu.

Jelineks Lesart des Opfertodes Jesu lautet freilich anders. Ihre Beschäftigung mit der Passionsgeschichte zeigt sich innerhalb ihres Œuvres in zahlreichen Anspielungen. Jedoch exponiert sich hier weniger der Glaube an eine offenbarende Wirkung als vielmehr der Verweis auf die unfassbare Brutalität der (Selbst-)Opferung. So schreibt Jelinek etwa in ihrer Rede *Das Wort, als Fleisch verkleidet* zum Lessing-Preis für Kritik im Jahr 2004: „Christus kam und zerriß selbst. Der Tempelvorhang zerriß, und Christus zerriß auch, buchstäblich, und eine neue Zeit der Unsterblichkeit begann [...]“.<sup>337</sup> In der Markierung des Todes Christi als Beginn „eine[r] neue[n] Zeit der Unsterblichkeit“ betont Jelinek das der Gewalttat innewohnende gründende Moment. Den brutalen Opfertod Jesu zeigt Jelinek als konstitutives Narrativ der christlichen Religion. Ohne seinen Tod ist die Religion nicht denkbar, denn diese „Zeit der Unsterblichkeit“ sei eine, „für die man erst

---

<sup>334</sup> Vgl. Girard: *Gewalt und Religion* (2010), S. 20-21; Wolfgang Palaver spricht in dem Zusammenhang vom biblischen Gott als einem „Gott der Opfer“. Vgl. Palaver, Wolfgang: *Der mimetische Zirkel (Gewalt und der „Gott der Opfer“)*. <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/texte/631.html> (22.1.2019), datiert mit 24.2.2006.

<sup>335</sup> Der mimetische Charakter der Gewalt zeige sich, so beschreibt Girard, etwa am Verhalten des Pontius Pilatus, der sich schlussendlich dem Begehren der Menge anschließt, oder auch an der Verleugnung durch Petrus. Vgl. Girard: *Gewalt und Religion* (2010), S. 20-21.

<sup>336</sup> Vgl. Girard, René: *Wenn das alles beginnt... Ein Gespräch mit Michel Treguer*. Aus dem Französischen v. Pascal Veldboer. Wien u.a.: LIT 1997 (= Beiträge zur mimetischen Theorie. Religion – Gewalt – Kommunikation – Weltordnung 5), S. 54. Hervorhebung im Original.

<sup>337</sup> Jelinek, Elfriede: *Das Wort, als Fleisch verkleidet*. <https://www.elfriedejelinek.com/flessing.htm> (22.3.2018), datiert mit 2004.

mal sterben mußte.“<sup>338</sup> Ganz ähnlich liest sich das auch in *Wut*: „[...] unverletzt ist auch unser Gott nicht vom Schicksal geblieben, das er gewählt hat, inzwischen wurde uns mitgeteilt, daß er für uns gestorben ist, na, von mir aus hätte er am Leben bleiben können, aber wo wäre dann seine schöne Religion hin?“ (WU, S. 23, Abs. 100) Jelinek zeigt den Tod Jesu als grausamen Gründungsmord, der Beginn und Zentrum der christlichen Religion bildet. Was bei Jelinek bleibt, ist nicht die Botschaft der biblischen Offenbarung, nicht das Wort, sondern die Gewalt, die in zentralen kirchlichen Symbolen und ikonographischen Darstellungen<sup>339</sup> präsent gehalten wird: „Da hängt zum Beispiel schon einer, und der blutet ganz schön [...]. Sehen wir jetzt schon das, was übers Buch hinausgeht, dieses Fleisch, das uns in jeder Form so interessiert? Das Fleisch Gottes, des Märtyrers am Kreuz?“<sup>340</sup>

Ähnlich wie zuvor schon im Zusammenhang mit den Gewaltbildern und –videos im Rahmen der IS-Propaganda beschrieben<sup>341</sup>, scheinen auch im Zusammenhang mit der christlichen Lehre die Bilder des Gekreuzigten den Worten der Bibel Sinnlichkeit zu verleihen, sie im Sinne Flussers „magisch zu laden“.<sup>342</sup> Die Bedeutung der Worte selbst wird überlagert durch das Bild. Entsprechend beschreibt auch Jelinek die Dominanz der Bilder über das Wort: „Es hatte seine Zeit, es hatte seine Chance, Das Wort, aber jetzt ist sie vorbeigegangen. Hat uns nicht einmal gestreift. Entweder das Fleisch oder das Bild hat gesiegt, das Wort kann nicht siegen, auch wenn es noch so berühmt geworden ist, seit wir es zuletzt gesehen und gehört haben.“<sup>343</sup>

Die Kritik Jelineks richtet sich vor allem gegen die Vorstellung der Gewalt zum höheren Zweck, wie sie diese im Opfertod Jesu vermittelt sieht. Biblischen Berichten zufolge vollendet sich in seinem Tod das Werk Gottes, was Christus letzte Worte „Es ist vollbracht“ (Joh 19,30) zum Ausdruck bringen. Die Gewalt ist eine von Gott gewollte. Im Gedanken einer von Gott gewollten Gewalt ortet Jelinek das Risiko der Instrumentalisierung im Rahmen fanatischer Radikalisierungen: „[...] Jesus ist selbst getötet worden, damit andre in seinem Namen [...] töten können.“<sup>344</sup>

---

<sup>338</sup> Ebd.

<sup>339</sup> Auf den leidenden Körper Christi als zentrales Symbol der kirchlichen Institution verweist bspw. auch Aleida Assmann. Vgl. Assmann, Aleida: *Gewalt und das kulturelle Unbewusste. Eine Archäologie des Abendmahls*. In: Palaver, Wolfgang / Exenberger, Andreas / Stöckl, Kristina (Hg.): *Aufgeklärte Apokalypik: Religion, Gewalt und Frieden im Zeitalter der Globalisierung*. Innsbruck: university press 2007 (= Edition Weltordnung – Religion – Gewalt 1), S. 253-278, S. 275.

<sup>340</sup> Jelinek: *Das Wort, als Fleisch verkleidet* (2004).

<sup>341</sup> Vgl. Kap. 5.1.3 dieser Arbeit, S. 74-76.

<sup>342</sup> Flusser: *Das Bild* (1991), S. 12.

<sup>343</sup> Jelinek: *Das Wort, als Fleisch verkleidet* (2004).

<sup>344</sup> Ebd.

In *Wut* stehen der im Hinblick auf den Tod Jesu gewollten Gewalt – „Alles, was geschieht, hat Gott gewollt [...]“ (WU, S. 12, Abs. 48) – die Gewalttaten des Massakers von Kibeho gegenüber, die sich im Rahmen des ruandischen Genozids im April 1994 ereigneten.

Das Radio verbietet, daß die Ungläubigen leben dürfen. Nein, die gehen hier nicht mehr hinein, die Menschen, nicht in diese Kirche, und wenn, dann nur, um umgebracht zu werden, auf möglichst interessante Art, die davor vielleicht noch nie angewendet wurde, aber wahrscheinlich schon, die Menschen sind nicht so erfinderisch. Moment, ich wollte sagen, sie kommen hier nicht mehr raus, nicht aus Afrika, nicht aus der Welt, nicht einmal aus dieser Kirche. Es beginnt eine Hetzjagd, ein fröhliches Jagen im Land Gottes, nirgends sind die Leute so katholisch wie hier, leider nicht alle, nicht insgesamt alle, wer es nicht ist, ist als erster tot. (WU, S. 12, Abs. 48)

An diesen Fällen, wo selbsternannte „Stellvertreter“ (WU, S. 13, Abs. 48) Gottes über das Radio<sup>345</sup> zum Genozid aufrufen, zeigt sich die Pervertierung der Gewalt für den höheren Zweck. Der Hoffnung der biblischen Offenbarung stellt Jelinek die Gräueltat am Hoffnungsort Kibeho, dem einzigen vom Vatikan anerkannten Wallfahrtsziel Afrikas, entgegen.

