

Sabrina Weinzettl

„wir erschaffen uns eigens selbst“

Zur Alteritätskonstruktion und -dekonstruktion in Jelineks *Wut*

Die Frage nach Konstruktionen von *Eigenem*, *Anderem* und *Fremdem* prägt Elfriede Jelineks Werke von Anbeginn. In *Wut*, einem unter den Eindrücken der Anfang 2015 in Paris verübten Terroranschläge entstandenen Theatertext, befasst sich Jelinek mit unterschiedlichen Phänomenen des Fanatismus, der in seiner Extremform, die Vernichtung *des Anderen* zum Ziel hat, und fragt nach den Ursachen für die daraus resultierenden Gewalt-Eskalationen. Das Thema der *Alterität* findet sich insofern in *Wut* verhandelt, als dass sich der Theatertext zentral mit dem Verhältnis von Gewalt und Religion befasst und Religion als Ursache von Gewalt infrage stellt. Im *Wir* der Textfläche verbinden sich Stimmen religiöser Fanatiker, rechtsextremer Mobs, Hassposter und Wutbürger zu einem gewaltbereiten Chor, wobei die fließenden, assoziativen Übergänge eine eindeutige Festlegung nicht zulassen. In meiner These gehe ich davon aus, dass *Wut* Wahrnehmungsstrukturen, die religiöse bzw. auf Ideologien beruhende Gewalt in einer „kulturpolitischer Fehlwahrnehmung“¹ als ein völlig *Anderes*, außerhalb der *eigenen* Identität anzusiedelndes Phänomen zeichnen, in der Verschränkung unterschiedlicher Gewalttaten dekonstruiert.

Zum Verhältnis von Alterität und Identität

Alterität kann nicht unabhängig von *Identität* gedacht werden. Anna Babka definiert den Begriff der *Alterität* als einen „auf die Dichotomie von Alterität und Identität als einander bedingende Momente“² verweisenden. Diese Dichotomie ist dabei aber nicht als scharfe Opposition zu verstehen³, vielmehr lässt sich die Beziehung zwischen *Alterität* und *Identität* als prozessuales Wechselverhältnis beschreiben. Bedeutet: Identitätsstiftung, also die Definition *des Eigenen*, impliziert immer automatisch die Konstruktion und damit verbunden schließlich Abgrenzung und Ausschluss von *Alterität(en)*. Babka verweist in dem Zusammenhang auf die „intrinsisch[e]“ Verwobenheit von Innen und Außen. Um *Identität* herzustellen, wird ein „konstitutives Außen“ geschaffen, dass, so Babka, „nicht nur Bedingung der Möglichkeit von Identität“ ist, „sondern zugleich immer Teil derselben.“⁴ Ähnliches stellt auch Wolfgang Müller-Funk in seiner Untersuchung *Theorien des Fremden* (2016) fest, wenn er darauf hinweist, dass „ohne die Abhängigkeitsbeziehung von Fremden und Eigenem, von Öffnung und Schließung und von wechselseitigem Austausch [...] Phänomene des Alteritären nicht denkbar sind.“⁵

Dass Ansätze der Alteritätsforschung auch für die Texte Elfriede Jelineks fruchtbar gemacht werden können, erscheint mit Blick auf die bis heute zentralen Themen ihrer Werke naheliegend. Wenn auch in unterschiedlichen Ausformungen, die Frage nach Konstruktionen von *Eigenem*, *Anderem* und *Fremdem* durchzieht die Texte Jelineks von Anfang an. *Das Andere* oder *Fremde* zeigt sich etwa in Form übernatürlicher Wesen wie Untoter oder Vampire, so beispielsweise in ihrem 1969 erschienenen Kurzprosatext *DER FREMDE! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs*, oder auch im Kontext von Genderfragen in Bezug auf die gesellschaftliche Position der Frau, die Jelinek stets im Außerhalb⁶ („die Frau hat keinen Ort“⁷) verortet und als eine durch den dominanten männlichen Blick konstruierte *Andere* sieht⁸. Stets präsent scheint die Auseinandersetzung mit Alteritätskonstruktionen aber in jenen Texten Jelineks zu sein, die Ausgrenzung und Diskriminierung von Minderheiten thematisieren, sich also mit kultureller bzw. ethnischer Alterität befassen. Das Thema ist bis heute als zentraler Impetus ihres Schreibens. Gerade Flucht und Migration widmete sich Jelinek in den letzten Jahren intensiv, so entstanden seit 2013 sieben Theatertexte⁹, die sich an der sogenannten „Flüchtlingskrise“ abarbeiten.

