

Auftritt der Wut

Elfriede Jelineks Theater der sozialen Medien

Rupert Gaderer

Elfriede Jelineks Theaterstück *Wut*. (*kleines Epos. Geh bitte, Elfi, hast du nicht etwas kleiner?*) entstand unmittelbar als Reaktion auf die Anschläge auf die Redaktion des Satiremagazins *Charlie Hebdo* sowie auf ein jüdisches Lebensmittelgeschäft in Paris am 13. November 2015. Es inszeniert sich selbst als eine Art Wutanfall, verdichtet Konflikte der Gegenwart und lässt dabei unterschiedliche Personengruppen zu Wort kommen: IS-Terrorist*innen, PEGIDA-Demonstrant*innen, Religionsfanatiker*innen, Wutbürger*innen, Hater*innen und Shitstormer*innen. Dabei handelt es sich um eine luzide Betrachtung der gegenwärtigen Gesellschaft, ihrer affektiven Energiehaushalte und jener Konflikte, durch die Menschen provozieren und provoziert werden: Antisemitismus, Ausländerfeindlichkeit, Misogynie, Nationalsozialismus oder Neoliberalismus. Der zentrale Fokus des Theatertextes liegt zweifellos auf dem titelgebenden Affekt, aber ebenso wichtig sind jene medialen Vorkehrungen, die der Wut zu ihrem spezifischen Auftritt verhelfen.

Während Jelineks frühe Theaterstücke noch dem Schema des neuzeitlichen Dramas folgen, in dem Sprecherangaben die Rede bestimmten Figuren zuordnen, hat sich dieses Prinzip spätestens mit *Wut* grundlegend gewandelt. Es handelt sich nun um Textblöcke, bei denen keine Figurenrede im klassischen Sinn vorgesehen ist und sich keine Regieanweisungen finden lassen. Durch eine Technik des vielstimmigen und polyphonen Zitierens zersetzt Jelinek die Einheit der Figuration. Oft wurde dies mit dem Chorischen in Verbindung gebracht, mit den für Jelinek typischen fluiden, wechselhaften und vermischten Sprecherinstanzen. Auch in *Wut* gibt es keine individualisierte und subjektive Figurenrede, sondern eine Vielzahl von Stimmen, die keine einzelne Figur identifizierbar machen. Dabei ist auffällig, dass sich bei Jelinek die Empörung nicht nur in die sozialen Medien verlagert hat, sondern dass gerade dieser virtuelle Ort selbst zum Gegenstand der Empörung des Theaterstücks wird.

Jelineks Theatertexte wurden als Schichtungen von Stimmen beschrieben, weshalb sie oft mit dem Begriff des Palimpsestes in Verbindung gebracht wurden. Auch bei *Wut* handelt es sich um »vielschichtige (Sprech-)Flächen«,¹ zwischen deren Themen manchmal klare, dann wieder unscharfe Verbindungen bestehen. Ebenso kann von einem Gemisch der Stimmen gesprochen werden, ein Begriff, der Jelineks flüssiger Form der Sprache und ihrem literarischen Verfahren nahekommt, aber eine andere Lesart impliziert. Die Mischungen der Stimmen sind etwas, das als Drittes betrachtet werden kann, eine Zusammenstellung, die zu etwas Neuem führt, das über die bloße Addition und Schichtung unterschiedlicher Äußerungen hinausgeht.

Jelinek hat über ihre Arbeitsweise einmal gesagt, sie bestehe darin, Textbeziehungen zu entkoppeln, um neue Diskurse zu entfalten und alte Zusammenhänge neu zusammenzusetzen: »Pur oder gemischt« werden so Erzählungen entkontextualisiert und wieder zusammengefügt, »um eine Bewusstmachung von Zuständen und Sachverhalten zu erreichen«. ² Dementsprechend gehen in *Wut* die rhetorischen Figuren fließend ineinander über, manchmal kann man erst nach einer gewissen Zeit erkennen, wer eigentlich gerade das Wort hat, weil sich die Argumente nicht mehr klar auf einer Konfliktseite verorten lassen. Es handelt sich um ein zusammengesetztes Gemisch aus Stimmenfetzen, politischen Ansprachen, philosophischen Versatzstücken und anderen Theatertexten, von großer und weniger großer Bedeutung, unterschiedlich in der Herkunft und in ihrem Alter, von der Antike über kulturwissenschaftliche Studien bis zu Chatprotokollen in Foren. Dieses Mischverhältnis gilt auch für die Auftritte virtueller Stimmen des Hasses, die aus der *Wut* entstehen, stets medial codiert sind und in dem Theatertext Tribunale sozialer Medien bilden.