Angesichts dieser Gewalttaten erscheint die Hoffnung auf die Erlösung in *Wut* zerstört. Die Vollendung des göttlichen Werks im Tod Jesu, die sühnende und erlösende Wirkung des Kreuzopfers, wird in *Wut* für ungültig erklärt: „Sie tobt sich woanders aus, die Gewalt. Und alle, alle sagen immer danach, wenn nichts mehr lebt, auch sie nicht: Es ist vollbracht, ja, aber was? Viel haben sie nicht gemacht mit ihrer blöden Gewalt [...].“ (WU, S. 11, Abs. 41) Im Widersprechen der letzten Worte Jesu („Es ist vollbracht“, Joh 19,30) mit dem Nachsatz „ja, aber was?“ äußern sich die Zweifel an der biblischen Heilsgeschichte. Das Zweifeln an der Wirkmächtigkeit Gottes zieht sich leitmotivisch durch den Text und findet sich u.a. in Jelineks Bearbeitung biblischer Textstellen, wie beispielsweise der Psalmen wieder.<sup>346</sup> Angesichts der Erfahrung der Allgegenwärtigkeit von Gewalt, ein Gefühl, das sich v.a. aufgrund der täglichen Berichte von Leid in den Nachrichten einstellt, offenbart sich in den in *Wut* thematisierten Zweifeln an Gott die Frage nach der Theodizee. Das Wissen um das Leid auf der Welt tritt in Konflikt mit der Vorstellung vom „liebenden Gott“:

---

<sup>345</sup> Zur Rolle der Medien im ruandischen Genozid siehe: Chalk, Frank: *Radio RTLM und der Genozid in Ruanda: Eine vorläufige Untersuchung einiger Erfahrungen*. Aus dem Englischen v. Josefine Haubold. In: Rau, Milo: *Hate Radio. Materialien, Dokumente, Theorie*. Hg. v. Nina Wolters u. Kristina Wengorz. Berlin: Verbrecher 2014, S. 92-111.

<sup>346</sup> Dies wurde zuvor an Psalm 64 gezeigt. Vgl. Kap 5.1.2 dieser Arbeit, S. 69-74.

Ich frage mich, ob es nicht umgekehrt ist, ob ich nicht voreilig war, ob nicht von Anfang an Du es warst. Ich antworte mir nicht. Furchtbar bist Du, daß Du es mir nicht sagst, ein furchtbarer Richter, ja, wenn Du Dich aufmachst zu richten. Na los, fang damit an, daß Du hilfst allen auf der Erde, ja, wirklich allen, die irgendwie leiden, die auch leiden wie alle, dann ist wieder mal keiner da. Es war alles hergerichtet, es war alles hingerichtet, keiner mehr da. Aber es gefällt Dir ja so, wie es ist, es gefällt Dir so. (WU, S. 30, Abs. 141)

Nicolai Busch stellt in diesem Zusammenhang „eine Wut auf Gott“<sup>347</sup> fest, wie sie hier in den vorwurfsvollen Anrufungen Gottes („Na los, fang damit an [...]“, WU, ebd.) manifest wird. Die in Psalm 9 erfolgte „Rettung aus der Bedrängnis“ setzt hier nicht ein. Aus Gott, dem „rechten Richter“ (Ps 9,5) wird bei Jelinek nicht nur ein „furchtbarer Richter“ (WU, S. 30, Abs. 141), sondern auch ein machtloser: „Herr, steh auf, daß nicht Menschen die Oberhand gewinnen! Schon passiert, leider. Die herrschen jetzt über Dich, Herr [...]“ (WU, S. 30, Abs. 140).

In *Wut* versammeln sich mit den Bezügen auf den Holocaust, den ruandischen Genozid und den Gewalttaten des islamischen Staats Zeugnisse unfassbarer, durch Menschen verursachter Gewalteskalationen des 20. und 21. Jahrhundert. In Anbetracht derer vermag die biblische Botschaft nicht länger die Aussicht auf Hoffnung oder zufriedenstellende Antworten auf die komplexen Konflikte einer modernen, globalisierten Welt zu geben. Zwar erscheint Gott in *Wut* als angerufene und auch legitimierende Instanz, jedoch liegt die Verantwortung für die Gewalt beim Menschen, die sich im „mimetischen Zirkel“ der Gewalt in einer Endlosschleife gefangen sehen:

Die Seelen werden zum Himmel steigen, falls Sie dran glauben, die andren werden sich selbst den Hunden vorwerfen, es wird das alles immer wieder dargestellt werden, heute wieder, ja, auch morgen, die Seelen werden flattern wie diese Taube, die der Heilige entsandt hat, gleich hat die Möwe sich auf sie gestürzt, der Habicht macht das ja auch, wenn er Gelegenheit hat, mal in die Stadt zu kommen. Und so wird in Ihren Augen irgendein Wille vollendet werden seit einem Tag, an den ich mich nicht erinnere, und einem andren Tag, welcher der Millionste sein wird des erbitterten Zanks sich entzweit habender Söhne [...]. (WU, S. 2, Abs. 1)

Auch Girard gab zu bedenken, dass angesichts der weltweiten Zunahme an gewalttätigen Konflikten in der Moderne deutlich werde, dass das mögliche Einsehen in den Sündenbockmythos noch keine endgültige Lösung der Gewaltproblematik bedeute. Dass gerade die modernen Gesellschaften mit der eskalierenden Gewalt zu kämpfen hätten, führt

---

<sup>347</sup> Busch: *Wut als Text-Kontext-Phänomen* (2018), S. 74. Hervorhebung im Original.

Girard im Wesentlichen auf die Globalisierung und dem damit einhergehenden Verlust der Unterschiede zwischen den Kulturen zurück. Lotet Girard, wie zuvor anhand des Bruderzwists und der Gegenspielermimesis schon erläutert, das Gewaltpotenzial vor allem im Angleichen der Begehren aus, so birgt die heutige globalisierte Welt den Nährboden für Gewalteskalationen, die sich vor dem Hintergrund der Schwächung der „sakrifiziellen Gewalt“<sup>348</sup> zunehmend steigern. Diese Schwächung sei ambivalent zu werten, denn bedeutet die Ablehnung des Opfers zwar ein – positiv zu bewertendes – Verschwinden der Gewalt des Opfers, so zeige sich auch, dass mit ihr die friedensstiftenden Funktionen verschwinden. Dies führe, gepaart mit dem Fehlen geeigneter Lösungen für die modernen gesellschaftlichen Konflikte, zur Verstrickung in gegenseitige Schuldzuweisungen am Tod der Opfer und zwangsläufig zu einer Stagnierung der gewalttätigen Krise.<sup>349</sup> Aus dem Verfolgen der Opfer wurde das Verfolgen „im Namen der Opfer“.<sup>350</sup> Auch Palaver betont – Girards These zusammenfassend –, dass die „aktuelle apokalyptische Verschärfung der Weltlage“<sup>351</sup> indirekt der „biblischen Unterminierung traditioneller Gewaltein-dämmungsformen“ geschuldet sei: „Als Folge der biblischen Botschaft droht eine radikale Zunahme menschlicher Gewaltkonflikte.“<sup>352</sup> Dies zeige sich im heutigen „Geist [...] des gewalttätigen Moralismus“, mit der sich die Moderne sowohl in liberalen Tendenzen als auch im Terrorismus konfrontiert sieht, und der sich in rachsüchtigen Formen der Klagereligion zeige, deren Anhänger ihrerseits zu Verfolgern der Verfolger der Opfer werden.<sup>353</sup> Die Gewaltkonflikte der Moderne deuten in der theologischen Denkweise Girards auf apokalyptische Vorboten der bevorstehenden Selbstauslöschung der Menschheit.<sup>354</sup>