Die Auseinandersetzung mit Alteritätsphänomenen kann also als konstitutiv für Jelineks Schreiben angesehen werden, zeigt sich dabei jedoch nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern korrespondiert insbesondere mit der spezifischen Form ihrer Texte. Mit ihren polyphonen, intertextuell-konzipierten *Textflächen* hat Jelinek eine Möglichkeit gefunden, Konstruktionen von *Eigenem* und *Anderem* nicht nur auszustellen, sondern sie, durch Verweigerung von eindeutigen Zuschreibungen, zu unterwandern und zu dekonstruieren. Den Themenkomplexen widmet sich Jelinek in ihren Theatertexten stets multiperspektivisch, verwebt neben literarischer auch Versatzstücke theoretischer, philosophischer, und psychoanalytischer Texte sowie gesellschaftlicher Diskurse miteinander. Durch ständige Perspektivenwechsel und variierende Sprecherpositionen, zumeist spricht ein kollektives *Wir*, scheinen Möglichkeiten der Orientierung und damit letztgültige Zuschreibungen versagt. Damit besteht die wesentliche Leistung ihrer Texte im Durchbrechen gewohnter Wahrnehmungsmuster¹⁰, um somit auf Strukturen und Mechanismen, die sich hinter den Zuschreibungen verbergen, hinzuweisen. Das Potential der jelinek'schen Texte, Mechanismen und unbewusst wirksame Werteparadigmen hinter Konstruktionen von *Alterität* sichtbar zu machen, ist also insbesondere im Zusammenwirken zweier Ebenen, nämlich Inhalt und Form, zu denken.

Der Theatertext *Wut*, erstmals im Jahr 2016 veröffentlicht, reiht sich in diese Tradition ein. Den Text schrieb Jelinek unter den Eindrücken der terroristisch motivierten Anschlagserie, die sich in Paris Anfang des Jahres 2015 ereignete und mehreren Menschen das Leben kostete. Ziele

der Anschläge waren das französische Satiremagazin *Charlie Hebdo* und der jüdische Supermarkt *Hyper Cacher*. Im Text verarbeitet Jelinek Details der Attentate und fragt ausgehend von diesen Ereignissen nach den Gründen und Ursachen religiös motivierter Gewalt. Im Zentrum des Textes steht demnach das Verhältnis zwischen Mensch und Gott, das hinsichtlich seines Gewaltpotentials mittels einer intertextuellen Montage aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet wird. Jelinek belässt es bei ihrer Ursachenforschung aber nicht allein bei Religion. Es sind unterschiedlichste Formen der Gewalt, die sich im Text miteinander verbinden. Neben Bezügen auf die Terroranschläge von Paris finden sich auch Verweise auf den Ruandischen Genozid 1994 sowie die Verbrechen des Nationalsozialismus. Allen gemeinsam scheint Hass und Wut zu sein, der sich in voller Wucht gegen das jeweilige Feindbild richtet und in seiner Extremform auf die Vernichtung dieses *Anderen* abzielt. Diesen Hass zeigt Jelinek als etwas Gewachsenes, das seine Anfänge und Ursprünge in einem sich zunehmend radikalisierenden Diskurs nimmt. So hallen in *Wut* auch Haltungen von europäischen Rechtspopulisten sowie rechter Pegida-Nationalisten oder der rechtsextremen Gruppierung der Identitären wider. In *Wut* zeichnet Jelinek eine erschreckende Diagnose unserer Zeit, in der auf *Alterität* mit Hass und Gewalt reagiert wird. In weitere Folge soll nun untersucht werden, welche Verfahren Jelinek anwendet, um Alteritätskonstruktionen sichtbar zu machen und zu demontieren.

Das Sprecher-Wir

Das aus dem Theatertext *Wut* sprechende *Wir* lässt sich nicht näher bestimmen. Auch wenn sich zeitweise einzelne Perspektiven zuordnen lassen, so verweigern die ständigen Perspektivenwechsel die letztgültige Rückführung auf ein eindeutiges und fassbares Subjekt der Rede.

Die Frage danach, wer in Jelineks Texten eigentlich spricht, beschäftigt die Jelinek Forschung von Beginn an. Zwar weisen frühe Theatertexte, wie beispielweise *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1979), noch SprecherInnen aus, jedoch kann auch hier nicht von einer psychologischen Figurenkonzeption gesprochen werden. Ulrike Haß stellte fest, dass Jelineks Gestaltung der dramatischen Rede „in allen ihren Merkmalen einer zwischenmenschlichen Dialektik [widerspricht]“ und sich daher als „Formzitat“ erweist.¹¹ Spätestens mit *Wolken.Heim.* (1988), ihrer ersten sogenannten *Textfläche*¹², erteilt Jelinek der klassischen Dramenform eine endgültige Absage. Anstelle der Figuren treten „Sprecherinstanzen, die nicht mehr figurierbar, sondern nur noch auf ihren einzig möglichen Zusammenhang in der Sprache der Autorin zurückführbar sind“¹³. Die Rede

changiert ständig zwischen einem sprechenden *Ich* und einem sprechenden *Wir*, wobei die Frage, wer hier eigentlich spricht, nicht eindeutig beantwortet werden kann. Vielmehr sprechen *Wir* und *Ich* als psychologisch nicht-fassbare Instanzen, die verschiedene Positionen, Haltungen und Ideologien in einem vielstimmigen Chor gegeneinander ins Feld führen und ausstellen, wie Jelinek selbst im Interview mit Gitta Honegger betonte: „It is my way of speaking, as it were, actually I am exhibiting my speaking – it’s not the way we are speaking right now, talking to each other, it is an exhibited speaking.“¹⁴

