



Silke Felber

Silke Felber

## Im Namen des Vaters

Herakles' Erbe und Elfriede Jelineks *Wut*

### Einleitung

Elfriede Jelineks Theatertexte sind Auffangbecken. Sie firmieren als Schmelztiegel, in denen sich Spuren des medialen Diskurses mit philosophischen Versatzstücken und Artefakten der Trivialkultur vermengen und mit Überresten jahrtausendealter Kultur-, Denk- und Tötungspraktiken fusionieren. Als Folie für das amalgamierende ästhetische Verfahren, das hierfür zur Anwendung kommt, fungiert dabei stets eine Referenz auf das strapazierte Medium selbst: Sind es zunächst die Traditionen des bürgerlichen Theaters (vgl. etwa *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte*, 1979) und des österreichischen Volkstheaters (vgl. etwa *Präsident Abendwind*, 1988), an denen sich Jelineks Texte reiben, so docken die später entstandenen „Sekundärdramen“ *Abraumhalde* (2009) zu Lessings *Nathan der Weise* und *Faust In and out* (2011) zu Goethes *Urfaust* an sogenannte „Klassiker“ der deutschen Literatur- und Ideengeschichte an. Besonders ins Auge aber sticht der intertextuelle sowie -strukturelle Rekurs auf die attische Tragödie, der seit *Ein Sportstück* (1999) beinahe alle bislang entstandenen Theaterarbeiten Jelineks prägt. Von der Forschung, die das poetologische bzw. dramaturgische Verfahren der Autorin nach wie vor unter dem Schlagwort der „Mythende(kon)struktion“<sup>1</sup> zu subsumieren tendiert, wurden diese Bezugnahmen auf Aischylos, Sophokles und Euripides bislang kaum in den Blick genommen. Zu Unrecht – möchte

hier behauptet werden – bedient sich Jelinek im Aufgreifen der theatralen Diskursform der Tragödie doch nicht nur des Mythos, sondern auch seiner Vereinnahmung und Umdeutung durch den männlichen Blick des Dichters. Meiner These zufolge subvertieren ihre Texte dadurch das, was die Tragödie laut Walter Benjamin bereits darstellt – nämlich eine „tendenziöse Umformung der Tradition“<sup>2</sup>. Jelineks Tragödienfortschreibungen unterliegen mithin einem potenzierenden dekonstruktiven Modus, der nach einer präzisen, auf den jeweiligen antiken Prätext fokussierenden Analyse verlangt.

Ausgehend von diesen Annahmen untersucht der vorliegende Beitrag den 2015 entstandenen Theatertext *Wut*, der sich auf Euripides' *Herakles* bezieht – und somit auf eine Tragödie, die in ihrer Zeichnung des (Anti-)Helden wesentlich vom Mythos differiert. Herakles wird hier erst im Anschluss an seine Heldentaten von der Raserei befallen, was nach einer neuen Begründung für seine heroischen „Arbeiten“ verlangt: Als Motiv erweist sich nunmehr, wie aus dem Prolog hervorgeht, sein Einsteigen für Amphitryon.<sup>3</sup> Im Unterschied zum Mythos resultiert das Heldentum des Euripideischen Herakles folglich aus einer loyalen Verbundenheit zur väterlichen Instanz, die jedoch nicht auf Blutsverwandtschaft, sondern auf einer Art Adoptivverhältnis beruht (Amphitryon ist nicht Herakles' leiblicher Vater). Für die Analyse des postdramatischen Theatertexts, der sich, wie zu zeigen sein wird, an den vielschichtigen

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

aus: Elfriede Jelinek: *Wut*. In: Theater heute 6/2016 (Beilage), S. 21.

Auswirkungen einer fehlenden Vaterreferenz für Individuum und Gesellschaft abarbeitet, wird diese Beobachtung leitend sein.

Vorausgeschickt wird zudem, dass *Wut* auf eine der marginalisiertesten erhaltenen griechischen Tragödien rekurriert, die bereits zu ihrer Entstehungszeit auf Unverständnis gestoßen war.<sup>4</sup> Jahrhundertlang tabuisiert, erfuhr Euripides' *Herakles* erst gegen Ende der 1990er Jahre ein überraschendes Interesse.<sup>5</sup> Umso signifikanter erscheint vor diesem Hintergrund die Tatsache, dass die Tragödie vor allem in Umbruchzeiten bedeutenden Bearbeitungen unterzogen worden

ist (im Wien der Jahrhundertwende ebenso wie im Kalten Krieg oder im Anschluss an 9/11), was die Philologin und Theaterhistorikerin Kathleen Riley wie folgt begründet: „As an examination of heroism in crisis, a tragedy about the greatest of the heroes facing an abyss of despair but ultimately finding redemption, it resonates powerfully with individuals and communities at historical and ethical crossroads.“<sup>6</sup> Elfriede Jelinek hatte sich bereits in ihrer 2008 verfassten Wirtschaftskomödie *Die Kontrakte des Kaufmanns*, die die Auswirkungen der verheerendsten ökonomischen Krise seit dem Black Friday 1929 prognostiziert, mit Euripides' *Herakles* auseinandergesetzt. Es überrascht nicht, dass sie im Jahr 2015, das einmal mehr mit Begriffen der Krise und des Umbruchs in Zusammenhang gebracht werden kann, abermals auf diesen Prätext zurückkommt.

Was aber macht die hypnotische Faszination dieser so oft bearbeiteten Tragödie aus? Eine

mögliche Antwort darauf liefert die komplexe und dadurch der Tradition widersprechende Zeichnung ihres Titelhelden, die sich in der raffinierten Dramaturgie des Textes widerspiegelt. Während etwa das heroische Temperament, das Sophokles' Herakles in den *Trachinierinnen* an den Tag legt, ihn weniger als Mensch, denn als Gott auszeichnet und einer Identifikation somit entgegenwirkt, gestaltet Euripides den Helden vielschichtiger, indem er ihn zunächst als väterlich sorgend und rechtschaffen vorführt, um dadurch eine maximale Fallhöhe im Moment der Peripetie zu erreichen. Die Zwiespältigkeit, die sich aus der Tugendhaftigkeit (arete) des „Kulturheros“ einerseits und seiner barbarisch anmutenden Transgression andererseits ergibt, gilt als unübertroffen in der antiken Tragödie. Sorgt der Umstand dieser Janushäufigkeit in der Forschung nach wie vor für heftige Kontroversen, die sich in moralästhetischen, die Schuldfähigkeit des Protagonisten ins Blickfeld nehmenden Debatten widerspiegeln,<sup>7</sup> so erweist sich die damit aufgerufene Unentscheidbarkeit für den Jelinek'schen Text schlichtweg als paradigmatisch: Eine klare Opfer-Täter-Differenzierung wird hier prinzipiell verunmöglicht, was sich bereits auf der Ebene der (nichtvorhandenen) Figuren zeigt. Während man in *Die Kontrakte des Kaufmanns* noch auf Sprechinstanzen trifft, die Figurationen wie den „Chor der Greise“ zitieren, bleibt die Frage „Wer spricht?“ in *Wut* gänzlich unbeantwortet. Das „wir“ entbehrt hier, wie zuletzt auch in *Die Schutzbefohlenen* (2013-16), jeglicher Definition und scheint auf Stimmen islamistischer Dschihadisten ebenso zu verweisen, wie auf die Tiraden deutscher PEGIDA-AnhängerInnen. Vor dem Hintergrund der Pariser Attentate im Jänner 2015 auf die Redaktion des Satiremagazins *Charlie Hebdo* und auf ein koscheres Lebensmittelgeschäft elaboriert der Text eine Polyphonie von Worterhebenden, die sich eindeutigen Zuschreibungen konsequent entziehen. Zu sprechen scheint hier alleinig die blinde Wut.