Wo Girard die mögliche Rettung vor der selbstverschuldeten Apokalypse in der menschlichen Fähigkeit des Einsehens in die biblische Botschaft sieht, negiert Jelinek jede Aussicht auf Erlösung, indem sie die den religiösen Symbolen, Texten und Narrativen inhärente Gewalt aufdeckt und deren Potenzial für eine missbräuchliche Instrumentalisierung kritisch reflektiert. Auch der menschlichen Vernunft, die in der Fähigkeit des

---

<sup>348</sup> Girard: *Gewalt und Religion* (2010), S. 27.

<sup>349</sup> Ebd., S. 24-29.

<sup>350</sup> Girard: *Wenn das alles beginnt* (1997), S. 62.

<sup>351</sup> Palaver: *Der mimetische Zirkel* (2006).

<sup>352</sup> Ebd.

<sup>353</sup> Ebd.

<sup>354</sup> Girard: *Das Ende der Gewalt* (1983), S. 272.

Einsehens implizit mitgedacht ist, erteilt *Wut* angesichts des für die moderne Zeit zentralen Gefühls der Wut<sup>355</sup> („[...] wir wir, in wilder Wahnsinns Wut [...]“, WU, S. 16, Abs. 60) und des Hasses eine Absage. So spricht Jelinek in einem Interview zum Stück vom Blindsein vor Wut: „Nicht Liebe macht blind, das macht schon die Wut, und das ist ja auch eins der Themen, die das Stück behandelt. Wut und Zorn. Zorn ist eine zielgerichtete Leidenschaft (der Zorn des Achill!), Wut ist etwas, das einen überschwemmt, und gegen das man sich nicht wehren kann, eigentlich unproduktiv.“<sup>356</sup>

In *Wut* zeigt sich die Gewalt als Konstante menschlicher Beziehungen, wie sie in der Thematisierung der zahlreichen Gewalttaten, aber auch im Aufzeigen ausgrenzender Mechanismen oder Terrorismus manifest wird. Der Theatertext beschreibt das Zirkuläre der Gewalt – „erneuert wird immer nur die Zerstörung.“ (WU, S. 7, Abs. 27) – jede Aussicht auf Lösung bzw. Erlösung negiert sich durch die ständige Wiederholung der Gewaltspirale. Dementsprechend endet *Wut*, scheinbar die von Girard beschriebene selbstzerstörerische Apokalypse der Menschheit vorausahnend, mit den Worten: „Es ist alles gleich. Wenn alles tot ist, ist alles gleich.“ (WU, S. 30, Abs. 141)

---

<sup>355</sup> Von unserem aktuellen Zeitalter als dem „age of anger“ spricht etwa der Ökonom und Soziologe Pankaj Mishra. Siehe: Mishra, Pankaj: *Age of Anger. A history of the present*. London: allen lane 2017.

<sup>356</sup> Bozbay / Paulmann / Riedler: *Warum Wut?* (2016).

## **6. Conclusio: Gewalt im Namen Gottes?**

Ziel der Arbeit war es, in Jelineks Theatertext *Wut* das Verhältnis von Gewalt und Religion zu beleuchten. Der Fokus lag dabei besonders auf den Kontexten und Intertexten, die von Jelinek in den Text eingebracht und die hinsichtlich der Verhandlung des Themas befragt wurden. Wie es für Jelineks Theatertexte charakteristisch ist, liefern mit der Verarbeitung der Terroranschläge von Paris auch hier konkrete Ereignisse den Anlass. Mit Wolfgang Hallets Methode der Kontextualisierung wurden zunächst die Bezüge zum Realkontext im Abgleich mit der Berichterstattung zu den Anschlägen analysiert. Diese erweisen sich als erstaunlich akribisch im Text verarbeitet und finden in Form von aus den Medien bekannten Details wie Opfer- und Täterzahlen, Andeutungen auf die Tatorte sowie Einzelheiten aus Zeugenberichten Eingang in *Wut* und auch den später entstandenen Zusatz *Ich, ja, echt! Ich*. Ausgehend von den Terrorattentaten entwickelt der Text eine assoziative Suche nach den Ursachen von Gewalt und Gegengewalt, für die Jelinek vielfältiges Material, das von medialer Berichterstattung, über antike Mythen bis zu biblischen Stoffen und Texten reicht, verflechtet.

Es konnte festgestellt werden, dass Jelinek die Einzelheiten der Terroranschläge in einen breiteren Rahmen setzt und mit weiteren Gewaltphänomenen wie etwa dem Nationalsozialismus verschränkt, so Raum- und Zeitgrenzen aufhebt und die Gewalt dadurch ihrem individuellen Kontext entzieht. Dadurch gelingt es, alltägliche Ausgrenzungs- und Verdrängungsmechanismen auszustellen, die gezogenen Grenzen auszuhebeln, und diese somit als überzeitliches Phänomen in den Blick zu rücken.

Nach einer Rekonstruktion der Bezüge auf die Realkontexte, wurden für die weitere Analyse drei zentrale Aspekte festgesteckt, anhand derer die Verhandlung des Themas Gewalt und Religion in den Blick genommen werden sollte: die Frage nach der strukturellen Gewalt, die Frage nach dem Verhältnis von Gewalt und Fanatismus, und schließlich die Frage nach den medialen Repräsentationen von Gewalt, die v.a. im Zusammenhang mit der in *Wut* verhandelten Bilderpolitik des IS von Bedeutung ist.

Unter der Prämisse, Gewalt in Jelineks Texten stets in Verbindung mit Machtstrukturen zu denken, wurde mit einem Ansatz von Johan Galtung nach der strukturellen Gewalt gefragt. Diese konnte besonders am Sprecher-*Wir* gezeigt werden. Variierende Perspektiven einnehmend – wie etwa jene der Terroristen, rechtsextremer bzw. fremdenfeindlicher Gruppierungen oder jene der Wutbürger oder Hassposter – handelt es sich beim *Wir* in *Wut*, wie für Jelineks Theatertexte üblich, um eine nicht-fassbare Instanz.

Durch das scheinbar nahtlose Übergehen von einer Perspektive zur nächsten, fokussiert Jelinek auf das Gemeinsame, nämlich die immer gleichen ausgrenzenden Mechanismen und Narrative des *Wir* gegen *die Anderen*. Im Theatertext wird damit auch Exklusion als eine Form der Gewalt dargestellt. Indem sich jedoch die unterschiedlichen Perspektiven vermengen, wird auch hier wieder die Sichtweise dieser Gewalt als einer „Gewalt der Anderen“ verwehrt und als gesamtgesellschaftliches Phänomen entlarvt, das v.a. im Hinblick auf Fragen nach Identität und Alterität von Bedeutung ist.