Medien reichen tief in die Erzählweise Jelineks hinein. Sie hat sich – von den frühen Erzählungen und Essays bis zu den Theaterstücken und großen Romanen – nicht nur mit Kommunikationsnetzen und Übertragungsmedien beschäftigt, mit der Telefonie, dem Fernsehen oder dem Film.³ Es scheint viel-

1 Mit Bezug auf *Wut* siehe Silke Felber (2023): *Travelling Gestures. Elfriede Jelineks Theater der (Tragödien-)Durchquerung*, Wien u.a.: mdwPress, S. 183.

2 Elfriede Jelinek (1984): »Ich schlage sozusagen mit der Axt drein«, in: *TheaterZeitschrift*, H. 7, S. 14–16, hier S. 14.

3 Klaus Kastberger (2010): »Die Haut der neuen Medien. Vier Thesen zu Elfriede Jelinek«, in: Juliane Vogel/Thomas Eder (Hg.), *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, Paderborn: Fink, S. 117–130 und Uta Degner (2009): »Die Kinder der Quoten. Zum Verhältnis von Medienkritik und Selbstmedialisierung bei Elfriede Jelinek«, in: Markus Joch/York-Gothart Mix/Norbert Christian Wolf (Hg.), *Mediale Erregungen? Autonomie*

mehr, als sei der Prozess des Erzählens von Medien geleitet, teilweise auch irritiert worden. So hat Jelinek im Kontext von Massenmedien, insbesondere dem Fernsehen, immer wieder Kritik an der betäubenden und berauschenden Wirkung der Medien auf Handlungen und Gefühle der Menschen geübt. Der »true Narcissus style«,⁴ wie McLuhan ihn beschrieben hat und auf den Jelinek ihre Kritik aufbaut, besteht darin, dass der Jüngling des Mythos nicht sich selbst, sondern den Medien verfallen ist. Der Mythos versinnbildliche, so McLuhan, die Betäubung der Menschen durch Medien, ein Leben in einer »narcotic culture«,⁵ in der die Mediennutzer*innen von den Prothesen und Erweiterungen ihrer eigenen Existenz hypnotisiert und entmachtet werden.⁶

Die Beschreibung narkotisierter Menschen als flüssige Zombies vor ihren Fernsehgeräten, wie sie Jelinek in ihrem Opus magnum *Die Kinder der Toten* (1995) entwirft, ist im Zeitalter sozialer Medien obsolet geworden. Das wird in *Wut* unter Beweis gestellt, denn hier befinden sich die rhetorischen Figuren und Stimmen nicht mehr im Zustand der Passivität, sondern sind Teil der aufgeregten virtuellen Foren geworden. Wie wenige andere Autor*innen darin geübt und bewährt, die Medien einer scharfen Kritik zu unterziehen, stellt Jelinek in dem Theatertext die Funktion und Wirkungsweise sozialer Netzwerke selbst zur Disposition. Was Schicksal und Stil bedeuten, wird in diesem Theatertext nicht mehr durch die Kulturtechniken der Massenmedien geprägt, sondern durch netzwerkartige Verbindungen zwischen Menschen. Denn offenbar wird das Geschehen des Textes durch ein weltumspannendes Netzwerk vorangetrieben und gebrochen, und es wird davon berichtet, wie textuelle und filmische Nachrichten in sozialen Medien geteilt, gelikt und verteilt werden – und somit die Wut an Durchschlagskraft nicht verliert. Damit hat Jelinek ihr Erzählen systematisch um eine vermeintlich kleine, aber wichtige Komponente erweitert – nämlich soziale Medien, die die Entstehung der Wut beschleunigen und dafür sorgen, dass Streitigkeiten leichter eskalieren.

Man kann also davon sprechen, dass sich die sozialen Medien in Jelineks Texte eingeschrieben haben. Dabei ist von besonderem Interesse, dass Jelinek

und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart, Tübingen: Niemeyer, S. 153–168.

4 Marshall McLuhan (1994): *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge / Mass.: MIT Press, S. 11.

5 Ebd., S. 42.

6 Siehe hier auch Elfriede Jelinek (1980): »Die endlose Unschuldigkeit«, in: Dies.: *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay*, München: Schwitteringer Galerie-Verlag, S. 49–82, hier S. 52 und 62.

nicht nur eine Kritik an den Kulturtechniken sozialer Medien übt, d.h. an der Zerstückelung von Botschaften, dem hasserfüllten Kommentieren oder dem Teilen von Nachrichten. Jelinek integriert die Stimmen aus den sozialen Medien in ihr intertextuelles Verfahren, das weit zurück zu den Anfängen ihres literarischen Schreibens führt.⁷ Genauer gesagt handelt es sich um Montage- und Collagetechniken, die an avantgardistische Gestaltungsformen anknüpfen und einen neuen Text aus der Kombination unterschiedlicher, fragmentarischer Textstücke erzeugen. Dabei ist wesentlich, dass die Zitierweise, die nun in *Wut* auf Material aus sozialmedialen Kontexten zurückgreift, in einer Auflösung von digitalen Textbestandteilen besteht, die danach literarisch neu zusammengesetzt werden.