### Das Tragische und die Gewalt: Mimesis

Will man diese Wut näher in den Blick nehmen, so bietet es sich an, auf den Moment ihrer Eruption in der antiken Tragödie zu fokussieren und den Geschehnissen nachzuspüren, die der Katastrophe um den kindermordenden Vater Herakles vorausgegangen sind. Dank seiner intuitiven frühzeitigen Heimkehr nach Vollrichtung der Arbeiten gelingt es Herakles bekanntlich zunächst, die Tötung seiner Familie zu vereiteln und den mörderischen Plänen seines Gegners Lykos zuvorzukommen. Er erschlägt den Usurpator und schickt sich daraufhin an, ein Opfer vorzubereiten, um sich von dieser letzten gewaltigen Heldentat zu reinigen. Just aber als Herakles das Scheit ins heilige Wasser tauchen will, befällt ihn der von der Wutgöttin Lyssa bewirkte Wahn und verkehrt seine Humanität mit einem Schlag in ihr absolutes Gegenteil. Kaum eine Passage hat in der Philologie für so viel Skepsis, aber auch Inspiration gesorgt, wie Zeile 931, die diesen Moment aus Sicht des Boten einfängt.<sup>8</sup> Als Schlüsselpassage ist sie sowohl aus rezeptionsästhetischer als auch aus dramaturgischer Sicht zu bewerten, bricht Euripides doch hier einerseits mit der Zuschauererwartung und andererseits mit dem

Paradigma der aristotelischen Einheit.<sup>9</sup> Das Sakrileg, das Herakles im Pervertieren des Opfers begeht, manifestiert sich im unkonventionellen Aufbau der antiken Tragödie und spiegelt sich in der Dramaturgie der Jelinek'schen Fortschreibung wider, die sich einem herkömmlichen Strukturverständnis ebenso entzieht wie den Forderungen eines auf Einfühlung und Illusion abzielenden Repräsentationstheaterpublikums. *Wut* präsentiert sich als „Textfläche“<sup>10</sup>, die in Bezug auf Genre und Umfang durchaus Grenzen sprengend anmutet, worauf bereits der Untertitel<sup>11</sup> in lakonischer Manier verweist.

Als Dreh- und Angelpunkt können Zeile 931 und die ihr folgenden Verse aber auch gelesen werden, weil sie uns, wie René Girard betont, „auf die Gegenwart des Ritus als Auslöser der Gewalt aufmerksam“<sup>12</sup> machen. Es verwundert also nicht, dass Jelineks dekonstruktive Herakles-Lektüre sich an dieser Passage intensiv abarbeitet. Doch wie schreibt sich der antike Prätext bei ihr fort? In der Euripideischen Tragödie fragt Amphitryon den erwachenden Herakles nach den Hintergründen seiner Sinnesverwirrung und vermutet im vergossenen Blut der zahlreichen Heldentaten die Ursache seiner Mordlust.<sup>13</sup> Im Unterschied zu Euripides, der das Unfassbare durch eine kreuzverhörartige Stichomythie vorbereitet, bedient sich Jelineks postdramatischer Text im Hervorkehren der psychotischen Amnesie des Helden einer vermittelten Rede: „Herakles denkt einen Augenblick nach: Hat ihn die [Mordlust] wirklich befallen, nicht erinnert er sich, wars die? Wer war das?“<sup>14</sup> Die ausschlaggebende Differenz zwischen der Tragödie und ihrer „Fortschreibung“ äußert sich aber nun in der Resonanz auf die von Amphitryon gestellte Gretchenfrage. Verbleibt die Mutmaßung, wonach die Ursache von Herakles' Wutausbruch in dessen gewaltverseuchter Vergangenheit zu finden sei, in der antiken Tragödie im luftleeren Raum, so mutiert sie bei Jelinek zu einem lapidar formulierten Befund: „Kein Wunder, daß er so einen Zorn hat, hat er doch so viel Leid erfahren!“<sup>15</sup> Zwischen den Zeilen erscheint hier die Lesart Girards, wonach sich die getätigten Arbeiten des Helden und die damit einhergehende Gewalt als derart virulent offenbaren, dass das Opfer nicht mehr imstande scheint, sie zu sühnen. Indem das Ritual scheitert, gerät der Stellvertretungsmechanismus aus dem Lot – diejenigen, die das Opfer schützen sollte, werden nun ihrerseits zu Opfern. Im Fokussieren auf diesen Moment („Wo faßte uns das Wüten? Wo faßte jeden das Wüten, fast jeden zumindest? Wo war das? Wo verdarb es uns? Für wessen Verderben haben wir gesorgt?“<sup>16</sup>) legt Jelinek mithin das frei, was Girard als Schlüsselmoment der Tragödie bezeichnet – nämlich die Krise des Opferkults.<sup>17</sup>

Assoziiert man nun das biblische Pendant einer solchen Opferkultkrise, das sich in der sogenannten Abrahamitischen Revolution findet, so lassen sich die zahlreichen Bezüge auf Christentum, Judentum und Islam bündeln, die einander in Jelineks Text überlappen. Die Absage an das (Menschen-)Opfer Isaaks, die sich sowohl im Buch *Genesis* des *Alten Testaments* als auch im *Koran* in Sure 37 ausdrückt, legt einerseits die Gewalt frei, die dem Polytheismus innewohnt, und wirkt andererseits der Divinisierung des Opfers, wie sie sich noch für archaische religiöse Ordnungen als typisch erwiesen hat, entschieden entgegen. Durch die Offenlegung des Sündenbockmechanismus bewirkt der Monotheismus der mimetischen Theorie zufolge eine programmatische Überwindung der Gewalt und „führt allmählich zu je-

nem modernen Menschenbild, das jedes menschliche Leben für grundsätzlich heilig hält<sup>418</sup>, wie der Theologe Wolfgang Palaver ausführt. Gleichzeitig aber – und hier setzt Jelineks *Wut* an – entfacht die Absage an das Opfer, das ursprünglich Frieden und Ordnung stiftete, weitere, bisher eingedämmte Gewaltexzesse, die sich im Prinzip der Klage widerspiegeln („So. Jetzt Klagen angesagt, bei uns, Schreien nicht, Klagen“<sup>419</sup>) – einem Prinzip, auf dem nicht nur das Christentum, sondern auch der schiitische Islam fußt. Beide Religionen ranken sich um die Legende eines zu Unrecht Verfolgten, der nicht losgelassen werden will, und erzeugen dadurch eine Dynamik, die Elias Canetti in *Masse und Macht* beschrieben hat und die als solche in *Wut* wiederhallt:

Dieser Taumel des Massenhaften gilt ab sofort als Gemeinschaftlichkeit und diese Gemeinschaft der Gläubigen, die gar nicht glauben müssen, sie müssen nur gemeint und gemein sein, nicht wahr, und sie müssen sehr viele sein, nicht wahr, eine wahre Gemeinschaft eben, die aber schon mit wenigen erreicht wäre, ich würde das Overkill nennen, daß so viele dazugehören, und die wird dann als Grund für alles andre ausgegeben, die Gemeinschaft, [...]!<sup>20</sup>

Im Bejammern des Opfers entsühnt sich die Jagd- oder Hetzmeute als Klagemeute, so Canetti: „Als Verfolger haben die Menschen gelebt, und als Verfolger leben sie auf ihre Weise immer weiter. [...] Es zeigt sich so, daß die Klagereligionen für den seelischen Haushalt der Menschen unentbehrlich sind, solange sie das Töten in Meuten nicht aufgeben können.“<sup>421</sup> Vor diesem Konnex von Klage und Rache verschränken sich in *Wut* die textimmanenten Verweise auf die Passion Christi mit den Schilderungen der IS-Gräueltaten und entlarven infolgedessen eine Sorge um das Opfer (Girard), durch die sich der islamistische Terrorismus ebenso legitimiert wie der christliche Antijudaismus, die Palästinalpolitik oder die US-amerikanischen Vergeltungskriege nach 9/11.

Wenn die Altphilologin Thalia Papadopoulou behauptet, „[r]evenge is a central theme in Heracles“<sup>422</sup>, dann gilt dies also auch für *Wut*: Der Text arbeitet sich kontinuierlich an den Mechanismen religiös legitimierter Vergeltung ab und entlarvt dabei das Phänomen der Rache als Kanal unkontrollierbarer Raserei:

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 [...].<sup>23</sup>

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

aus: Elfriede Jelinek: *Wut*. In: Theater heute 6/2016 (Beilage), S. 11.

Der Gedanke der „ewigen Wiederkunft“, der Nietzsche zufolge „die Religion der freiesten, heitersten und erhabensten Seelen sein“<sup>24</sup> soll, offenbart sich hier gleichsam als Maxime der Blutrache und ruft das Prinzip der Wiederholung auf, das sich in Jelineks Text in der Rückkehr bestimmter Bilder und Symbole aus der Euripideischen Tragödie (wie etwa der „strahlenden Waffe“<sup>25</sup>), vor allem aber aus der griechischen Mythologie manifestiert. Es sind

Er ist der Alleingott. Außer ihm ist keiner. Der wußte sich in uns einzuschleichen, von wem ist er uns gesandt worden, um Kinder zu töten, Mütter und Väter, Greise, solche, die nach dem Vater rufen, der als Mann nicht mehr zählt, die längste Zeit nicht mehr zählt, und andre, die nach der Mutter rufen, die einem jetzt nichts mehr nützt?, und da ist jetzt niemand mehr als ER.

aus: Elfriede Jelinek: *Wut*. In: Theater heute 6/2016 (Beilage), S. 3.

hauptsächlich (Greif-)Vögel, denen der Theatertext in der Befragung der Kausalität von Gewalt eine Bühne bietet. So kehrt etwa der Prometheische „Adler, der die Leber frißt, jeden Tag aufs neue frißt“<sup>26</sup>, mehrmals wieder. An die Seite stellt ihm Jelinek die von Herakles zu bekämpfenden züngelnden Flammenköpfe der Hydra, die „stetig, genau wie die Leber des Feuermenschen“<sup>27</sup> nachwachsen. Im Übereinanderschichten

der beiden Bilder realisiert die Autorin mithin das, was Freud in seiner 1932 erschienenen Abhandlung *Zur Gewinnung des Feuers* vorschlägt, nämlich, den Prometheus- und den Herakles-Mythos zu kontextualisieren.<sup>28</sup> Entspricht die Prometheische Entwendung des Feuers bei Freud aber einer kulturstiftenden Leistung, so verweist sie bei Jelinek – entsprechend der Lesart des Mythos, die Günther Anders vorgeschlagen hat<sup>29</sup> – auf das mörderische Potential des Menschen im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. So heißt es im Text: „Da wird die Tat gefilmt, das ist vorausschauend, der Mörder hat so eine kleine GoPro Kamera mitgebracht, [...] die Technik ist ihm so wenig fremd wie Prometheus das Feuer“<sup>30</sup>. Im intertextuellen Verknüpfen unterschiedlicher Spuren legt *Wut* somit auf beeindruckende Weise offen, wie sich der mimetische Charakter von Gewalt, den Girard in Verweis auf Euripides' *Herakles* analysiert, in der Medienpolitik des IS materialisiert, die darauf abzielt, die eigenen Gewalttaten lückenlos zu dokumentieren, um sie wieder und wieder aufrufen zu können. Laut Girard eliminiert die Krise des Opferkults die Differenz zwischen „reinigender“ und „unreiner“ Gewalt, ebenso wie die Tragödie eine Unterscheidung zwischen „Guten“ und „Bösen“ verunmöglicht.<sup>31</sup> Kaum eine andere Tragödie belegt diese These so eindrücklich wie Euripides' *Hommage an Herakles*, der seinem Gegner Lykos in vielerlei Hinsicht zum Verwechseln ähnelt<sup>32</sup> und der mit dem Mord an der eigenen Familie schließlich das Vorhaben seines Rivalen imitiert. Das Prinzip der Mimesis fungiert hier nicht nur als Motor der tragischen Handlung, sondern auch als Motor der thematisierten Gewalt, wie Jelineks Fortschreibung zeigt:

Da hat der Held Land und Meer gereinigt, riesige Mühen vollbracht, Himmel und Erde geschaffen oder was weiß ich, was deren Gott alles gemacht hat, ich will es gar nicht wissen, er hat schlimme Sachen gemacht, oje, ich will das nicht hören und sagen schon gar nicht,

ich stopfe mir die Ohren zu und schließe die Augen, dazu brauch ich keine Hilfsmittel, der Held hat so viele gereinigt, Köpfe abgesäbelt, einen hat er in einem Käfig verbrannt, damit der Dreck an einem Ort bleibt und entfernt werden kann, damit der Wind ihn nicht fortträgt, damit gezeugt werden kann und gezeigt, was dasselbe ist, andre hat er ertränkt, nehmen wir sie rechtzeitig auf!<sup>33</sup>