Dieses Narrativ von *Wir gegen die Anderen* wurde dann auch hinsichtlich seiner Relevanz für Gewalt und Fanatismus beleuchtet. Festgestellt werden konnte, dass sich in den ausgestellten Abgrenzungsmechanismen Charakteristika des Fanatischen, wie sie von Peter Conzen beschrieben wurden – etwa die Vorstellung von einer einzigen Wahrheit und dem Berufen auf ein heiliges Prinzip, welches zur Rechtfertigung von Gewalttaten fungiert – bemerken lassen. Als gewaltlegitimierende Instanz, tritt in *Wut* vor allem „Gott“ in Erscheinung, den Jelinek mittels demontierender Verfahren aber nur mehr als Projektionsfläche ähnlich eines Barthe'schen Mythos zeichnet und der fanatischen Vision damit die Grundlage entzieht.

In der genaueren Analyse von Religion und Gewalt waren besonders zwei Aspekte von Interesse. Einerseits die Frage nach der Macht Gottes und andererseits die Frage nach der Gewalt „nach“ Gott, also die Perspektive auf Gewalteskalationen im Kontext der biblischen Vorstellung von Erlösung.

Die Beschäftigung mit der göttlichen Macht zeigt sich in *Wut* vor allem in der intertextuellen Bearbeitung von religiösen Texten sowie der Beleuchtung der Funktion des Gottesnamens. Offenbart sich das Fanatische in *Wut* vor allem im Berufen der Gewalttaten auf Gott, so wurden in einem nächsten Schritt gewaltevozierende Strukturen von Religion und Jelineks Auseinandersetzung mit diesen betrachtet. So konnte wiederum mit einem Ansatz von Johan Galtung festgestellt werden, dass sich all jene Merkmale, anhand derer Galtung Religion potenziell als eine Form kultureller Gewalt identifiziert, sich auch in *Wut* bemerken lassen.

Dient „Gott“ im Rahmen fanatischer Vision und Wahrheitsvorstellung als gewaltlegitimierendes Prinzip, so demontiert Jelinek in *Wut* Gottes Allmacht. Wie festgestellt werden konnte, geschieht dies v.a. über Verfahren der Pluralisierung von Gott, unter Einsatz von komischen Mitteln wie dem parodistischen Wörtlichnehmen von Metaphern und biblischen Texten oder auch dem Vermischen von verschiedenen religiösen Kontexten.

Indem der Text die Autorität der göttlichen Instanz nicht anerkennt, richtet sich der Blickwinkel auf Ermächtigungsstrategien durch religiöse Sprache, die im Verweis auf Gott dessen Macht für sich beansprucht. Das Berufen auf Gott entlarvt sich als Gestus der Instrumentalisierung.

Am Beispiel der thematisierten Gewaltbilder konnte herausgearbeitet werden, wie diese in Jelineks *Wut* als moderne Verbreitungsmethode fanatischer Heilsbotschaften und damit als religiös aufgeladen verstanden werden. In der Verschränkung religiöser Texte mit dem semantischen Bereich des Internets, enttarnt *Wut* das Internet als irdische Entsprechung des göttlichen Reichs.

Gewalt lässt sich als durchgehendes Thema des Theatertexts ausmachen. Mit René Girards Mimesis-Theorie wurde daher versucht, die im Text ständig wiederkehrende Gewalt zu beschreiben. Dafür wurden einzelne Aspekte von Girards Theorie am Text untersucht. So zeigt sich etwa in Jelineks Bearbeitung des Kadmos-Mythos das Konzept der Gründungsgewalt und damit in Verbindung der Verlust deren friedensstiftender Wirkung verhandelt. An den Bezügen zum Prometheus-Mythos wurde das mimetische Moment der Gewalt herausgearbeitet, das sich in *Wut* in Form zahlreicher Bilder des (Nach-)Wachsens (wie der Leber Prometheus oder den aus der Saat erwachsenden Krieger) und verknüpft mit der Medienpolitik des IS zeigt.

Zu guter Letzt nimmt die vorliegende Arbeit die Bezüge auf das Kreuzesopfer Jesu in Betracht. Wo sich in Girards Lesart ein mögliches Überkommen der Gewalt, nämlich im menschlichen Einsehen in den Opfermechanismus ergibt, deutet Jelineks *Wut* auf die Allgegenwärtigkeit der Gewalt trotz des sühnenden Opfers. Indem Jelinek die Gewalt innerhalb zentraler religiöser Symbole und Narrative sowie gewaltevozierende Strukturen der religiösen Sprache aufdeckt, wird die stete Präsenz der Gewalt sichtbar. Der biblischen Aussicht auf Rettung wird eine Absage erteilt, denn angesichts der weltweiten Gewalteskalationen mutet der brutale Opfertod Jesu lediglich als weitere sinnlose Gewalttat an. Die Erlösung und damit das Entkommen der schier endlosen Gewalt erweist sich in *Wut* als nicht möglich.

Im Hinblick auf die eingangs gestellte Frage nach der Gewalt in Gottes Namen, kann festgestellt werden, dass Jelineks *Wut* zwar das Thema von Gewalt und Religion verhandelt, und das in religiösen Ermächtigungsstrategien vorhandene Gewaltpotenzial aufdeckt, diese Formen der Instrumentalisierung aber nicht nur im Kontext der Religion ausmacht, sondern bereits in den das gesellschaftliche Zusammenleben bestimmenden

Strukturen und Hierarchien sieht. Diese ortet Jelinek auch abseits von Religion. Im Aufrufen verschiedenster Gewalteskalationen, die von den Terroranschlägen in Paris, über den Genozid von Ruanda bis hin zum Holocaust reichen, zeichnet *Wut* ein düsteres Panorama menschlicher Gewalttätigkeit. Gewalt zeigt sich in *Wut* als ein die menschliche Kultur durchdringendes Phänomen, als anthropologische Konstante, wofür es keine Lösung zu geben scheint.

## **7. Siglenverzeichnis**

Bei den hier aufgelisteten Werken handelt es sich um Texte von Elfriede Jelinek. Die Texte der Autorin, die Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit sind, werden in Siglen angegeben. Die genaue Angabe findet sich im Literaturverzeichnis.

WU = *Wut*

ICH = *Ich, ja, echt! Ich.*



## 8. Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Jelinek, Elfriede: *Wut*. In: Theater heute 6/2016. (Beilage)

Jelinek, Elfriede: *Ich, ja, echt! Ich*. <http://www.elfriedejelinek.com/fwut.htm> (7.9.2017), datiert mit 17.7.2016 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: 2016, Theatertexte).

### Sekundärliteratur

#### **Texte von Elfriede Jelinek**

##### Essays

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

Jelinek, Elfriede: *Stellungnahme zur Asyl- und Aufenthaltsgesetzgebung in Österreich*. In: Broschüre zum Trauermarsch zum Asyl- und Aufenthaltsgesetz, 1994.

Jelinek, Elfriede: *Das Los hat getroffen*. In: taz, 24.12.2001.

Jelinek, Elfriede: *In Mediengewittern*. <http://elfriedejelinek.com/fblitz.htm> (27.3.2018), datiert mit 28.4.2003 (= Elfriede Jelineks Website; Rubriken: 2003, Zum Theater).