Jelineks Theatertext lässt sich einem jungen Forschungsfeld zuordnen, das das Verhältnis von Literatur und sozialen Medien untersucht und dabei vor allem die unterschiedlichen Aggregatzustände der Texte, die literarischen Formen der Kritik sowie die poetologischen Konzepte, die mit sozialen Medien verbunden sind, in den Fokus des Erkenntnisinteresses rückt.⁸ Auch *Wut* lässt sich nicht bloß als eine Investigation der gegenwärtigen Wutreservoirs und deren Schließung und Öffnung verstehen, sondern als eine kritische Auseinandersetzung mit in Netzwerken zirkulierenden Texten, Bildern und Clips, die in Foren gepostet und geteilt werden. Jelinek zielt auf jene Anschläge und Tötungen, wie Manfred Schneider an anderen Beispielen in der Geschichte des Attentats gezeigt hat, die aufs Engste mit einem Verdacht gegen die Macht verknüpft sind, mit der Leugnung von Kontingenz und einer Totalisierung der eigenen Beobachtung. Bei *Wut* handelt es sich aber weniger um die »ikonoklastische Wut, die die Dynamik so vieler Attentate bestimmt«,⁹ sondern um Bilder der Tat, die von den Attentätern aufgenommen und in den Netzwerken verbreitet werden.

7 Vgl. dazu (v. a. anhand analoger Kontexte) Juliane Vogel (2013): »Intertextualität«, in: Pia Janke (Hg.), *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart u. a.: Metzler, S. 47–55.

8 Elias Kreuzmair/Magdalena Pflöck/Eckhard Schumacher (Hg.) (2022): *Feeds, Tweets & Timelines – Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*, Bielefeld: transcript; Stephanie Catani/Christoph Kleinschmidt (Hg.) (2024): *Popliteratur 3.0. Soziale Medien und Gegenwartsliteratur*, Berlin u. a.: De Gruyter; Rupert Gaderer/Vanessa Grömmke (Hg.) (2024): *Hass teilen. Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten*, Bielefeld: transcript.

9 Manfred Schneider (2010): *Das Attentat. Kritik der paranoischen Vernunft*, Berlin: Matthes & Seitz, S. 501.

Die kunsttheoretische Auseinandersetzung von Charlotte Klonk mit derartigen Bildern und Filmen hat gezeigt, dass im Zeitalter digitaler Medien nicht allein der Gewaltakt an sich zählt, sondern noch mehr die Filme, die davon in Umlauf gebracht werden.¹⁰ Diese Filme sind keine zufälligen Dokumentationen, sondern Instrumente des Hasses. Ihre Affektintensität und die algorithmisch optimierte Verbreitung erzeugen eine anhaltende Wirkung in den sozialen Netzwerken, die weit über das unmittelbare Ereignis hinausgeht. Sie wirken wie affektive Brandherde, die gezielt Angst und Schrecken mit einer verstörenden und großflächigen Reichweite verbreiten. Jelinek legt die Mechanismen offen, durch die solche Medien zur emotionalen Steuerung und Eskalation genutzt werden, indem sie einen sich selbst verstärkenden Kreislauf von Angst und Hass in Gang setzen.

Jelineks Theatertext demonstriert, wie die Aufmerksamkeit auf audiovisuelle Aufzeichnungen des Tötens gelenkt wird und wie Medien ein Spektakel arrangieren, an dem die Menschen wie bei einem klebrigen Duftstoff haften bleiben:

Per Video aufnehmen und über das Internetz verschicken, das geht, das können wir immer und mit allem machen, wir können die aufnehmen, die uns nicht aufnehmen wollen, da kommen wir ihnen zuvor, ja, das hat er gemacht, der junge Mann, das meiste, das man sein kann, ein junger Mann, er hat das gemacht, die Technik ist ihm so wenig fremd wie Prometheus das Feuer, das hat er gemacht, per Video und übers Internetz, das geht, das geht raus, das geht jetzt raus in die Welt auf den Füßen des Elektrons, das funktioniert.¹¹ (W, 236)

Jelinek beschreibt das Verteilen der Bilder und beleuchtet das Spektakel des Tötens im Kontext der digitalen Vernetzung.