Im Verweben der vermeintlich reinigenden „Zivilisationsarbeiten“ des europäischen Kulturheros Herakles mit den Gräueltaten des IS evoziert die Autorin eine Zweischnidigkeit, die sich jedem moralischen Urteil entzieht und stattdessen ein Gewalterbe ans Tageslicht bringt, das nicht nur den Nahen Osten, sondern auch den Okzident prägt. In Euripides' *Herakles* zeigt sich diese alle Differenzen tilgende Eigenschaft der Repression am deutlichsten anhand der Parallelen zwischen Lykos' und Herakles' Pervertierung des entsühnenden Feuers. Lykos bewirkt eine solche, indem er ankündigt, Herakles' Familie am Opferaltar des Zeus verbrennen zu lassen.<sup>34</sup> Herakles wiederum lässt davon ab, das brennende Scheit in Weihwasser zu tauchen und die zu entsühnenden Personen und Räume damit zu besprengen<sup>35</sup>. In beiden Fällen geht das Opferfeuer der (intendierten oder aber tatsächlich ausgeübten) mörderischen Tat voraus. Bei Jelinek ist es das „Dauerfeuer“<sup>36</sup> der meistgebrauchten Waffe der Welt,<sup>37</sup> vor dessen Hintergrund die Gewalt der aufeinanderprallenden Feindbilder austauschbar erscheint. Im detailgetreuen Beschreiben des Ladeprinzips der sowjet-russischen Kalaschnikow eröffnet der Text sowohl Assoziationen zu den Attentätern von Paris als auch zu westlichen Waffenexporteuren, die im Verdacht stehen, den „Islamischen Staat“ unterstützt zu haben: „[...] mit einer Kalaschnikow geht das alles, mit zwei und einem Flammenwerfer und einem Raketenwerfer und einem Panzerbrecher und einem Käfig, wo das Brennen stattfinden kann, oder mit einer Autobombe oder mit einer Atombombe geht das alles leichter.“<sup>38</sup> Die Bedeutungsebenen, die hier übereinandergeschichtet werden, erweisen sich jedoch als nicht dominant genug, um die unter ihnen schwelende verdrängte Gewalt des Holocaust gänzlich zu begraben:

[...] dieses Gewehr, dem bleibt seine Kraft, es speichert sie in dieser Gaskammer, Sie kennen sie bereits, wohin die hochkomprimierten Gase geleitet werden und dort auf den Gaskolben treffen, millionenfach bewehrt in allen Kammern, die man dafür gebaut hat, ja, und der Gaskolben wird dadurch in seinem Führungsrohr zurückgedrückt, stellen Sie sich das vor!<sup>39</sup>

Fokussiert man auf das Ambivalenzen erzeugende Homonym der Gaskammer, so erlaubt die angeführte Passage sowohl Assoziationen zum arabischen Nationalismus, der maßgeblich von deutschen Alt-Nazis sowie vom sowjetischen Antizionismus geprägt wurde, als auch zum politisierten islamischen Fundamentalismus. So weist der Politikwissenschaftler Gert Krell darauf hin, dass im Nahen Osten seit Mitte der 1980er Jahre eine „islamisierte antisemitische Programmatik vor[herrscht], die ausgewählte Teile des Korans mit nationalsozialistischer und anderer europäischer antisemitischer Literatur verbindet.“<sup>40</sup>

Gemein ist den Opfern jeglicher antisemitischer Gewalt freilich das Totschweigen, das nicht



Ich wollte es vergessen. Doch dieses Verlassenwerden prägt das Mitgegebene und erweckt es so erst in seiner vorgreifenden bestimmenden Macht. Was aber tu ich mit der Macht, wenn ich sie jetzt jetzt! nicht ausüben kann. Das macht mich so wütend! Das halte ich kaum aus. Ich halte es nicht aus, verlassen worden zu sein, und das macht mich wirklich rasend vor Wut.

aus: Elfriede Jelinek: *Wut*. In: Theater heute 6/2016 (Beilage), S. 13-14.

nur über die ermordeten Juden des Holocaust verhängt wurde, sondern auch über jene jüdischen Geiseln, die den Pariser Attentaten erlegen sind.<sup>41</sup> So heißt es in *Wut*: „Ich weiß nicht, wer in dem Supermarché gestorben ist, ich weiß die Namen nicht, irgendwer wird sie schon wissen. Wie soll ich sie hierhin schreiben, wenn ich sie gar nicht weiß, wahrscheinlich, nein, sicher nie wußte?“<sup>42</sup> Der Theaterertext evoziert

hier nicht nur einen „Gedenkraum“ für die zahlreichen ermordeten Juden, die aus dem europäischen kollektiven Bewusstsein verdrängt wurden und weiterhin verdrängt werden. Er zitiert darüber hinaus eine genuin tragische Erfahrung, die sich in der Begegnung mit den Toten zeigt. Der Literaturwissenschaftler Anthony Cascardi betont diesbezüglich: „Tragedy, for its part, tries to make a place for the dead among the living, and not only for the work of revenge, by denying the impulse to divide the states of human being categorically between ‚living‘ and ‚dead‘.“<sup>43</sup> Jelineks Tragödienfortschreibungen reihen sich auf mehreren Ebenen in diese Tradition der Grenzverwischungen und -überschreitungen ein.

## Die Gewalt und das Komische: Transgression

Wenn Girard von der Krise des Opferkults spricht, meint er damit eine Krise der Unterschiede, die als Krise der kulturellen Ordnung insgesamt zu bezeichnen ist. Die Auslöschung von Differenzierungen verunmöglicht seiner Theorie nach eine Zuordnung von Individuen zueinander und begünstigt dadurch das Überhandnehmen der Gewalt.<sup>44</sup> Doch wie manifestiert sich eine solche Krise der Unterschiede in der Dramaturgie der Euripideischen Tragödie und in ihrer Fortschreibung?

In *Wut* haben wir es – wie so oft in Jelineks Theaterertexten, die in exzessiver Gewaltausübung kulminieren bzw. eine solche thematisieren – mit einer Juxtaposition von komischen und tragischen Elementen zu tun, weswegen von einer strukturellen Homologie zwischen Stil und thematisch verhandelter Uneindeutigkeit gesprochen werden kann. Die damit einhergehende Grenzauflösung findet sich aber bereits im antiken Prätext, wo Schrecken und Komik an mehreren Stellen ein eigenwilliges Konglomerat eingehen. So äußert sich die aufkommende Raserei Herakles' nicht nur in psychophysiologischen Indizien wie seinen rotgeäderten Augen und dem schäumenden Mund,<sup>45</sup> sondern auch im verstörten Lachen des Helden,<sup>46</sup> das in irritierendem Kontrast zur Stimmung der Situation steht. Augenfällig wird hier eine herausragende dramaturgische Spielart des Euripides, die darin besteht, zu viele bzw. zum Teil gegensätzliche Informationen zu liefern und dadurch rezeptive Verunsiche-