Jelinek, Elfriede: *Das Wort, als Fleisch verkleidet*. <https://www.elfriedejelinek.com/fles-sing.htm> (22.3.2018), datiert mit 13.6.2004 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: 2004, zu Politik und Gesellschaft).

Jelinek, Elfriede: *Textflächen*. [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com) (10.02.2018), datiert mit 2013 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: 2013, Zum Theater).

Jelinek, Elfriede: *Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)*. <http://elfriedejelinek.com/fjossi2.htm> (28.2.2017), datiert mit 24.11.2016 (= Elfriede Jelineks Website; Rubriken: 2006, Zum Theater).

##### Interviews mit Elfriede Jelinek

APA: *Elfriede Jelinek: „Religiöser Fanatismus zieht Sadisten an“*. [http://die-presse.com/home/kultur/feuilleton/5255432/Elfriede-Jelinek\\_Religioeser-Fanatismus-zieht-Sadisten-an](http://die-presse.com/home/kultur/feuilleton/5255432/Elfriede-Jelinek_Religioeser-Fanatismus-zieht-Sadisten-an) (23.7.2017), datiert mit 20.7.2017.

Bandettini, Anna: *Elfriede Jelinek, la „fastidiosa“*. „*La rabbia è la tragedia die nostri tempi*“. In: La Repubblica, 20.7.2017.

Bozbay, Zeynep / Paulmann, Annette / Riedler, Julia: *Warum Wut?* In: Programmheft der Münchner Kammerspiele zu Elfriede Jelineks *Wut*, 2016.

Corsten, Volker: „*Ich glaube nicht an Gott und schreibe dauernd über ihn*“. In: Welt am Sonntag, 29.9.2002.

Honegger, Gitta: *Greifvogel: I am a bird of prey. In Conversation with Elfriede Jelinek*. In: Elfriede Jelinek: *Charges (The Supplicants)*. Übers. v. Gitta Honegger. London u.a.: Seagull Books 2016, S. 146-200.

Honegger, Gitta: *The Terror of the Cute*. In: Theater (Yale School of Drama, Duke University Press) 3/2017, S. 37-45.

Roeder, Anke: *Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater*. In: Roeder, Anke (Hg.): *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 143-160.

## Weitere Sekundärliteratur

### Selbstständige Publikationen

Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink 2007.

Assmann, Jan: *Monotheismus und die Sprache der Gewalt*. Wien: Picus 2006 (= Wiener Vorlesungen im Rathaus 116).

Bachtin, Michail: *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. u. eingeleitet v. Rainer Grübel. Aus dem Russischen übers. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

Barthes, Roland: *Über mich selbst*. Aus dem Französischen v. Jürgen Hoch. München: Matthes & Seitz 1978.

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Aus dem Französischen v. Horst Brühmann. Berlin: Suhrkamp 2015 [1957] (= suhrkamp taschenbuch 4338).

Benveniste, Émile: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Aus dem Französischen v. Wilhelm Bolle. München: Syndikat 1974.

Berger, Peter L.: *Der Zwang zur Häresie. Religion in der pluralistischen Gesellschaft*. Aus dem Amerikanischen v. Willi Köhler. Frankfurt am Main: Fischer 1980.

Bloch, Natalie: *Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in den Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute*. Bielefeld: transcript 2011 (= Literalität und Liminalität 19).

Braun, Christina von: *Sekundäre Religionen. Fundamentalismus und Medien*. Wien: Picus 2016 (= Wiener Vorlesungen 183).

Chien, Chieh: *Gewaltproblematik bei Elfriede Jelinek. Erläutert anhand des Romans „Lust“*. Berlin: WiKu 2005.

- Conzen, Peter: *Fanatismus. Psychoanalyse eines unheimlichen Phänomens*. Stuttgart: W. Kohlhammer 2005.
- Erelle, Anna: *Undercover-Dschihadistin: Wie ich das Rekrutierungsnetzwerk des Islamistischen Staats ausspionierte*. Aus dem Französischen v. Martina Bunge, Eliane Hagedorn, Barbara Reitz. München: Droemer Knauer 2015.
- Emcke, Caroline: *Gegen den Hass*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2016.
- Gabriel, Ingeborg: *Gibt es einen fundamentalistischen Imperativ? Die Moderne zwischen Säkularisierung und Fundamentalismus*. [https://se-ktf.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/p\\_sozialethik/Studium/Vorlesungsmaterial/Ethik\\_II/Artikel\\_Fundamentalistischer-Imperativ\\_Artikel.pdf](https://se-ktf.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_sozialethik/Studium/Vorlesungsmaterial/Ethik_II/Artikel_Fundamentalistischer-Imperativ_Artikel.pdf) (20.12.2018), datiert mit 2005.
- Galtung, Johan: *Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung*. Reinbek: Rowohlt 1975.
- Galtung, Johan: *Frieden mit friedlichen Mitteln. Friede und Konflikt, Entwicklung und Kultur*. Aus dem Englischen übers. v. Hajo Schmidt. Opladen: Leske + Budrich 1998 [1996] (= Friedens- und Konfliktforschung 4).
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp <sup>7</sup>2015 [1982] (= edition suhrkamp 1683).
- Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*. Aus dem Französischen v. Elisabeth Mainberger-Ruh. Frankfurt am Main: Fischer 1992 [1972].
- Girard, René: *Wenn das alles beginnt... Ein Gespräch mit Michel Treguer*. Aus dem Französischen v. Pascal Veldboer. Wien u.a.: LIT 1997 (= Beiträge zur mimetischen Theorie. Religion – Gewalt – Kommunikation – Weltordnung 5).
- Girard, René: *Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschheitsverhängnisses*. Aus dem Französischen v. August Berz. Freiburg u.a.: Herder 1983 [1978].
- Girard, René: *Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz. Eine kritische Apologie des Christentums*. Aus dem Französischen v. Elisabeth Mainberger-Ruh. München: Hanser 2002.
- Goertz, Stefan: *Islamistischer Terrorismus. Analyse – Definitionen – Taktik*. Heidelberg: C.F. Müller 2017.
- Han, Byung-Chul: *Topologie der Gewalt*. Berlin: Matthes & Seitz <sup>2</sup>2012, S. 12-14.
- Hole, Günter: *Fanatismus: der Drang zum Extrem und seine psychischen Wurzeln*. Gießen: Psychosozial-Verlag 1995.
- Lehmann, Hans-Thies: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin: Theater der Zeit 2002 (= Recherchen 12).