Die Tribunale sozialer Medien, so könnte man in Anlehnung an Klaus Theweleits Überlegungen in *Das Lachen der Täter: Breivik u.a. Psychogramm der Tötungslust* (2015) sagen, zeichnen sich dadurch aus, dass das eigentliche Attentat

10 Charlotte Klonk (2017): Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden, Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 213–249.

11 Elfriede Jelinek (2018): »Wut. (kleines Epos. Geh bitte, Elfi, hast du nicht etwas kleiner?)«, in: Dies.: Die Schutzbefohlenen, Wut, Unseres, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theater Verlag, S. 227–405, hier S. 236. Nachweise werden im Folgenden in Klammern im Text mit der Sigle W angegeben.

im Vergleich zur Übertragung des Ereignisses in den Hintergrund tritt. Sowohl Theweleit als auch Jelinek, die am Ende ihres Theatertextes auf die erwähnten Ausführungen verweist, verdeutlichen die Medienarbeit des Terrorismus, die darauf abzielt, Informationen in ein für die Veröffentlichung geeignetes Format zu bringen. Die Aufzeichnungen von Tötungen, Kämpfen und Streitigkeiten sind keine zufälligen Nebenprodukte der Attentate von Paris, Halle, Christchurch, Oslo oder Utøya. Sie bilden vielmehr das mediale Zentrum der Anschläge, weil sie im Virtuellen eine immense Affizierungsleistung erzielen und eine große Reichweite sowie langanhaltende Präsenz sicherstellen. Dabei wird die virtuelle Gemeinschaft durch die Bilder eines Opfers gestärkt, indem es verhöhnt, beleidigt und erniedrigt wird, woraus ein überwältigendes Gefühl von Stärke innerhalb der Gruppe entsteht.¹²

An diese Überlegungen anschließend lässt sich festhalten, dass Jelineks Theatertext nicht von isolierten Täter*innen spricht; ganz im Gegenteil ermöglichen soziale Netzwerke ein *Konnektiv* und eine Mittäterschaft. Einzeltäter*innen gibt es in Jelineks vernetzter Welt nicht. Die Täter*innen sind immer schon mit anderen Menschen verbunden; sie haben virtuelle Tribunale gebildet, in denen über eine geplante oder begangene Tat gesprochen, über die Bilder der Tat geurteilt oder als Zeug*innen an der Tat mitgewirkt wird. Dies steht im Zusammenhang mit Jelineks Thematisierung von Machtverhältnissen und Opferdynamiken, wie Fatima Naqvi bei früheren Texten von Jelinek hervorhebt, in denen Zuschauer*innen, Täter*innen und Opfer Teil eines Systems gegenseitiger Gewalt sind;¹³ ein Umstand, der in *Wut* auf die sozialmediale Kommunikation ausgeweitet wird. Was damit ausbuchstabiert wird, ist die Rolle von Mittäter*innen, also diejenigen, die auf dem »Soziussitz des Netzes« (W, 393) Platz genommen haben, Trittbrettfahrer*innen, die von den Aktivitäten anderer profitieren.

In *Wut* werden nicht bloß die bestehenden virtuellen Tribunale, ihre Auftrittsorte und -arten beschrieben. Der Theatertext selbst ruft ein Tribunal ins Leben, das die Attentäter*innen, Fundamentalist*innen, Wutbürger*innen und Shitstormer*innen anklagt. Der Text entwickelt sich von Anfang an zu einem gerichtsähnlichen Diskurs, der die Anklage übernimmt und die Taten der Attentäter verurteilt. Er strebt danach, ein Tribunal abzuhalten. Das wird

12 Klaus Theweleit (2015): Das Lachen der Täter: Breivik u.a. Psychogramm der Tötungslust, Salzburg u.a.: Residenz Verlag, S. 52–57.

13 Fatima Naqvi (2007): The Literary and Cultural Rhetoric of Victimhood. Western Europe, 1970–2005, Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 169–191.