Diese verschiedenen Positionen und Haltungen, die Jelineks Theatertexte auszustellen suchen, finden sich auch in *Wut*. Neben der Perspektive der terroristischen Attentäter, nimmt das *Wir* auch die Perspektive rechter Nationalisten („Wir überlegen noch, wir überlegen was andres, ob wir Nazis sind oder lieber eine Identität haben [...]“¹⁵) oder auch Hassposter im Netz¹⁶ („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!“, WU, S. 19) ein.

Gerade dieser Ausstellungscharakter von Jelineks Sprache wird von der Forschung als besondere Form der *Dialogizität* ihrer Texte gewertet. Das Dialogische findet aber – im Gegensatz zu klassischen Theatertexten – nicht mehr auf der Bühne zwischen den Sprechenden statt, sondern wendet sich nach außen ins Publikum. 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“.¹⁷ Die „An-Sprache“ so Haß, erwartet keinen Respons und richtet die Frage nach der Verantwortung an das Publikum.¹⁸ Ähnliches stellt auch Evelyn Annuß in ihrer Untersuchung *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens* fest: „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 Gesprochene zu kontextualisieren.“¹⁹

Was bedeutet das nun hinsichtlich der Frage nach der Konstruktion von *Identität* und *Alterität* das Sprecher-*Wir* in Jelineks Theatertexten? Das Pronomen *wir* ist in sich schon immer ambivalent. Es wird aus der Position eines *Ich* gesprochen, dass sich selbst plus weitere meint.²⁰ Auf diese Weise nimmt es andere ein, übernimmt für sie die Rolle einer Art Fürsprecher. 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 auch immer schon den Ausschluss der *Anderen*. Das *Wir* spricht zum *Nicht-Wir*.

Eine eindrucksvolle Analyse der Funktion der Pronomen lieferte Emile Benveniste mit seiner Untersuchung *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft* (1974). 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.²¹ Das reziproke Verhältnis zwischen *Identität (wir/ich)* und *Alterität (nicht-ich)* ist also schon in der Sprache angelegt.

Nun können mit *wir* zwei unterschiedliche Inhalte zum Ausdruck gebracht werden. In seiner inklusiven Bedeutung bezeichnet *wir* „*ich + ihr*“, es hat also vereinnahmende Funktion und spricht 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.²² *Wir* transportiert also eine doppelte Botschaft, ein Zugleich des Inklusiven und Exklusiven.

In Jelineks Theatertexten gehen diesen beiden Funktionen fließend ineinander über; dadurch bedingt, dass nie eindeutig identifiziert werden kann, wer spricht, kann die Entscheidung über die Funktion des *Wir* nicht letztgültig getroffen werden. Wird dieses *Wir* auf der Bühne ausgesprochen, liegt es am Zuschauer, ob *wir* als inklusiv oder exklusiv, d.h. ob sich das Publikum mitgemeint bzw. angesprochen fühlt oder nicht, 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 Objekte 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.“²³

Die Deutung des Pronomens im Kontext verlagert sich 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 darüber hinaus auch am Zuschauer / an der Zuschauerin, die Zuschreibungen, die der Text verweigert, selbst vollziehen müssen.

Wie sich diese Verfahren konkret im Theatertext zeigen, soll nun an *Wut* – insbesondere in Bezug auf den Themenkomplex religiöse Alterität – gezeigt werden.

Alteritätsphänomen Religion

Das Mensch-Gott-Verhältnis ins Zentrum rückend scheint sich *Wut* besonders mit dem Phänomen von Alteritäts- bzw. Identitätskonstruktionen in Bezug auf Religion auseinanderzusetzen, die sie ausgehend von den herbeizitierten Terrorkontexten analysiert.

Dass die Anschläge von Paris als Kontext des Theatertextes mitzudenken sind, lässt sich anhand einzelner aus den Medien bekannter Details rückschließen. So nennt *Wut* einerseits die betreffenden Anschlagziele wie den Ort, „wo die Sterblichen ihre Sachen einkaufen“ (WU, S. 3), also den „Supermarkt“ (WU, S. 4), den „Kühlraum“ (WU, S. 9), in den sich einige der Geiseln im Supermarkt flüchten konnten, sowie die „Redaktion“ (WU, S. 6). Zudem verarbeitet Jelinek einzelne Aspekte der Tathergänge, wenn sie beispielsweise in Bezug auf das *Charlie Hebdo*-Attentat wiederholt auf die Eingabe des Türcodes, zu der die Täter eine Cartoonistin zwangen, um in die Redaktionsräumlichkeit zu gelangen, verweist – „Da drückt jemand endlich den Türcode , um etwas zu beenden; zwei Personen gehen hinein und bringen zwölf andre um [...]“ (WU, S. 13) Konkret wird die Textstelle außerdem, wenn die aus den Medien bekannte Anzahl an Tätern („zwei Personen“, WU, ebd.) und Opfern („zwölf andre“, WU, ebd.) angegeben wird.