- Lücke, Bärbel: „*And they took pictures of everything*“: *Der Irak-Krieg, die Folter, die Bilder - die Folterbilder im ‚Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit‘. Elfriede Jelineks dritter Monolog zu Bambiland/Babel (Irm – Margit – Peter): Peter sagt*. [http://www.baerbel-luecke.de/peter\\_sagt.pdf](http://www.baerbel-luecke.de/peter_sagt.pdf) (16.1.2019), datiert mit 2004.
- Lücke, Bärbel: *Zur Ästhetik von Aktualität und Serialität in den Addenda-Stücken Elfriede Jelineks. Zu Die Kontrakte des Kaufmanns, Über Tiere, Kein Licht, Die Schutzbefohlenen*. Wien: Praesens 2017 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 17).
- Mishra, Pankaj: *Age of Anger. A history of the present*. London: allen lane 2017.
- Müller, Jan-Werner: *Was ist Populismus? Ein Essay*. Berlin: Suhrkamp 2016.
- Palaver, Wolfgang: *René Girards mimetische Theorie. Im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen*. Wien: LIT 2004 (= Beiträge zur mimetischen Theorie. Religion – Gewalt – Kommunikation – Weltordnung 6).
- P. Ovidius Naso: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. Übersetzt u. hrsg. v. Hermann Breitenbach mit einer Einleitung v. L. P. Wilkinson. Stuttgart: Reclam 2011 [1958].
- Pfister, Manfred: *Das Drama*. München: Wilhelm Fink <sup>11</sup>2001 [1977] (= UTB 580).
- Ranke-Graves, Robert von: *Griechische Mythologie. Band I: Quellen und Deutung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1960.
- Riesebrodt, Martin: *Fundamentalismus als patriarchalische Protestbewegung. Amerikanische Protestanten und iranische Schiiten im Vergleich*. Tübingen: Mohr 1990.
- Schößler, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in den Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Gunter Narr 2004 (= Forum Modernes Theater 33).
- Westermann, Claus: *Lob und Klage in den Psalmen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 5., erweiterte Auflage von Das Loben in den Psalmen 2011.
- Wilss, Wolfram: *Anspielungen. Zur Manifestation von Kreativität und Routine in der Sprachverwendung*. Tübingen: Max Niemeyer 1989.
- Zenger, Erich (u.a.): *Einleitung in das Alte Testament*. Stuttgart (u.a.): W. Kohlhammer <sup>3</sup>1998 (= Kohlhammer Studienbücher Theologie 1,1).

## Unselbstständige Publikationen

- Assmann, Aleida: *Gewalt und das kulturelle Unbewusste. Eine Archäologie des Abendmahls*. In: Palaver, Wolfgang / Exenberger, Andreas / Stöckl, Kristina (Hg.): *Aufgeklärte Apokalyptik: Religion, Gewalt und Frieden im Zeitalter der Globalisierung*. Innsbruck: university press 2007 (= Edition Weltordnung – Religion – Gewalt 1), S. 253-278.
- Babka, Anna: *Alterität*. <https://www.univie.ac.at/differenzen/glossar.php?sp=7> (15.8.2018), datiert mit 6.10.2003 (= produktive | differenzen. forum für differenz- und geschlechterforschung).
- Babka, Anna: *Identität*. <https://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=23> (15.8.2018), datiert mit 6.10.2003 (=produktive | differenzen. forum für differenz- und geschlechterforschung).
- Blanchot, Maurice: *Das kommende Buch*. In: Blanchot, Maurice: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. Übers. v. Karl August Horst. Wien / Berlin: Ullstein 1982, S. 302-330.
- Beuker, Brechtje: *Theaterschlachten: Jelineks dramaturgisches Konzept und die Thematik der Gewalt am Beispiel von „Bambiland“*. In: *Modern Austrian Literature* 39 (2006), S. 57-71.
- Busch, Nicolai: *Kein Raum für Verhandlung. Elfriede Jelineks Theatertext „Wut“*. In: Szczepaniak, Monika / Jezierska, Agnieszka / Janke, Pia (Hg.): *Jelineks Räume*. Wien: Praesens 2017 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 16), S. 151-155.
- Brodersen, Alma: *Schutz*. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/27401/> (22.1.2019), datiert mit Februar 2018 (= bibelwissenschaft.de, Das wissenschaftliche Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft).
- Cancik-Lindemaier, Hildegard: *Fanatismus*. In: Cancik, Hubert / Gladigow, Burkhard / Laubscher, Matthias (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Bd. 2: Apokalyptik – Geschichte. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1990, S. 414-420.
- Chalk, Frank: *Radio RTL und der Genozid in Ruanda: Eine vorläufige Untersuchung einiger Erfahrungen*. Aus dem Englischen v. Josefine Haubold. In: Rau, Milo: *Hate Radio. Materialien, Dokumente, Theorie*. Hg. v. Nina Wolters u. Kristina Wengorz. Berlin: Verbrecher 2014, S. 92-111.
- Christ, Michaela: *Codierung*. In: Gudehus, Christian / Christ, Michaela (Hg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 190-196.
- Conzen, Peter: *Fanatismus – Psychoanalyse eines unheimlichen Phänomens. Plenarvortrag am 17. April im Rahmen der 67. Lindauer Psychotherapiewochen 2017*. <https://www.lptw.de/archiv/vortrag/2017/conzen-peter-fanatismus-lindauer-psychotherapiewochen2017.pdf> (1.11.2018), datiert mit 17.4.2017.

- Degner, Uta: *Mythendekonstruktion*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 41-46.
- Eder, Sigrid: *Wort-Gefechte. Feindcharakterisierungen und Sprachgewalt in Psalm 64*. In: Schnocks, Johannes / Liess, Kathrin (Hg.): *Gegner im Gebet. Studien zur Feindschaft und Entfeindung im Buch der Psalmen*. Freiburg: Herder 2018, S. 147-165.
- Felber, Silke: *Im Namen des Vaters. Herakles' Erbe und Elfriede Jelineks „Wut“*. In: JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2016-2017, S. 43-58.
- Flusser, Vilém: *Das Bild*. In: Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Hg. v. Andreas Müller-Pohle. Göttingen: European Photography <sup>9</sup>1991, S. 8-12.
- Gabriel, Ingeborg: *Gibt es einen fundamentalistischen Imperativ? Die Moderne zwischen Säkularisierung und Fundamentalismus*. [https://se-ktf.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/p\\_sozialethik/Studium/Vorlesungsmaterial/Ethik\\_II/Artikel\\_Fundamentalistischer-Imperativ\\_Artikel.pdf](https://se-ktf.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_sozialethik/Studium/Vorlesungsmaterial/Ethik_II/Artikel_Fundamentalistischer-Imperativ_Artikel.pdf) (20.12.2018), datiert mit 2005.
- Geier, Andrea: *Literatur und Gewalt – literarische Gewalt? Zum Problemfeld Literatur, Gewalt und Postmoderne*. <http://www.gradnet.de/papers/pomo2.papers/geier00.htm> (7.10.2018).
- Girard, René: *Gewalt und Religion. Ursache oder Wirkung?* Aus dem Englischen v. Andreas Leopold Hofbauer. In: Girard, René: *Gewalt und Religion. Ursache oder Wirkung?* Hg., mit zwei Gesprächen u. einem Nachwort v. Wolfgang Palaver. Berlin: Matthes & Seitz 2010, S. 5-30.
- Glomb, Stefan: *Identität, persönliche*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler <sup>5</sup>2013, S. 324.
- Göschl, Albert / Pichler, Doris: *Vorwort zur vierten Ausgabe von lettere aperte*. In: *lettere aperte* 4 (2017), S. 5-11.
- Hainz, Martin A.: *Die Verschärfung des Theodizee-Problems im Denken der Literatur des 20. Jahrhunderts*. In: Berwald, Olaf / Thuswaldner, Gregor (Hg.): *Der untote Gott. Religion und Ästhetik in der deutschen und österreichischen Gegenwartsliteratur des 20. Jahrhunderts*. Köln u.a.: Böhlau 2007, S. 145-158.
- Hallet, Wolfgang: *Intertextualität als methodisches Konzept einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft*. In: Gymnich, Marion / Neumann, Birgit / Nünning Ansgar (Hg.): *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. Trier: WVT 2006, S. 53-70.
- Haß, Ulrike: *Theaterästhetik*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 62-68.
- Haß, Ulrike: *Ein Sportstück*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 162-167.