besonders deutlich in jenen Momenten der Reflexion über die Wut, in denen nicht der Affekt der Angreifer im Mittelpunkt steht, sondern die eigene Wut über die Wut der anderen zum eigentlichen Thema des Theaterstücks wird. Dabei wird das Augenmerk auf die medialen Bedingungen der Foren gerichtet, also jener virtuellen Orte, die dafür gebaut wurden, dass die Menschen ihre Affekte bereitwillig und zu ihrem Nachteil teilen.¹⁴ Das »Forum« (W, <323) ist ein Ort, an dem die Wütenden – zumindest scheinbar – Aufmerksamkeit erfahren, Sichtbarkeit gewinnen und Resonanz erhalten. In Jelineks Text wird es so zu einem paradoxen Ort der Mitteilung ohne Dialog, ein Kollektivraum, der den Wütenden erlaubt, sich selbst ihrer politischen Position zu versichern. Dabei entdeckt der Text, wie in einem »sozialen Forum« (W, 382) Informationen ausgetauscht werden, wie dort »Wünsche« (W, 382) deponiert werden und wie durch die spezifische Art der Kommunikation Foren zu Orten der Radikalisierung werden. Die Chatforen werden als Schauplätze beschrieben, auf denen Tribunale stattfinden und die nicht alleine eine Vorstufe der körperlichen Gewalttaten bilden, sondern immer schon mit ihnen vor, während und nach der Tat verwoben sind.

In dieser Textwelt des Stimmengemisches ist die Trennung zwischen »Innen« und »Außen« (W, 290) nicht nur porös geworden, sie hat sich vollständig aufgelöst. Wenn jemand hineingeht, so heißt es an einer Stelle, geht er eigentlich hinaus. Und auch Urteile befinden sich in einem Schwebezustand. Der »gesunde Unterschied« (W, 291) zwischen einem Urteil und einem anderen ist nicht mehr greifbar. Damit sind keine institutionellen Urteile von Gerichten gemeint, sondern Wertungen, die außergerichtlich Macht ausüben. Jelinek identifiziert Foren als virtuelle Räume, in denen der Streit eskaliert und die auf archaische Strategien der Beschämung basieren: »Wir konnten nicht warten, neue Schuld zu der alten zu fügen, und haben ein Posting abgesetzt wie Dung.« (W, 309) Indem Jelinek die Versendung von Informationen mit einer zeichenhaften Verschmutzung virtueller Räume vergleicht, trifft sie den

14 Die Forschungsliteratur über soziale Medien in diesem Kontext ist in den letzten Jahren stetig gewachsen. Eine umfassende Sondierung bietet: Niklas Barth/Elke Wagner/Philipp Raab/Björn Wiegärtner (2023): »Contextures of Hate: Towards a Systems Theory of Hate Communication on Social Media Platforms«, in: *The Communication Review*, 26. Jg. / H. 3, S. 209–252. Und zur Verbindung zwischen Kapitalismus und Überwachung siehe Shoshana Zuboff (2019): *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York: PublicAffairs.

Kern der tribunalartigen Kommunikation und der Shitstorms in sozialen Medien.¹⁵

Nicolas Stemann, Regisseur der Uraufführung von *Wut* an den Münchner Kammerspielen, hat für seine Inszenierung des Theaterstücks luzid die Wut in Verbindung mit ihren sozialmedialen Bedingungen gebracht, indem er eine Schauspielerin als Figur der Autorin auftreten ließ (Abb. 34).

Abb. 34: *Wut*, Uraufführung am 16.04.2016, Münchner Kammerspiele (Regie: Nicolas Stemann). Fotografie: Thomas Aurin.



Während die Schauspielerin den Monolog der Autorin (als rhetorische Figur) spricht, breiten sich zunächst Zeichen eines Shitstorms über die Bühne aus: Beschimpfungen und Schmähungen werden als kurze Botschaften auf

15 Zu zeichenhaften Verschmutzungspraktiken Michel Serres (2009): *Das eigentliche Übel. Verschmutzen, um sich anzueignen?*, Berlin: Merve, S. 57. Und zum eskalierenden Konflikt in sozialen Medien siehe Maren Lehmann (2020): »Enthemmter Dissens. Kommunikation in Netzwerken«, in: Lars Koch/Torsten König (Hg.), *Zwischen Feindsetzung und Selbstviktimsierung. Gefühlspolitik und Ästhetik populistischer Kommunikation*, Frankfurt a. M.: Campus, S. 203–226, hier S. 224.

Leinwände und andere Flächen der Bühne projiziert. Es handelt sich um den Auftritt einer Figur, die einem Shitstorm mit einer Wutrede begegnet.¹⁶