rungen zu provozieren. Der Altphilologe Richard Buxton hält diesbezüglich fest: „More even than Aeschylus or Sophocles, Euripides loves to force his audience to look at an action first from one perspective, and then from a different and contrasting one, so that their original assumptions about, for example, character have to be reassessed [...]“<sup>447</sup> Die Verwirrung, die eine solche Strategie bei den antiken Zusehenden gestiftet haben muss, könnte mit einem Grund für den (relativ) geringen Erfolg darstellen, der Euripides im Rahmen der Dionysien zukam, so Buxton. Von einem „overflow of information“<sup>448</sup> kann aber nicht nur in Bezug auf Euripides gesprochen werden, sondern auch hinlänglich des ästhetischen Verfahrens Jelineks, das im Schichten unterschiedlicher Bedeutungsstränge tendenziell eine Überforderung bei den RezipientInnen ihrer Texte provoziert. Auch hier resultiert die Irritation vornehmlich aus der unkommentierten Aneinanderreihung völlig konträrer Blickwinkel, die in *Wut* durch den interstrukturellen Rückgriff auf die Funktion des Botenberichts – der in Euripides’ *Herakles* eine so zentrale Rolle einnimmt – noch verstärkt wird. Wie bereits in ihrem 2008 entstandenen Theatertext *Rechnitz (Der Würgeengel)*, der sich an Euripides’ *Bakchen* arbeitet, setzt Jelinek dieses Strukturelement auch in *Wut* „als ästhetische Verfahrensweise der Verfremdung“<sup>449</sup> ein. Die Wirkung ist eine ähnliche: Indem die Autorin das Sprechen als ein Sprechen über das Sprechen vorführt, demaskiert sie die ihm inhärente Geschwätzigkeit und Widersprüchlichkeit. So paraphrasiert der Text die berichtete Reaktion der Diener auf Herakles’ Gemütsveränderung<sup>50</sup> wie folgt:

Furcht kommt diese Diener an, aber auch Lachen, wir möchten wissen, ob die gelacht haben, nein, sicher nicht, doch es ist überliefert, daß viele lachen, der junge Mann neulich in Graz, keine Ahnung, weshalb, doch er hat Menschen gemäht, dahingemäht mit seinem SUV. Und der hat gelacht. Ist so. Ist verbürgt, von Bürgern, welche verschont blieben.<sup>51</sup>

Es ist das „Lachen der Täter“, das hier als Amalgam zwischen antikem Prätex und tagesaktueller Realität fungiert. Das irre Lachen, das sowohl die Wahnsinnstaten des Euripideischen Helden begleitet als auch jene des Mannes, der im Sommer 2015 in der Innenstadt von Graz Amok lief und drei Menschen mit seinem Auto tötete. Im Herausarbeiten dieses Lachens skizziert Jelinek die Genese eines Phänomens, dem der Kulturtheoretiker Klaus Theweleit jüngst eine eigene Studie gewidmet hat, in der er das Tötungsverhalten von Anders Breivik mit jenem der IS-Killer sowie der Kindersoldaten, die im Genozid an der Tutsi-Bevölkerung in Ruanda involviert waren, kontextualisiert. So unterschiedlich diese jeweiligen Mordtaten auch motiviert sind, so ist ihnen doch allen das gemein, was den Herakles des Euripides so schrecklich grausam erscheinen lässt: ein perfides Lachen,

Der Spott das größte Übel, größer als wir auf jeden Fall, deshalb paßt er uns nicht, der Spott vernichtet uns, daher töten wir die Spötter als allererstes. Wir haben so gearbeitet im Krieg, wir haben so viele umgebracht, aber uns wäre es unerträglich, müßten wir nun einen feigen Tod sterben. Bevor gespottet wird, töten wir schon.

aus: Elfriede Jelinek: *Wut*. In: Theater heute 6/2016 (Beilage), S. 29.

das die „Verkehrung einer ‚normalerweise‘ doch Sympathie oder Teilnahme ausdrückenden menschlichen Gesichtsbewegung“<sup>52</sup> meint.<sup>53</sup>

Mit dem irren Lachen, das sowohl bei Euripides als auch bei Jelinek eine klare Differenzierung zwischen Komischem und Tragischem sabotiert, wird aber auch eine Grenzziehung zwischen Vernunft und Wahnsinn verunmöglicht – eine Grenzziehung, die aus psychoanalytischer Sicht durch die Lösung der ödipalen Problematik, d.h. durch die Einsetzung des Inzesttabus sowie des Verbots des Vätermords, erfolgt. Im Umgang mit diesem väterlichen Verdikt erweist sich, so der Rechtshistoriker und Psychoanalytiker Pierre Legendre, das weitere Schicksal eines einzelnen Subjekts wiewohl einer ganzen Gesellschaft.<sup>54</sup> Das Verbot, das vom Vater „kraft Amtes“ verhängt wird, verhindert die unheilvolle Vermischung von Generationen, bildet den Grund von Recht und Gesetz und zwingt die mörderische Handlung zur Symbolisierung. Folglich „sichert die Bewältigung der ödipalen Problematik die seelische (und biologische) Existenz des Individuums wie auch des Kollektivs und bewahrt beide vor der Vernichtung“<sup>55</sup>, unterstreicht der Psychoanalytiker Hans-Joachim Behrendt in einem Artikel, der sich intensiv mit Legendres Theorie auseinandersetzt und den Jelinek in *Wut* als intertextuellen Bezug angibt.<sup>56</sup> Das väterliche Verdikt setzt aber nicht nur der Omnipotenz Schranken, sondern impliziert zudem eine fürsorgliche Unterstützung, die für die Emanzipation des Sohnes elementar erscheint. Aufgerufen ist damit eine Strenge-Fürsorge-Dialektik, auf der nichts weniger als die christliche Trinitätslehre fußt. Ebendiese paradox anmutende Partikularität bringt das verwebende ästhetische Verfahren Jelineks zum Vorschein:

Und der Vater, sein Mörder, der Vater hat das gewollt, nicht wahr, der Vater, sein Mörder, nicht der Vätermörder, der Vater als Mörder des Sohnes, trotz dessen Einverständnis Mörder, der prahlt damit, der ruft froh: Meinen Sohn stürzte ich mit eigener Hand, von meiner eignen Hand, und er büßte seines Vaters, dessen Beistand ihm doch am nächsten sein sollte, seines Vaters Haß büßte er mit seinem Blut.<sup>57</sup>

Wenn der Text hier auf die psychoanalytisch definierte Schlüsselrolle des Vaters abzielt, die dieser ausfüllen oder aber verfehlen kann, so lohnt es sich, der die Grenzen unserer Erfahrung überschreitenden Frage nach dem Ursprung des ödipalen Gesetzes nachzuspüren und sich dem zu nähern, was Legendre als „référence fondatrice“, also als Gründungsreferenz, bezeichnet. Das Amt des Vaters nämlich ist in diesen Bezug zur absoluten Referenz eingebunden, wie sich nicht nur im Religionen-umfassenden Mythos von Abraham und Isaak zeigt, sondern auch im christlichen *Neuen Testament*, wo der Sohn (und „Vater“ der Christenheit) das Amt des Vaters ausführt, „zur Rechten Gottes“ sitzend. Fällt dieses Zwischenglied des Vaters, der „Im Namen von...“ handelt, weg, ist also – wie es bei Jelinek heißt – „kein Vater [...] da, nur Gott, unser Herr, der so groß ist, daß wir nicht über ihn drüberschauen können“<sup>58</sup>, so zieht dies ein Festhalten des Kindes an der Mutter nach sich. Folgeerscheinungen einer solchen nicht funktionierenden psychosexuellen Ablösung von der Mutter wiederum sind laut Legendre übermäßig empfundene Hass- und Angstgefühle, aktive und passive Unterwerfungsgelüste sowie eine überbordende narzisstische Selbstüberhöhung.<sup>59</sup> Vor diesem