Im Zusammenhang mit dem Supermarkt-Attentat erweisen sich im Text vor allem zwei Aspekte als leitmotivisch; zum einen das Filmen der Taten („Da wird die Tat gefilmt, das ist vorausschauend, der Mörder hat so eine kleine GoPro-Kamera mitgebracht [...]“, WU S. 4) sowie das wiederholte Rekurrieren auf die Tatsache, dass es sich um jüdische Opfer handelte („Drei oder vier Juden tot.“ WU, ebd.). Die religiöse Dimension der Attentate findet sich in *Wut* insofern thematisiert, als dass Jelinek die Tatbegründung, „den Tod für Bilder“ (WU, S. 29) aufgreift. Die „Bilder“ deuten auf einen Zusammenhang der *Charlie Hebdo*-Morde mit dem sogenannten „Karikaturenstreit“²⁴. Deutlich wird das vor allem dann, wenn man die Stelle im Kontext weiterer Passagen liest:

Statt daß sie den Zeichnern dankbar sind, die wissen nämlich, wie der Prophet aussieht, und sie zeigen ihn, das ist eine Leistung, die beinahe gratis erbracht wurde, nur dieses kleine Blatt weiß es, jeder kann es um wenig Geld kaufen, da ist er nämlich drauf, der Prophet, sogar auf der Titelseite!, ein paar tausend Mal, das ist zuwenig! Dafür müssen etliche auch noch draufgehen! Anstatt daß sie dankbar sind, bringen sie sie um [...]. (WU, S. 17)

Aufgrund seiner islamkritischen Karikaturen des Propheten Mohammed war das Satiremagazin *Charlie Hebdo* wiederholt Anfeindungen und Drohungen islamistischer Gruppierungen ausgesetzt, die in den Zeichnungen des Magazins eine Verletzung des Bildverbots sahen. Stefan

Goertz' sieht die Anschläge in seiner Untersuchung *Islamistischer Terrorismus* im Kontext des Karikaturenstreits und kommt deshalb zum Schluss, dass eine religiös-politische Begründung der Taten vorliege.²⁵

Auch in den Reden des „terroristischen Wir“²⁶ Jelineks legitimieren sich die Taten in Berufung auf Gott und weisen 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) Die *Wir*-Identität der Terroristen konstruiert sich hier anhand der Dichtomie *wir* / *gläubig* (das Bildverbot während) vs. die „Fremdlinge“ / *ungläubig* („Verhöhner“ Gottes durch die Karikaturen). Mit Christina von Braun kann dieser ausgrenzende Gestus des *Wir*, hier in Form der Bezeichnung „Fremdlinge“, als Zeichen einer „hohe[n] Ambivalenzunfähigkeit“²⁷, 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‘.“²⁸ In Bezug auf die *Charlie Hebdo*-Morde berichtet das *Wir* der Terroristen dementsprechend: „[...] jetzt sind sie entfernt [...]. Es endet ihr Leben, und sie kommen nicht mehr zurück. Wir haben es beendet.“ (WU, S. 19-20).

Das terroristische *Wir* in *Wut* knüpft seine Identität an einen Gott, den *die Anderen* nicht haben. Diese Abgrenzung, die sich über die Vereinnahmung der (eigenen) Gottesinstanz als der „Einen, Einzigen, Einigen Gottes“ (WU, S. 26) vollzieht, führt Jelinek im Theatertext mittels plakativem Einsatz von Possessivpronomina vor: „[...] 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. Genau. Jeder Mensch besiegt jeden Gott, der nicht seiner ist.“ (WU, S. 3) Gerade in diesem durch die Possessivpronomina sichtbar gemachten Subjekt-Objekt-Verhältnis zwischen dem *Wir* (Subjekt) und Gott (Objekt) stellt sich dieses als brüchig heraus. Die Gottesinstanz und dadurch die *Wir*-Identität werden in einem sich aufeinander beziehenden Verhältnis als konstruiert entlarvt. Die Verweise auf die Instrumentalisierung Gottes als gewaltlegitimierendes Prinzip ziehen sich immer wieder durch den Theatertext: „Wir bringen Verderben, aber wir sagen, dieses Verderben sei gottgesandt.“ (WU, S. 5) 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) Das Töten „[i]n Gottes Namen“ (WU, S. 25) offenbart sich als „Selbstinauguration des Terroristen“²⁹. In ihrer Anmaßung inszenieren sich terroristische Attentäter („wir wie ein Gott“, WU, S. 5) gottgleich. Gerade durch den anmaßenden Vergleich, den das *Wir* anstellt, entlarvt es sich aber als nicht-ident mit Gott.³⁰ Nicht Gott tötet, sondern das *Wir*: „sie sterben von unserer Hand“ (WU, S. 5).