Juliane Vogel hat überzeugend dargelegt, dass der Auftritt sowohl disruptiv als auch vorantreibend sein kann: Er unterliegt einer formalen Organisation, einem Personenverkehr, bei dem die Bühne jenen Ankunftsraum darstellt, auf dem Personen kommen und gehen. Er kann so als eine Energie der Handlung verstanden werden, sei es als verlangsamte Annäherung oder als plötzliches Hervortreten, als leise Geste oder als effektvoller Ausdruck.¹⁷ Das In-Erscheinung-Treten und das Empfangenwerden sind codierte Handlungen, deren Ermöglichung an bestimmte Vorkehrungen geknüpft ist, d.h. ein Vorgang, »der jeweils mit dem Zeremonial- und Formrepertoire, aber auch mit den Wert- und Angemessenheitsvorstellungen einer gegebenen Gesellschaft«¹⁸ zusammenhängt. Dieses Moment des Erscheinens, das oft zugunsten der Handlung oder des Figurenfokus in traditionellen Dramenanalysen vernachlässigt wird, dieses »Auf-die-Bühne-Treten« ist in der Münchner Inszenierung von Jelineks *Wut* von besonderer Bedeutung. Der Auftritt der Figur der Autorin ist dabei nicht nur räumlich, sondern auch medial im Sinne von »Auftrittsprotokollen«¹⁹ organisiert. Die SchauspielerIn hält eine Rede, die davon handelt, was es bedeutet, die Wut als Antrieb für das eigene Schreiben zu nutzen. Dementsprechend kann man hier davon sprechen, dass in der spannungsreichen Interaktion der Auftritt seine Kontur erhält.

Dabei lohnt es sich, eine Differenzierung zwischen Wut und Hass in Erinnerung zu rufen: Wut ist ein Versuch, Handlungsmacht zurückzugewinnen und zugleich eine Selbstvergewisserung der eigenen Position im Verhältnis zu anderen Positionen im Machtgefüge. In Anlehnung an Johannes F. Lehmann

16 Auch in Schillers Figuren, insbesondere im Konflikt zwischen Maria Stuart und Elisabeth in *Maria Stuart*, hat Jelinek diese »Sprech-Wut« hervorgehoben, die für ihr eigenes Schreiben und Figurenkonstellationen, etwa in *Die Ausgesperrten* oder *Ulrike Maria Stuart* relevant ist. Vgl. Uta Degner (2022): Eine »unmögliche« Ästhetik. Elfriede Jelinek im literarischen Feld, Wien u. a.: Böhlau, S. 149 sowie S. 328–332.

17 Juliane Vogel (2018): Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn: Fink, S. 11–21.

18 Siehe hier Juliane Vogels Beitrag »Protokolle der Gebrechlichkeit. Perspektiven der Auftrittsorschung«, in diesem Band, S. 45–60.

19 Zum Begriff des »Auftrittsprotokolls« siehe Juliane Vogel (2015): »Sinnliches Aufsteigen. Zur Vertikalität des Auftritts auf dem Theater«, in: Annemarie Matzke/Ulf Otto/Jens Roselt (Hg.), Auftritte, Bielefeld: transcript, S. 105–119, hier S. 108–110.

kann man Wut als ein »Alarmsystem der eigenen Energiebilanz«²⁰ bezeichnen, ein Affekt, der im Gegensatz zum Hass kein konkretes Objekt benötigt. Die Wut entsteht, wie man an Jelineks Stimmen sehen kann, wenn eigene Lebensmöglichkeiten bedroht sind. Sie basiert auf allen Seiten auf einer ungleichen Verteilung von Handlungsmöglichkeiten und -macht. Deswegen speist sich das Narrativ der Wutrede in Jelineks Text aus einem energetischen Ungleichgewicht und den Bemühungen, eigene Kräfte zu mobilisieren, die noch nicht die erwarteten Ergebnisse erzielt haben.

Der Auftritt betrifft bei der Inszenierung nicht allein die Körper der Schauspielenden, die die Bühne betreten oder verlassen. Ebenso treten Texte auf der Bühne in Erscheinung. Auch sie durchlaufen eine Auftrittslogik, sind eingebunden in mediale Protokolle des Sichtbarwerdens. Sie sind nicht einfach da – sie werden aufgerufen, in Szene gesetzt, kurz: Sie werden aus dem Grund auf die Bühne gebracht. Die kurzen Hassbotschaften, entnommen aus sozialmedialen Umgebungen, stehen stellvertretend für die Vielzahl an Beleidigungen, die sich gegen die Autorin richten. Die Texte, die auf der Bühne projiziert werden, tragen mediale Codierungen mit sich. In den sozialen Medien operieren sie innerhalb einer maschinell geformten Ordnung des Erscheinens: algorithmisch kuratiert, eingebettet in Interface-Architekturen, in eine Ökonomie der Sichtbarkeit, in der Botschaften nicht nur geäußert, sondern durch bestimmte Verfahren hervorgehoben, geteilt, verstärkt oder verdrängt werden. Hash-tags, Likes, Retweets, Formatvorgaben, Textlängenbeschränkungen strukturieren das, was als Botschaft in sozialen Medien in Erscheinung tritt. Die sozialen Medien sind in diesem Sinne nicht nur Distributionskanäle, sondern Medien der Formalisierung, die die Art und Weise prägen, wie Wut und Hass auf den Bildschirmen auftreten. Auch auf der Bühne sind es knappe Botschaften, deren Ziel nicht die Mitteilung einer Nachricht ist, sondern die verletzen, beleidigen und demütigen sollen.