- Haß, Ulrike / Meister, Monika: „*Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?*“ *E-Mail-Wechsel zwischen Ulrike Haß und Monika Meister*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Wien: Praesens 2015 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 11), S. 112-118.
- Hilbrands, Walter: *Doxologie (AT)*. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/16651/> (22.1.2019), datiert mit Dezember 2011 (= [bibelwissenschaft.de](http://bibelwissenschaft.de), Das wissenschaftliche Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft).
- Husser, Irene: *Alternativen zum Terror. Ästhetik der Vaterlosigkeit in Elfriede Jelineks „Wut“*. <https://jelinekgender.univie.ac.at/religion/husser-alternativen-zum-terror/> (7.3.2017) (= GENDER REVISITED. Interkulturelles Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek).
- Janke, Pia / Kaplan, Stefanie: *Politisches und feministisches Engagement*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 9-20.
- Janke, Pia / Kaplan, Stefanie: „*Und das Wort ist Fleisch geworden*“. *Katholizismus in Elfriede Jelineks Werk. Gespräch mit Pia Janke und Stefanie Kaplan*. In: Janke, Pia (Hg.): RITUAL.MACHT.BLASPHEMIE. Kunst und Katholizismus in Österreich seit 1945. Wien: Praesens 2010 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 7), S. 36-51.
- Kecht, Maria-Regina: *Gegen Instrumentalisierung, Unterdrückung und Gewalt – Jelineks Systemkritik*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): SCHREIBEN ALS WIDERSTAND. Elfriede Jelinek & Herta Müller. Wien: Praesens 2017 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 15), S. 305-315.
- Kovacs, Teresa: *Sprechen – Macht – Gewalt. Gespräch mit Sabeth Buchmann, Stefan Drees, Gerhard Scheit, moderiert von Teresa Kovacs*. In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2013. Wien: Praesens 2013, S. 292-302.
- Kovacs, Teresa / Irod, Maria: „*Ich glaube an das Theater als ein politisches Medium*“. *Elfriede Jelineks Theatertexte*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): SCHREIBEN ALS WIDERSTAND. Elfriede Jelinek & Herta Müller. Wien: Praesens 2017 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 15), S.439-442.
- 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 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 15), S. 237-252.
- Labrenz, Lennart: *Der Ruandische Genozid 1994*. In: Rau, Milo: Hate Radio. Materialien, Dokumente, Theorie. Hg. v. Nina Wolters u. Kristina Wengorz. Berlin: Verbrecher 2014, S. 31-43.

- Meister, Monika: *Bezüge zur Theatertradition*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 69-73.
- Naef, Silvia: *Der Islam, Religion des Bilderverbots?* In: Schröder, Bernd / Behr, Harry Harun / Krochmalnik, Daniel (Hg.): „Du sollst Dir kein Bildnis machen...“. Bilderverbot und Bilddidaktik im jüdischen, christlichen und islamischen Religionsunterricht. Berlin: Frank & Timme 2013, S. 145-150.
- Palaver, Wolfgang: *Der mimetische Zirkel (Gewalt und der „Gott der Opfer“)*. <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/texte/631.html> (22.1.2019), datiert mit 24.2.2006.
- Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität*. In: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Berlin / Boston: de Gruyter 2011 [1985] (= *Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft* 35), S. 1-30.
- Rau, Milo: *Hate Radio*. In: Rau, Milo: *Hate Radio. Materialien, Dokumente, Theorie*. Hg. v. Nina Wolters u. Kristina Wengorz. Berlin: Verbrecher 2014, S. 156-219.
- Schenkermayr, Christian: *Schnitte durch die „Netz-Haut“*. *Literarische Medienkritik als Gewaltkritik im Werk Elfriede Jelineks*. In: Müller, Karl / Wintersteiner, Werner (Hg.): „Die Erde will keinen Rauchpilz tragen“. *Krieg und Frieden in der Literatur*. Innsbruck u.a.: Studienverlag 2011 (= *Schriftenreihe Literatur* 25), S. 149-164.
- Schöbller, Franziska: *Gewalt und Macht im Gegenwartsdrama. Zu Elfriede Jelinek und Sarah Kane*. In: Anders, Freia / Gilcher-Holtey, Ingrid (Hg.): *Herausforderungen des staatlichen Gewaltmonopols. Recht und politisch motivierte Gewalt am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt (u.a.): Campus 2006 (= *Historische Politikforschung* 3), S. 258-278.
- Seeßlen, Georg: *Beginnend mit Worten, endend mit Blut*. <https://www.zeit.de/kultur/2015-02/islamischer-staat-dschihadisten-aus-europa-essay> (23.11.2018), datiert mit 15.2.2015.
- Stenzel, Jürgen: *Anspielung*. In: Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. I: A – G. Berlin (u.a.): de Gruyter 2007, S. 93-96.
- Stoellger, Philipp: *Souveränität im Spiel der Zeichen. Zum Schein der Macht in religiöser Rede*. In: Stoellger, Philipp (Hg.): *Sprachen der Macht. Gesten der Er- und Entmächtigung in Text und Interpretation*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 189-211.
- Vogel, Juliane: *Intertextualität*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 47-55.

- Wahl, Klaus / Wahl, Melanie Rhea: *Biotische, psychische und soziale Bedingungen für Aggression und Gewalt*. In: Enzmann, Birgit (Hg.): *Handbuch Politische Gewalt. Formen – Ursachen – Legitimation – Begrenzung*. Wiesbaden: Springer VS 2013, S. 15-42.
- Wansing, Rudolf: *Gewalt*. In: Konersmann, Ralf (Hg.): *Handbuch Kulturphilosophie*. Stuttgart: J.B. Metzler 2012, S. 330-333.
- Weibel, Peter: *Theorien zur Gewalt. Benjamin, Freud, Schmitt, Derrida, Adorno*. In: Witte, Bernd / Ponzi, Mauro (Hg.): *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*. Berlin: Erich Schmidt 2005, S. 44-57.
- Wonneberger, Reinhard: *Sprache*. In: Cancik, Hubert / Gladigow, Burkhard / Kohl, Karl-Heinz (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Bd. 5: *Säkularisierung - Zwischenwesen*. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 2001, S. 89-101.
- Zymner, Rüdiger: *Anspielung und Kanon*. In: Heydebrand, Renate von (Hg.): *KANON MACHT KULTUR. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*. Stuttgart (u.a.): J.B. Metzler 1998 (= *Germanistische Symposien. Berichtsbände XIX*), S. 30-46.

#### Hochschulschriften

- Busch, Nicolai: *Wut als Text-Kontext-Phänomen. Am Beispiel von Elfriede Jelineks Theaterstück „Wut“ (2015)*. Münster, Masterarbeit 2018.
- Neelsen, Sarah: *Eine Lektüre von Elfriede Jelineks Babel im Lichte der Intertextualität, zwischen Bibel-Mythos und Abu Ghraib-Bildern*. Lyon, Diplomarbeit 2006.
- Schenkermayr, Christian: *Ritus, Schrift und Machtgefüge: interreligiöse Diskurse im Spannungsfeld sprachanalytischer Schreibverfahren am Beispiel ausgewählter Texte von Josef Winkler, Barbara Frischmuth und Elfriede Jelinek*. Wien, Diss. 2016.