Die Dekonstruktion, die Jelinek hier vornimmt, kann an der nachfolgenden Stelle exemplarisch gezeigt werden:

„[...] 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)

Im Absatz – hier werden einzelne Aspekte des Supermarkt-Anschlags verarbeitet – scheinen die Grenzen zwischen „er“ und „Gott“ zu verschwimmen. Die Abgrenzung des agierenden „Er“, die in der Beschreibung der Opfer als „die Sterblichen“ (WU, ebd.) vollzogen wird, verweist auf „er“ als ein nicht-sterbliches, eben metaphysisches Wesen. Erscheinen im ersten Satz des Absatzes „er“ (der Täter) und „Gott“ noch ident, wird dieser Anschein im darauffolgenden Satz über die abwertende Kommentierung „der kleine Gott“ sogleich ausradiert und weiter offenbart, „Er ist als Vertreter des AlleinGotts“ gekommen, der „in seinem eigenen Namen“ spricht. In der Überblendung von Täter-„er“ 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 und sich an dessen Stelle setzen.

Die Brüchigkeit der für die *Wir*-Identität notwendigen Konstruktionsgrundlage *Gott* zeigt sich auch dann, wenn sich eine kommentierende Sprecher-Instanz, meist ein „ich“, von außen in das

Stimmengewirr der Textfläche einbringt und die Legitimierungsstrategien der Terroristen ironisch bricht...

Gott ist groß. Aber ich kann ihn nicht genau sehen, vielleicht ist er ja gar nicht so groß? Doch wenn Sie es sagen, wird es schon stimmen. Wen soll ich anschauen, und 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)

...oder Gottes Existenz überhaupt gleich ganz negiert: „[...] 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) Neben dem inhaltlich kommunizierten Zweifel an der Existenz Gottes, zeigt sich das Anzweifeln auf der sprachlichen Ebene. Einerseits evoziert die Pluralisierung von Gott - „Götter“ – eine Negation der im Monotheismus geltenden metaphysischen Allmacht des einzigen Gottes. Andererseits steckt in dieser Pluralisierung auch schon die zuvor genannte Selbstinauguration der terroristischen Kämpfer, was in der Verschränkung der islamistischen Terroristen mit Gott/Göttern deutlich wird: „Die aber gehen zu ihrem Gott, der eine ganze Schar ist, die ihre Furche zieht [...].“ (WU, ebd.) Es ist nicht das Gesetz Gottes, dass das *Wir* zusammenhält – den 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), sondern das terroristische Ziel der „Schar“, die gemeinschaftliche Masse der Kämpfer. Gott als das die Gewalt legitimierende Prinzip erklärt Jelinek damit für ungültig.

Die Gewalt der Anderen

In Verbindung mit den verarbeiteten terroristischen Anschlägen skizziert *Wut* auch das Bild der terroristischen Kämpfer des Islamischen Staats oder ähnlichen radikalen Gruppierungen. So tauchen in dem Zusammenhang auch immer wieder (klischeehafte) Imaginationen und Verhaltensmuster des „typischen“ islamistischen Terroristen auf („zu dem [Anm. Gott] beten sie fünfmal am Tag oder öfter [...], sie schmeißen sich in den Teppichflor, WU, S. 6; auf die Kleidung achtet er jedoch schon, schwarz und gefährlich, und man sieht die Flecken nicht so; klar, eine Fahne hat er auch [...] die Waffe hängt ihm vom Gürtel, WU, S. 20). Später im Text wird auch noch das Selbstmordattentat thematisiert, wenn es heißt „[...] der Tod ist fest einkalkuliert“ (WU, S. 26) oder „Unser Gott verlangt, daß wir, wenn wir sterben, ein paar andre

mitnehmen“. (WU, ebd.) Das heißt aber nicht, dass Jelinek die in *Wut* thematisierte Gewalt allein auf die (islamistischen) Attentäter als Schuldige zurückführt.

Arata Takeda hat in seiner Untersuchung *Ästhetik der Selbstzerstörung* am Beispiel des Selbstmordattentats darauf hingewiesen, dass Gewalt, und derartig unbegreifliche Taten wie Terroranschläge, immer als Außerhalb des *Eigenen* gesehen werden. Die Abgrenzung von den Tätern verläuft entweder entlang der Trennlinie „normale“ Menschen vs. „psychisch kranke“ Menschen oder eben über die Konstruktion einer kulturellen Alterität.³¹ Takeda spricht dabei von einer „kulturpolitische[n] Fehlwahrnehmung durch das dichotome Urteilmuster“, die „sich auf den ethnisierenden bzw. geopolitisierenden Aspekt der Alteritätswahrnehmung [bezieht].“³² Diese kulturpolitische Fehlwahrnehmung scheint auch *Wut* zu thematisieren. Dies zeigt sich zum einen auf einer metasprachlichen Ebene, wenn das „schreibende“ Ich das eigene Alteritätsempfinden reflektiert:

„[...] ich sage wir, aber ich bin es nicht, ich bin die alle nicht, [...] wie kann ich mich in diese Leute hineinversetzen, in diese Mörder? Ich kann es nicht und tue es nicht. Ihr Inneres verstehe ich nicht, ihr Äußeres sehe ich nicht, obwohl es oft im Fernseh war und ich nur sehe, was dort stattfindet. [...] Sie wollen das Innerste der Menschen von mir, aber wie soll ich das kennen?“ (WU, S. 23)

Den Medien bzw. dem Fernsehen kommt bei der gesellschaftlichen Wahrnehmung von Gewalt eine zentrale Rolle zu. So schreibt Takeda über 9/11: „Die Terroranschläge vom 11. September in New York und Washington waren nicht nur ein erschütterndes Katastrophengeschehen, sondern auch ein spektakuläres Medienereignis.“³³ Ähnlich verhielt es sich, als sich im Jänner 2015 die Terroranschläge in Paris ereigneten. Über Wochen wurde intensiv, auch über die Hintergründe der Täter berichtet. Auch hier lässt sich von einem medialen Spektakel sprechen, das Jelinek über zahlreiche Bezugnahmen auf die Berichterstattung verarbeitet. Das medial erzeugte Bild der Täter konstruiert sich anhand medialer Zuschreibungen wie „islamistisch“ entlang ethnisch-kultureller bzw. religiöser Merkmale, die in der gesellschaftlichen Wahrnehmung eine Alterität markieren und die Religion als „Schuldige“ identifizieren: „Vor einer Religion eindringlich zu warnen, so melden wir uns zu Wort, doch das genügt nicht. Wir lasten alles diesem Gott an, der vertreten wird von Leuten in Toyota Pickups, deren Großteil gewiß nicht aus friedliebenden Wesen besteht, ich meine natürlich nicht diese Autos.“ (WU, S. 10) Der fremdenfeindlichen Logik „der Täter stammt aus diesem ethnisch-kulturellen Kreis, deshalb sind alle aus diesem Kreis potentielle Täter“ folgend überträgt sich dieser syllogistische Trugschluss auf andere Bereiche wie beispielsweise die Wahrnehmung von Geflüchteten:

Das Werk ist vollbracht, das Töten, dienstbar nur Ihm, ohne Scham mißhandeln sie Große wie Kleine, Sie wissen schon, wen ich meine. Mit Gewalt zerren sie sie vom Lager, genau, damit können wir uns identifizieren, das machen wir auch, die stehen wie Schaum von Abwaschwasser vor unserer Schwelle, in die Lager kommen die uns nicht, die kommen uns nicht aus! Aber die sollen woandershin gehen. Die sollen in die Busse und woandershin fahren, wo man weniger Menschen hat und noch welche brauchen kann. (WU, S. 11)

Der Übergang vom „sie“ der Terroristen zum „die“ der Flüchtlinge, die mit den „Busse[n]“ „woandershin fahren“³⁴ sollen, verläuft quasi fließend. Zudem macht die Stelle aber auch die Gewaltbereitschaft abseits des „islamistischen“ Terrorismus sichtbar. Die Verweigerung eindeutiger Schuld- bzw. Täter-Zuschreibungen lässt sich in *Wut* vor allem in der assoziativen Verknüpfung der Supermarkt-Attentate mit den Verbrechen des Nationalsozialismus herauslesen: „Drei oder vier Juden tot. Nach den Millionen, die wir umgebracht haben, ist das keiner Erwähnung wert [...]“ (WU, S. 4). Im Zusammendenken der Attentate mit dem Holocaust entkoppelt Jelinek das Töten vom religiösen Motiv und setzt es in einen breiteren Kontext: „Auch die Waffe tobt jetzt. Noch während sich die abgefeuerten Patronen im Lauf befindet, 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) Die aus dem Wikipedia-Eintrag stammende Beschreibung zur Technik der Kalaschnikow³⁵ verbinden sich im Wort „Gaskammer“ mit der Tötungsindustrie des Nationalsozialismus. In Verschränkungen wie dieser verwischt der Text ethnisch-kulturelle Alteritäten und macht deutlich, dass Gewalt nicht nur im *Anderen* zu suchen, sondern Teil der Menschheit und damit auch immer Teil des *Eigenen* ist, die unter gewissen Umständen (unabhängig von Kultur und Religion) in Erscheinung treten kann. Arata Takeda plädiert in seiner kultur- und literaturwissenschaftlichen Untersuchung des Selbstmordattentats für eine Verlagerung der Diskussion über diese Gewaltphänomene weg von einer „exotisierenden bzw. orientalisierenden Wahrnehmung“³⁶ der Täter hin zur Frage nach den Hintergründen, in welchen Situation Menschen bestimmte gewalttätige und terroristische Verhaltensmuster an den Tag legen. Die Antwort liege, so Takeda, „in der persönlichen bzw. kollektiven Verzweiflung in einem asymmetrischen Konflikt.“³⁷ Eine exotisierende Wahrnehmung verstellt somit den Blick auf die eigentlich im Hintergrund wirksamen Mechanismen. Dass die Ursachen der Gewalttaten in *Wut* im Kontext größerer, globaler Entwicklungen und Probleme und der damit verbundenen, allgemein um-sich-greifenden sozialen Unzufriedenheit zu sehen sind, gibt auch Nicolas Stemmann, Regisseur der Uraufführungsinszenierung³⁸, im Interview zu bedenken:

Die Probleme, die gerade über uns zusammenbrechen, haben ihre Ursachen in einer fundamentalen und teilweise lange bestehenden Ausbeutungsverhältnissen. Eine Geschichte von Ungerechtigkeit fordert ihren Tribut. Die Globalisierung, die neuen Kommunikationsmedien – all das führt gerade zu den Folgen, die wir nicht in den Griff kriegen und die die Menschen psychisch zu überfordern scheinen.³⁹

So scheint in *Wut* vor allem der allgegenwärtige Hass und die Wut als gesellschaftliche Reaktion auf die Globalisierung und das damit verbundene Ende des Dialogs als wahre Ursache der Gewalteskalationen.

Conclusio

Mit *Wut* zeichnet Jelinek ein düsteres Panorama unserer Zeit. Ausgehend von den terroristischen Anschlägen auf Paris begibt sich der Text auf die Suche nach der Ursache der Gewaltausbrüche. Im *Wir* der Textfläche werden verschiedene Stimmen laut, die vom allgegenwärtigen Klima des Hasses und der Wut angestachelt, die Vernichtung eines *Anderen* zum Ziel haben. Gewalt scheint immer zu noch mehr Gewalt zu führen, ein gesellschaftlicher Dialog angesichts des Beharrens aller Seiten auf die *eigene* einzige „Wahrheit“ (WU, Abs. 98) nicht länger möglich. Zwar verhandelt *Wut* den Zusammenhang von Gewalt und Religion, dekonstruiert in der assoziativen Verknüpfung unterschiedlichster Ausformungen des Gewaltparadigmas und über ihre sprachlichen Verfahren aber die Vorstellung von Religion als Ursache. Dichotomien wie *das Eigene* versus *das Andere / das Fremde* werden als brüchig entlarvt, Instrumentalisierungen von Ideologien und Glauben vorgeführt und essentielle Fragen nach Selbstermächtigung gewaltbereiter Gemeinschaften gestellt. Die Antworten darauf, woher diese ganze Wut und der Hass eigentlich kommen, bleiben wie so oft in Texten Elfriede Jelineks, aus.

Anmerkungen

¹ Arata Takeda: *Ästhetik der Selbsterstörung. Selbstmordattentäter in der abendländischen Literatur*. München: Wilhelm Fink 2010, S. 90.

² 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*).

³ Vgl.: Ebd.

⁴ Vgl.: Ebd.

⁵ Müller-Funk, Wolfgang: *Theorien des Fremden*. Tübingen: A. Francke 2016, S. 16.

⁶ Die Frau als eine „Andere“ beschreibt Jelinek beispielsweise in ihrem Essay *Der Krieg mit anderen Mitteln*: „Die Frau ist das Andere, der Mann ist die Norm. Er hat seinen Standort, und er funktioniert, Ideologien produzierend.“ Siehe: Elfriede Jelinek: *Der Krieg mit anderen Mitteln*. In: *Die Schwarze Botin* 21 (1983), S. 149-153, S. 151.

⁷ Ebd., S. 151.

⁸ Siehe dazu: Gürtler, Christa / Mertens, Moira: *Frauenbilder*. In: Jelinek Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart u. Weimar: JB Metzler 2013, S. 272-276.

⁹ Dies sind folgende Theatertexte: *Die Schutzbefohlenen* (2013-2014), *Die Schutzbefohlenen, Appendix* (2015), *Die Schutzbefohlenen, Coda* (2015-2016), *Die Schutzbefohlenen. Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr! (Epilog auf dem Boden)* (2016), *Philemon und Baucis* (2016), *Unseres.* (2016), *NEIN: MEINS, ALLES MEINS! HAHA!* (2017).

¹⁰ Vgl. zum Durchbrechen der Wahrnehmungsmuster als Charakteristikum für Jelineks politisches Schreiben: 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.

¹¹ Ulrike Haß: *Theaterästhetik*. In: Jelinek Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart u. Weimar: JB Metzler 2013, S. 62-68, S. 62.