Während der Wutrede der SchauspielerIn auf der Theaterbühne wird der Shitstorm noch in einer anderen Art und Weise auf die Bühne gebracht. Und dies wird, ähnlich wie bei den im Theaterraum projizierten Hassbotschaften, ebenso dramaturgisch raffiniert durch Auftritte gelöst: Die auftretenden Stimmen entleeren sich auf der Bühne und schleudern den künstlichen Kot auf wei-

20 Johannes F. Lehmann (2019): »Zorn, Hass, Wut. Zum affektpolitischen Problem der Identität«, in: Jürgen Brokoff/Robert Walter-Jochum (Hg.), *Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte*, Bielefeld: transcript, S. 139–166, hier S. 139.

ße Flächen, die sich beim Aufprall in projizierte, beschmutzte Gesichter verwandeln. Es ist – im Sinne der Archaik der Tribunale – eine materielle Verschmutzung des Gegenübers, eine Beschämung mittels Ausscheidungen, die von den auftretenden Stimmen auf die projizierten Gesichter geworfen werden. Was hier fulminant für das Theater übersetzt wird, ist die Beschämungsenergie von Tribunalen, die Eröffnung eines Schauplatzes, um das Gegenüber zu erniedrigen. Während die Dichterin den Monolog vorträgt und über die Wut spricht und von sich sagt, die Wut zu fühlen wie die Postenden in den Foren, beginnen immer mehr Personen aufzutreten, zu defäkieren und den künstlichen Kot auf die Leinwände zu werfen. Wenn in der Inszenierung mit künstlichem Kot geworfen wird, wird damit auf archaische Praktiken öffentlicher Beschämung rekurriert,²¹ zugleich aber ein Bogen zur Gegenwart geschlagen, in der sich Mechanismen der Demütigung in den digitalen Räumen sozialer Medien unter veränderten medialen Bedingungen fortsetzen und unter Begriffen wie »digital dirt« neue Sichtbarkeit und Wirkmacht erlangen.²²

Auf der Bühne des Theaters wird die Sprache der Tribunale sozialer Medien, die als schmutzige Flecken auf den Leinwänden bleibt, verächtlich gemacht. Ihre Dummheit und Verbohrtheit werden ausgestellt, genauer gesagt in einem Akt der satirischen Überzeichnung, der die Form einer Gegenrede hat. Dieses Verfahren erweist sich als ein Zitieren von Hasstiraden, jedoch nicht zur Reproduktion sprachlicher Gewalt, sondern zu einer Umcodierung. Die Beschimpfungen, Drohungen und Verwünschungen werden von einem Schauspieler, der – mit Blumen geschmückt – die Sprache der Verachtung in eine der Fürsorge und Hingabe überführt. Die Hassbotschaft wird nicht negiert, sondern in ihrer lächerlichen, prekären Rhetorik sichtbar gemacht. Indem das Aggressive mit sanfter Stimme, das Grobe mit liebevoller Miene gesprochen wird, verliert es seine Bedrohung – und legt zugleich die Mechanismen der verbalen Gewalt und ihre lächerliche Natur bloß.

Jelinek ist nicht entgangen, dass sich die Distanz in virtuellen Lebenswelten verringert hat. Die alten Orte des Konflikts haben ihre Form verloren, da

-
- 21 Ute Frevert (2017): *Die Politik der Demütigung. Schauplätze von Macht und Ohnmacht*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 25–81. Man kann dies im Kontext sozialer Medien als eine indiskrete Publizität bezeichnen, die eine Herabminderung miteinschließt. Siehe Niklas Barth/Elke Wagner (2024): »Indiskrete Indiskretionen. Klatschkommunikation über anwesend Abwesende«, in: Rupert Gaderer/Vanessa Grömmke (Hg.), *Hass teilen. Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten*, Bielefeld: transcript, S. 225–248.
- 22 Zum sogenannten »online shaming« und »digital dirt« siehe Jennifer Jacquet (2015): *Is Shame Necessary? New Uses for an Old Tool*, New York: Pantheon Books, S. 118–134.