Hintergrund scheint es kein Zufall zu sein, dass sowohl ein Großteil der Dschihadisten als auch Amokläufer Anders Breivik ohne väterliche Referenz aufgewachsen sind. Gemein ist ihnen allesamt ein nach einem Ventil begehrender Referenzverlust, der in *Wut* manifest wird: „Ich halte es nicht aus, verlassen worden zu sein, und das macht mich wirklich rasend vor Wut.“<sup>60</sup>

Indem der Theatertext den Auswirkungen eines solchen frühen Verlusts nachspürt, berührt er aber auch das Phänomen der tragischen Erfahrung, die – wie der Theatertheoretiker Hans-Thies Lehmann betont – aus psychoanalytischer Sicht gerade deshalb für die gesamte Menschheit zugänglich ist, weil „jeder einen anfänglichen Verlust, einen Bruch mit kindlicher Geborgenheit, Ganzheit, Sicherheit erfahren“<sup>61</sup> hat. Wenn Jelinek sowohl zeitgenössische, als auch mythologische und religiöse Prototypen des vaterlosen Sohns vorführt, entwirft sie also eine Kulturgeschichte des Waisentums, deren Spuren bis zu den Ursprüngen des europäischen Selbstverständnisses zurückführen:

Anspruch auf einen Vater hat jeder, doch nicht jeder hat auch einen. Oft ist der Vater tot und verletzt damit die Norm, noch weitere Söhne zeugen und anschließend von Ewigkeit zu Ewigkeit belehren zu können. Er kann das alles aber selbstverständlich auch an eine Instanz delegieren, welche die Unerbittlichkeit des Gesetzes bestärken soll, das wird oft und gern getan, denken Sie nur an Ödipus, was bitte hätte der ohne ein Gesetz noch alles machen können!<sup>62</sup>

Mit ihrer dekonstruktiven Befragung des väterlichen Verdikts reiht sich die Autorin mithin in eine Tradition ein, die sich vom *Alten Testament* über die griechische Mythologie bis hinein in die Neuzeit erstreckt und sich nicht nur in die Mythen um Ödipus oder Daedalus und Ikarus, sondern auch etwa in Kleists *Prinz von Homburg* oder Kafkas *Das Urteil* eingeschrieben hat, die allesamt dieses Motiv aufgreifen.<sup>63</sup>

## Du sollst (k)ein Bild dir machen: Mimesis II

Die vielschichtige Bearbeitung des väterlichen Verdikts durch Mythologie und Dichtung lässt hauptsächlich folgenden Schluss zu: Eine öffentliche Repräsentation dieses gesellschaftsstabilisierenden Verbots bedarf nicht nur einer sprachlichen Regelung, sondern auch einer gewissen Theatralität, um seine volle Wirkung zu erzielen.<sup>64</sup> Sie muss, wie Hans-Joachim Behrendt betont, „auch als Bildwerk physisch wahrnehmbar sein.“<sup>65</sup> Eine vergleichbare Logik spricht aus der Bilderpolitik des IS, der die Medien Fotografie und Video weniger für Dokumentationszwecke nutzt, als sie vielmehr für die Verbreitung der eigenen Ideologie zu missbrauchen. Anders als in herkömmlichen Konflikten sind es hier nicht die Gegner, die die Massaker des Feindes als Kriegsverbrechen ausstellen, sondern die Täter selbst, die sich damit brüsten. Jelineks Text bringt diese Verschiebung zur Geltung, indem er zunächst auf Euripides rekurriert, der sich für die Dokumentation der Freveltaten des (Anti-)Helden Hera-

kles der Funktion des Botenberichts bzw. der Teichoskopie bedient. So heißt es in *Wut* in Rekurs auf die Verse 562-573: „Da trennen sie schon wieder vom Rumpf ein Haupt, mit ungeeignetem Werkzeug, man sieht richtig, wie sie an diesem Haupt schufteten müssen.“<sup>66</sup> Während die mörderischen Taten in der Herakleischen Tragödie, wo sich der Protagonist aufgrund einer Art posttraumatischer Belastungsstörung gar nicht imstande sieht, diese zu erinnern, ausschließlich durch Dritte geschildert werden, lässt Jelineks Theatertext aber dem zunächst

Der Wahnsinn zeigt den Menschen ihre Grenzen, damit sie drübersteigen können, erst dann beginnt der Spaß. Doch hier sprechen keine Wahnsinnigen, na ja, vielleicht eine, hier werden Schranken versetzt, um die Täter dahinter zu verweisen, immer weiter nach hinten, aber die Täter vorn sieht man immer besser, das ist paradox, gehen Sie sofort hinter Ihre Schranken zurück. Nein, nein, das machen wir nicht!

aus: Elfriede Jelinek: *Wut*. In: Theater heute 6/2016 (Beilage), S. 20.

zitierten Botenbericht das Sprechen eines „wir“ folgen, das die Gräueltaten nicht verdrängt, sondern sich ganz im Gegenteil mit ihnen rühmt: „Allen Hunden zum Fraß? Vielleicht später, erst müssen wir das alle filmen, damit alle es wissen.“<sup>67</sup> Der Text lässt hier im Assoziieren der Bilderpolitik des IS den kindsmordenden Vater Herakles beinahe human anmuten und fragt gleichzeitig nach der Funktion dieses Vorgehens für die Tötenden des Islamischen Staats

selbst. Laut Klaus Theweleit besteht diese darin, dass das feierliche, verbildlichte Zelebrieren des Terrors die Kämpfer eine gewisse Körperstabilisierung erreichen lässt.<sup>68</sup> So gesehen verfolgt die Repräsentation des Terrors durch die Täter einen ähnlichen Zweck wie ihr Lachen, das „dem eigenen Durchbruch in eine neue, ‚gesicherte‘ Körperlichkeit“<sup>69</sup> dient.

Dass sich Jelinek mit den Strategien visueller Politik im Zeitalter von Terror und Fundamentalismus auseinandersetzt, ist nicht neu – vor allem ihre jüngeren Texte diskutieren das Verhältnis von Bild, Technik und Macht auffallend intensiv.<sup>70</sup> Im Unterschied aber etwa zu *Die Schutzbefohlenen* und den dazu entstandenen Addenda-Arbeiten verhandelt *Wut* diese Problematik vor dem Hintergrund des islamischen Bilderverbots, auf das sich die Mörder der Karikaturisten des Satiremagazins *Charlie Hebdo* bezogen haben, und zeigt dadurch die Paradoxien auf, die dem vermeintlich religiös motivierten Fundamentalismus innewohnen. So heißt es im Text: „[...] 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.“<sup>71</sup>

Tatsächlich wird die Darstellung des Propheten im gesamten islamischen Raum differenziert bewertet. Dezidiert untersagt ist sie ebenso wenig, wie der Koran ein Bilderverbot enthält. Nichtsdestotrotz unterbindet die islamische Jurisprudenz sowohl die Darstellung Gottes, als auch jene von Lebewesen, Mensch und Tier sowie von Gegenständen, die Schatten werfen.<sup>72</sup> Dieses mimetische Verdikt, das nicht nur den Islam, sondern auch Juden- wie Christentum entscheidend prägt,<sup>73</sup> verweist auf ein androzentrisch ausgerichtetes Weltbild, das sich über den Dualismus (männliche) Originalität/(weibliche) Imitation definiert und in weiterer Fol-

ge eine Religions- und Literaturgeschichte hervorbringt, in der die Frau grundsätzlich eine Leerstelle einnimmt: „Frauen kommen hier keine vor, auch nicht, wenn sie den Mord an ihren Kindern beklagen“<sup>74</sup>. Diese Leerstellen besetzt Jelinek, indem sie sich als (Post-)Dramatikerin im Sinne einer parasitären Strategie an so genannte „Primärwerke“ der alten Meister anschließt und den „male gaze“ der Dichter – im Falle von *Wut* ist es der Blick des Euripides – stört.