¹² Die Textflächen Jelineks zeichnen sich durch ihren Verzicht auf sämtliche Merkmale der dramatischen Gattungsnorm aus. Auf den ersten Blick erscheinen ihre Texte wie Prosa: so weisen diese weder Haupt- noch Nebentext auf, verzichten auf eine Einteilung in Akte und erschaffen keine Figuren. Vgl.: Ebd., S. 62-68. Den Begriff führte Jelinek selbst im Jahr 2013 mit ihrem programmatischen Essay *Textflächen* ein. Siehe: Elfriede Jelinek: *Textflächen*. <http://elfriedejelinek.com/ftextf.htm> (10.2.2018), datiert mit 17.2.2013 (= Elfriede Jelineks Website; Rubrik: zum Theater).

¹³ Haß: *Theaterästhetik* (2013), S. 66.

¹⁴ Gitta Honegger: *The Terror of the Cute. Elfriede Jelinek, in Conversation with Gitta Honegger*. In: Theater (Yale School of Drama, Duke University Press) 3/2017, S. 37-45, S. 38.

¹⁵ Elfriede Jelinek: *Wut*. In: Theater heute (Beilage) 6/2016, S. 13. Der Theatertext wird in weiterer Folge mit der Sigle WU zitiert.

¹⁶ In dem Zusammenhang verarbeitet Jelinek Auszüge von Hassmails, die der österreichische Science-Blogger Florian Freistetter im Rahmen eines Artikels im *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.

¹⁷ Haß: *Theaterästhetik* (2013), S. 66.

¹⁸ Vgl.: Ebd., S. 67.

¹⁹ Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink ²2007, S. 248.

²⁰ Im Duden lautet die Definition für wir: „steht für mehrere Personen, zu denen die eigene gehört, für einen Kreis von Menschen, in den die eigene Person eingeschlossen ist“. <https://www.duden.de/rechtschreibung/wir> (25.9.2018), datiert mit 2018.

²¹ Vgl. Benveniste, Emile: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Aus dem Französischen von Wilhelm Bolle. München: Syndikat 1974, S. 261.

²² Vgl.: Ebd.

²³ 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 am 18.10.2016 im KosmosTheater in Wien stattfand. Das Gespräch wurde auf Video aufgezeichnet und ist im Archiv des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums vorhanden.

²⁴ 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 von 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. dazu 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.

²⁵ Goertz: *Islamistischer Terrorismus* (2017), S. 101.

²⁶ 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, S. 152.

²⁷ Christina von Braun: *Sekundäre Religionen. Fundamentalismus und Medien*. Wien: Picus Verlag 2016 (= Wiener Vorlesungen 183), S. 21.

²⁸ Neben dem eben beschriebenen, nennt Christina von Braun des Weiteren „rückwärtsgewandte Utopie“, „Schriftgläubigkeit“, die Verwendung „moderne[r] Massenmedien“, „[e]in Beharren auf traditionellen Geschlechterrollen“ sowie „hohe Bewertung des Märtyrers“ als Merkmale des Fundamentalismus. Vgl.: Ebd., S. 21-25.

²⁹ 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).

³⁰ Peter Clar stellte für das *Wir* in *Wolken.Heim*. ähnliches fest, wenn er anhand des Satzes „Menschen wie wir“ analysiert, dass ‚wie‘ hier das Nicht-Ident-Sein des Wir mit seinem Vergleichsobjekt markiert. Vgl. Clar, Peter: „*Die sind wir nicht! Die sind wir nicht! Identität und Alterität in „Wolken.Heim.“*“ https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Alterit%C3%A4t_Clar.pdf (20.5.2018).

³¹ Arata Takeda: *Ästhetik der Selbsterstörung. Selbstmordattentäter in der abendländischen Literatur*. München: Wilhelm Fink 2010, S. 68.

³² Ebd., S. 90.

³³ Ebd., S. 67.

³⁴ Dabei handelt es sich um eine Anspielung auf den Zwischenfall in Clausnitz, bei dem ein wütender Mob einen Bus mit Asylwerbern vor der Unterkunft blockierte. Vgl.: APA / dpa / mcmt: *Flüchtlingsbus in Clausnitz: Polizei verteidigt Einsatz*. <https://derstandard.at/2000031440174/Wuetende-Asylgegner-fingen-Fluechtlingsbus-in-Sachsen-ab> (25.9.2018), datiert mit 20.2.2016.

³⁵ Vgl.: N. N.: *Kalaschnikow*. <https://de.wikipedia.org/wiki/Kalaschnikow> (24.9.2018), datiert mit 22.8.2018.

³⁶ Takeda: *Ästhetik der Selbsterstörung* (2010), S. 90.

³⁷ Ebd., S. 91.

³⁸ Die Uraufführung von *Wut* fand am 16.4.2016 an den Münchner Kammerspielen statt.

³⁹ Blomberg, Benjamin von: *Eine Portion Vernunft bitte! Nicolas Stemann und Benjamin von Blomberg im Gespräch*. In: Programmheft der Münchner Kammerspiele zu Elfriede Jelineks „Wut“, 2016. (Interview mit Nicolas Stemann)