#### Zeitungsberichte

- AFP / Jab / mest: *Pariser Attentäter filmte Morde*. <https://www.sueddeutsche.de/politik/ueberfall-auf-koscheren-supermarkt-pariser-attentaeter-filmte-morde-1.2330051> (6.5.2018), datiert mit 31.1.2015.
- anr / AFP: *Wenig Aufmerksamkeit für die jüdischen Opfer*. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/terror-in-paris-wenig-aufmerksamkeit-fuer-die-juedischen-opfer-a-1012342.html> (6.5.2018), datiert mit 10.1.2015.
- ap: *Zahl der Toten steigt auf 130*. <https://www.nzz.ch/newsticker/zahl-der-toten-bei-terroranschlaegen-in-paris-auf-130-gestiegen-1.18649956> (10.9.2017), datiert mit 20.11.2015.

- apa / red: *Anschlag in Paris: Zwölf Tote nach Schießerei in Redaktion.* <https://www.news.at/a/paris-satiremagazin-schiesserei-12-tote> (10.8.2018), datiert mit 7.1.2015.
- bee: *Wer sind die Attentäter von Paris?* <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/charlie-hebdo-wer-sind-die-taeter-13357970.html> (5.5.2018), datiert mit 7.1.2015.
- Biermann, Kai u.a.: *Was, wann, wo – Rekonstruktion der Terrorangriffe.* <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2015-11/terror-paris-attentate-rekonstruktion-ablauf> (10.9.2017), datiert mit 16.11./17.11.2015.
- Brändle, Stefan: *In der Hölle des Bataclan: „Sie töteten, töteten“.* <https://derstandard.at/2000025772215/In-der-Hoelle-des-Bataclan-Sie-toeteten-toeteten> (10.9.2017), datiert mit 15.11.2015.
- dpa / sks / tba: *IS-Video von Amedy Coulibaly aufgetaucht.* <https://www.sueddeutsche.de/panorama/terror-in-frankreich-is-video-von-amedy-coulibaly-aufgetaucht-1.2299025> (6.5.2018), datiert mit 11.1.2015.
- Freistetter, Florian: *Leser-Reaktionen: Ein Wissenschaftsautor öffnet seinen Giftschränk.* <https://www.profil.at/wissenschaft/leser-reaktionen-wissenschaftsautor-giftschrank-5502213> (21.9.2018), datiert mit 10.2.2015.
- Gasteiger, Carolin: *Retter aus der Kühlkammer.* <https://www.sueddeutsche.de/panorama/geiselnahme-in-paris-held-aus-der-kuehlkammer-1.2298890> (6.5.2018), datiert mit 11.1.2015.
- ivi / AFP: *„Ich gehöre zum Islamischen Staat.“* <https://www.stern.de/politik/ausland/geiselnahme-in-paris--islamist-telefoniert-mit-fernsehsender-3456630.html> (6.5.2018), datiert mit 9.1.2015.
- Joku / mest: *Was wir über die Attentate in Paris wissen.* <https://www.sueddeutsche.de/panorama/terror-in-frankreich-was-wir-ueber-die-attentate-in-paris-wissen-und-was-nicht-1.2298407#> (8.5.2018), datiert mit 10.1.2015.
- Joku / mest: *Der Polizeieinsatz.* <https://www.sueddeutsche.de/panorama/terror-in-frankreich-was-wir-ueber-die-attentate-in-paris-wissen-und-was-nicht-1.2298407-2> (8.5.2018), datiert mit 10.1.2015.
- Krüger, Paul-Anton: *Die Terror-Verbindungen der Kouachi-Brüder.* <https://www.sueddeutsche.de/politik/anschlag-auf-charlie-hebdo-die-terrorverbindungen-der-kouachi-brueder-1.2303519> (6.5.2018), datiert mit 14.1.2015.
- N. N.: *„Al-Quaida hat mich geschickt!“* <http://www.spiegel.de/video/telefonat-mit-attentaeter-kouachi-video-video-1547586.html> (30.7.2018), datiert mit 11.1.2015.
- Polke-Majewski, Karsten (u.a.): *Drei Tage Terror in Paris.* <https://www.zeit.de/feature/attentat-charlie-hebdo-rekonstruktion> (8.5.2018), datiert mit 15.1.2015 / 11.5.2015.

pram: *Getötet für ihre freie Meinung*. <https://www.sueddeutsche.de/politik/opfer-des-anschlag-auf-charlie-hebdo-getoetet-fuer-ihre-freie-meinung-1.2298179> (6.5.2018), datiert mit 11.1.2015.

Reinbold, Fabian: *Der Angriff auf Charlie Hebdo - eine Rekonstruktion*. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/charlie-hebdo-rekonstruktion-des-terrorangriffs-a-1011919.html> (1.9.2017), datiert mit 8.1.2015.

Steinmetz, Vanessa: „*Wer bringt mir diesen Kopf?*“ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/charlie-hebdo-chronologie-von-anschlaegen-auf-redaktionen-a-1011718.html> (5.5.2018), datiert mit 8.1.2015.

syd / Reuters: *IS bekennt sich zu Anschlägen von Paris*. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/anschlaege-von-paris-islamischer-staat-bekannt-sich-a-1062820.html> (10.9.2017), datiert mit 14.11.2015.

### Internetquellen

N. N.: *Kalaschnikow*. <https://de.wikipedia.org/wiki/Kalaschnikow> (15.9.2018).

### Sonstige Quellen

Felber, Silke: *Jelinek im Kontext von Xenophobie und Rechtspopulismus. Mit Konstanze Fliedl, Barbara Klein, Doron Rabinovici, Christoph Reinprecht, moderiert von Silke Felber*. Gespräch im Rahmen des im Rahmen des von der Forschungsplattform Elfriede Jelinek und des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums veranstalteten Symposiums *Elfriede Jelinek - Nestbeschmutzerin & Nobelpreisträgerin* 18.10.2016, KosmosTheater Wien. Unpubliziert. Audioaufnahme vorhanden im Elfriede Jelinek-Forschungszentrum (Universität Wien).



## **9. Anhang**

### **Abstract**

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht die Frage nach dem Verhältnis von Gewalt und Religion in Elfriede Jelineks Theatertext *Wut* (2016). Der Fokus liegt dabei besonders auf den Kontexten und Intertexten, die von Jelinek in den Text eingebracht und die hinsichtlich der Verhandlung des Themas befragt werden. In *Wut* finden sich konkrete Bezugnahmen auf die Terroranschläge von Paris im Jahr 2015, die mit Wolfgang Halleys Methode der *Kontextualisierung* im Abgleich mit der Berichterstattung zu den Anschlägen analysiert werden. Ausgehend von diesen Bezügen nimmt die Arbeit das Verhältnis zwischen Menschen und ihren Göttern in den Blick, das in *Wut* als ein von Gewalt geprägtes erscheint. Dies zeigt sich im Text im Aufdecken des inhärenten Gewaltpotenzials religiöser Ermächtigungsstrategien. Die Mechanismen der Instrumentalisierung von Ideologien offenbaren sich in *Wut* aber auch außerhalb des religiösen Kontextes, nämlich in Strukturen und Hierarchien des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Im Aufrufen verschiedenster Gewalteskalationen, die von den Terroranschlägen in Paris, über den Genozid von Ruanda bis hin zum Holocaust reichen, zeichnet *Wut* Gewalt als ein die menschliche Kultur durchdringendes Phänomen. Die Gewaltthematik wird unter Heranziehung zweier zentraler Gewalttheorien, Johan Galtungs Überlegungen zur strukturellen Gewalt sowie René Girards Mimesis-Theorie, beleuchtet.