## Schluss

Elfriede Jelinek hat mit *Wut* einen Theatertext vorgelegt, der sowohl den unfassbaren Terror des IS in den Blick nimmt als auch rechtsextreme europäische Antworten darauf, die sich in Bewegungen wie PEGIDA oder AfD spiegeln. Anstatt Schuldzuweisungen vorzunehmen, verunmöglicht der Text jedoch jederlei Identifizierung und torpediert klare Opfer-Täter-Zuschreibungen. Im Befragen der Auswirkungen einer fehlenden Vaterinstanz auf Individuum und Gesellschaft lässt die Autorin Kategorien wie „wir“ und „die“ brüchig erscheinen und zeichnet das Bild einer globalisierten Welt, in der der Ruf nach einer höheren Instanz allorts erschreckend laut wird. Als zentrales Relais für das intertextuelle Verfahren, das hierbei zur Anwendung gelangt, fungiert Euripides' Tragödie über den kindermordenden Vater Herakles. Hält man sich an den Literaturwissenschaftler Wolfram Ette, so besteht das Verdienst der Euripideischen Tragödie darin, dass sie die religiöse Vergegenständlichung rückgängig macht und dem Menschen die Affekte zurückerstattet. Das Auftreten der Götter diene dabei hauptsächlich einer Sichtbarmachung der „Übermacht des freigesetzten Allzumenschlichen“<sup>75</sup>. Mehr noch – im Strapazieren des Überirdischen zeige der Dichter auf, „dass die geglaubte Religion [...] die affektive Situation des Menschen sogar verschlimmert.“<sup>76</sup> Vor diesem Hintergrund lassen sich die zahlreichen religiösen Bezüge in Jelineks Tragödienfortschreibung als Befragung eines Säkularisierungsprozesses lesen, der mit Euripides seine Anfänge genommen und im Sozialismus seinen vorläufigen Höhepunkt erreicht hat – gegenwärtig jedoch einen Umkehrschwung zu erleben scheint, der hier wie dort neue / alte Götterväter hervorbringt.

## Anmerkungen

- 1 Zur Beschreibung von Jelineks Umgang mit Mythen wird sowohl der Begriff der „Mythendestruktion“ (Vgl. Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995, S. 5) herangezogen, als auch jener der „Mythendekonstruktion“ (vgl. zu dieser Problematik Schenkermayr, Christian: *Ende des Mythos? – Beginn der Burleske? Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mythendekonstruktion und burlesker Komik in einigen Dramen Elfriede Jelineks*. In: Leyko, Malgorzata / Peřka, Artur / Prykowska-Michalak, Karolina (Hg.): *Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos. Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*. Fernwald: Litblockin 2009, S. 344-365, bzw. Degner, Uta: *Mythendekonstruktion*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 41-46.)
- 2 Vgl.: Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Benjamin, Walter: Abhandlungen. Gesammelte Schriften I.1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013 (= suhrkamp wissenschaft 931), S. 203-409, S. 285.
- 3 Vgl.: Euripides: *Ἡρακλῆς μαινόμενος* (*Hēraklēs Mainomenos*), Vers 17-21 (im Folgenden zitiert mit der Sigle HE) und vgl.: Hose, Martin: *Euripides. Der Dichter der Leidenschaften*. München: Beck 2008, S. 102-103.
- 4 Dem Oxyrhyncus Papyri Nr. 2400 zufolge ließ Kleon Euripides für den Umstand verfolgen, dass dieser den Helden Herakles in Wahn verfallen hat lassen, was einer Entweihung der heiligen Festspiele gleichkommen würde. (Vgl.: Riley, Kathleen: *The Reception and Performance of Euripides' „Herakles“*. *Reasoning Madness*. Oxford: Oxford University Press 2008, S. 1.)
- 5 Vgl.: Ebd., S. 358-365.
- 6 Vgl.: Ebd., S. 4.
- 7 Vgl.: Papadopoulou, Thalia: *Heracles and Euripidean Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 20-21.
- 8 Hermann Bahr etwa macht in seinem *Dialog vom Tragischen* (1904) an ihr die Überzeugung fest, wonach Euripides grundsätzlich danach strebe, „die Unsicherheit des Ich“ darzustellen: „Der Bote, der schildert, wie sich der Rasende betrug, sagt: Er war nicht mehr derselbe! Dies traf mich furchtbar. Ich hielt im Lesen ein und hatte das Gefühl: über der bloßen Vorstellung, daß es einem geschehen könnte, nicht mehr derselbe, sondern plötzlich ein anderer Mensch zu sein, müsse man eigentlich schon wahn-sinnig werden.“ (Bahr, Hermann: *Dialog vom Tragischen*. Berlin: S. Fischer 1904, S. 92-93.)
- 9 Vgl.: Riley, Kathleen: *The Reception and Performance of Euripides' „Herakles“*, S. 15-24.
- 10 Diesen von der Forschung gern bemühten Terminus hat die Autorin selbst bereits 1990 in einem Interview anlässlich von *Wolken.Heim*. vorgeschlagen (Vgl.: Vogel, Walter: *Ich wollte diesen weißen Faschismus*. In: *Basler Zeitung*, 16.10.1990.).
- 11 „kleines epos. Geh bitte, Elfi, hast du nicht etwas kleiner?“ (Jelinek, Elfriede: *Wut*. In: *Theater heute* 6/2016 (Beilage), S. 2.)
- 12 Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*. Ostfildern: Patmos 2012, S. 63.
- 13 Vgl. HE, Vers 1141-1142.
- 14 Jelinek, Elfriede: *Wut*, S. 18.
- 15 Ebd., S. 18.
- 16 Ebd., S. 19.
- 17 Vgl.: Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*, S. 62-103.
- 18 Palaver, Wolfgang: *Im Zeichen des Opfers. Die apokalyptische Verschärfung der Weltlage als Folge des Monotheismus*. In: Palaver, Wolfgang u.a. (Hg.): *Westliche Moderne, Christentum und Islam. Gewalt als Anfrage an monotheistische Religionen*. Innsbruck: University Press 2008 (= Edition Weltordnung – Religion – Gewalt 2), S. 151-177, S. 157.
- 19 Jelinek, Elfriede: *Wut*, S. 15.
- 20 Ebd., S. 9.



- 21 Canetti, Elias: *Gesammelte Werke 3: Masse und Macht*. Wien: Carl Hanser Verlag 1994, S. 171.
- 22 Papadopoulou, Thalia: *Heracles and Euripidean Tragedy*, S. 36.
- 23 Jelinek, Elfriede: *Wut*, S. 2.
- 24 Nietzsche, Friedrich: *Kritische Gesamtausgabe. Abt. 5, Bd. 2: Idyllen aus Messina; Die fröhliche Wissenschaft; Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1881 - Sommer 1882*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: Walter de Gruyter 1973, S. 471.
- 25 Jelinek, Elfriede: *Wut*, S. 11, 14.
- 26 Ebd., S. 7.
- 27 Ebd.
- 28 Die psychoanalytische Deutung der beiden Sagen fokussiert auf den Triebverzicht, der dem Akt der Feuergewinnung vorausgeht und darin bestehe, der homosexuellen Lust zu entsagen, das Feuer mit dem Harnstrahl zu löschen. (Vgl.: Freud, Sigmund: *Zur Gewinnung des Feuers* (1932). In: Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke Bd. XVI: Werke aus den Jahren 1932-1939*. London: Imago 1950, S. 3-9.)
- 29 Vgl.: Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: Beck 1956.
- 30 Jelinek, Elfriede: *Wut*, S. 4.
- 31 Vgl.: Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*, S. 74-77.
- 32 Vgl.: Papadopoulou, Thalia: *Heracles and Euripidean Tragedy*, S. 25-26.
- 33 Jelinek, Elfriede: *Wut*, S. 8.
- 34 Vgl.: HE, Vers 240-246.
- 35 Vgl.: HE, Vers 928. Zur Opfersymbolik in diesem Vers vgl.: Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von: *Euripides „Herakles“*. Darmstadt: Hermann Gentner, 1959, S. 207.
- 36 Jelinek, Elfriede: *Wut*. S. 8, 14.
- 37 Vgl.: Schlindwein, Simone: *Geburtstag einer Todesmaschine*. In: *Der Spiegel*, 27.7.2007.
- 38 Jelinek, Elfriede: *Wut*, S. 9.
- 39 Ebd.: S. 8.
- 40 Krell, Gert: *Schatten der Vergangenheit: Nazi-Deutschland, Holocaust und Nahost-Konflikt*. Hessische Stiftung Friedens- und Konfliktforschung 2008 (= HSKF-Report 7/2008), S. 26.
- 41 Im Gegensatz zu den Geschädigten des Anschlags auf das Satiremagazin Charlie Hebdo erfuhren diese Opfer medial kaum Beachtung. Vgl. dazu z.B.: N.N.: *Geiselnahme in Paris: Wenig Aufmerksamkeit für die jüdischen Opfer*. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/terror-in-paris-wenig-aufmerksamkeit-fuer-die-juedischen-opfer-a-1012342.html> (2.5.2016), datiert mit 10.1.2015 (= Website von *Der Spiegel online*).
- 42 Jelinek, Elfriede: *Wut*, S. 6.
- 43 Cascardi, Anthony J.: *Tragedy and Philosophy*. In: Hagberg, Garry L. / Jost, Walter (Hg.): *A Companion to the Philosophy of Literature*. Oxford: Wiley-Blackwell 2010, S.161-173, S. 171.
- 44 Vgl.: Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*, S. 77.
- 45 Vgl.: HE, Vers 933-34.
- 46 Vgl.: Ebd. Vers 935.
- 47 Buxton, R.G.A: *Bafflement in Greek Tragedy*. In: *Mètis: Anthropologie des mondes grecs anciens 1-2/1988*, S. 41-51, S. 51.
- 48 Papadopoulou, Thalia: *Heracles and Euripidean Tragedy*, S. 24.
- 49 Meister, Monika: *Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. Anmerkungen zum Text „Rechnitz (Der Würgeengel)“*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa / Schenkermayr, Christian (Hg.): *„Die endlose Unschuldigkeit“*. Elfriede Jelineks *„Rechnitz (Der Würgeengel)“*. Wien: Praesens Verlag 2010 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 6), S. 278-288, S. 285.
- 50 Vgl.: HE, Vers 950.
- 51 Jelinek, Elfriede: *Wut*, S. 16.
- 52 Theweleit, Klaus. *Das Lachen der Täter: Breivik u.a. Psychogramm der Tötungslust*. Salzburg: Residenz Verlag 2015, S. 233.
- 53 Theweleit macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass der Vorgang des Lachens phylogenetisch mit hoher Wahrscheinlichkeit aus dem Zähnefleetschen entstanden ist. (vgl.: Ebd., S. 134.)



- 54 Vgl.: Legendre, Pierre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater. Lektionen VIII*. Freiburg: Rombach 1998.
- 55 Behrendt, Hans-Joachim: „*iustitia prohibitoria*“. *Das väterliche Gesetz und die ödipale Szene. Ein Kommentar zu Pierre Legendre: „Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater“*. In: Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis 1-2/2008, S. 1-25, S. 6.
- 56 Vgl. Jelinek, Elfriede: *Wut*, S. 31.
- 57 Ebd., S. 15.
- 58 Jelinek, Elfriede: *Wut*, S. 9.
- 59 Vgl.: Behrendt, Hans-Joachim: „*iustitia prohibitoria*“, S. 12.
- 60 Jelinek, Elfriede: *Wut*, S. 14.
- 61 Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag 2015, S. 173.
- 62 Jelinek, Elfriede: *Wut*, S. 20.
- 63 Vgl. zu diesen Bezügen: Behrendt, Hans-Joachim: „*iustitia prohibitoria*“, S. 7.
- 64 Vgl.: Legendre, Pierre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie*, S. 25-26.
- 65 Behrendt, Hans-Joachim: „*iustitia prohibitoria*“, S. 18.
- 66 Jelinek, Elfriede: *Wut*, S. 11.
- 67 Ebd., S. 11.
- 68 Vgl.: Theweleit, Klaus. *Das Lachen der Täter*, S. 56.
- 69 Vgl.: Ebd., S. 36.
- 70 Vgl. u.a.: *Die Schutzbefohlenen* sowie sämtliche dazu entstandenen Zusatztexte.
- 71 Jelinek, Elfriede: *Wut*, S. 17.
- 72 Zu dieser Problematik vgl.: Wagtendonk, Kees: *Images in Islam. Discussion of a paradox*. In: Van der Plas, Dirk (Hg.): *Effigies Dei. Essays on the History of Religions*. Leiden: Brill 1987, S. 112-129.
- 73 So heißt es im *Alten Testament* „Du sollst dir kein Bild machen und keine Gestalt dessen im Himmel droben, auf Erden drunten oder im Wasser unter der Erde.“ (Ex (2Mos) 20,4).
- 74 Jelinek, Elfriede: *Wut*, S. 15.
- 75 Ette, Wolfram: *Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung*. Weilerswist: Velbrück 2011, S. 248.
- 76 Ebd., S. 248.