die Auseinandersetzungen vermehrt in virtuelle Räume verlagert wurden. Die virtuellen Foren haben einen unsichtbaren Ort, der keinen fixen Mittelpunkt hat, sondern dessen Zentrum überall ist und dessen Umrandung nirgendwo. Es sind Tribunale, die durch den Fluss von Informationen in Netzwerken entstehen: Urteilsmaschinen, die keinen festen Raum noch eine festgelegte Zeit kennen. Dabei dekliniert der Text etwas durch, das bereits zur Gewissheit geworden ist: den Verlust des Ortes und des Ichs aufgrund der »globalen, neuartigen Emigration des Raumes hin zu den Zeichen, der Landschaft hin zum Bild, ihrer Sprache hin zu den Codes.«²³ Das Lokale und das Globale haben sich in *Wut* längst vermischt und sind im Virtuellen keine Widersprüche mehr. Die Todesbotschaften erreichen uns nicht mehr aus den »Geräten daheim, wie man früher gesagt hat« (W, 382), aus den stationären Radio- und Fernsehapparaten, sondern aus sozialen Medien, die »alles und überall« (W, 382) sind.

Literaturverzeichnis

- Barth, Niklas/Wagner, Elke/Raab, Philipp/Wiegärtner, Björn (2023): »Contextures of Hate: Towards a Systems Theory of Hate Communication on Social Media Platforms«, in: *The Communication Review*, 26. Jg. / H. 3, S. 209–252.
- Barth, Niklas/Wagner, Elke (2024): »Indiskrete Indiskretionen. Klatschkommunikation über anwesend Abwesende«, in: Rupert Gaderer/Vanessa Grömmke (Hg.), *Hass teilen. Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten*, Bielefeld: transcript, S. 225–248.
- Catani, Stephanie/Kleinschmidt, Christoph (Hg.) (2024): *Popliteratur 3.0. Soziale Medien und Gegenwartsliteratur*. Berlin u. a.: De Gruyter.
- Degner, Uta (2009): »Die Kinder der Quoten. Zum Verhältnis von Medienkritik und Selbstmedialisierung bei Elfriede Jelinek«, in: Markus Joch/York-Gothart Mix/Norbert Christian Wolf (Hg.), *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen: Niemeyer, S. 153–168.
- Degner, Uta (2022): *Eine »unmögliche« Ästhetik. Elfriede Jelinek im literarischen Feld*, Wien u. a.: Böhlau.

23 Michel Serres (1998): *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 345.

- Felber, Silke (2023): *Travelling Gestures. Elfriede Jelineks Theater der (Tragödien-)Durchquerung*, Wien u.a.: mdwPress.
- Frevert, Ute (2017): *Die Politik der Demütigung. Schauplätze von Macht und Ohnmacht*, Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Gaderer, Rupert/Grömmke, Vanessa (Hg.) (2024): *Hass teilen. Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten*, Bielefeld: transcript.
- Jacquet, Jennifer (2015): *Is Shame Necessary? New Uses for an Old Tool*, New York: Pantheon Books.
- Jelinek, Elfriede (1980): »Die endlose Unschuldigkeit«, in: Dies.: *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay*, München: Schwäbinger Galerie-Verlag.
- Jelinek, Elfriede (1984): »Ich schlage sozusagen mit der Axt drein«, in: *Theater-ZeitSchrift*, H. 7, S. 14–16.
- Jelinek, Elfriede (2018): »Wut. (kleines Epos. Geh bitte, Elfi, hast du nicht etwas kleiner?)«, in: Dies.: *Die Schutzbefohlenen, Wut, Unseres, Reinbek bei Hamburg*: Rowohlt Theater Verlag, S. 227–405.
- Kastberger, Klaus (2010): »Die Haut der neuen Medien. Vier Thesen zu Elfriede Jelinek«, in: Juliane Vogel/Thomas Eder (Hg.), *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, Paderborn: Fink, S. 117–130.
- Klonk, Charlotte (2017): *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Kreuzmair, Elias/Pflock, Magdalena/Schumacher, Eckhard (Hg.) (2022): *Feeds, Tweets & Timelines – Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*, Bielefeld: transcript.
- Lehmann, Johannes F. (2019): »Zorn, Hass, Wut. Zum affektpolitischen Problem der Identität«, in: Jürgen Brokoff/Robert Walter-Jochum (Hg.), *Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte*, Bielefeld: transcript, S. 139–166.
- Lehmann, Maren (2020): »Enthemmter Dissens. Kommunikation in Netzwerken«, in: Lars Koch/Torsten König (Hg.), *Zwischen Feindsetzung und Selbstviktimsierung. Gefühlspolitik und Ästhetik populistischer Kommunikation*, Frankfurt a. M.: Campus, S. 203–226.
- McLuhan, Marshall (1994): *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge / Mass.: MIT Press.
- Naqvi, Fatima (2007): *The Literary and Cultural Rhetoric of Victimhood. Western Europe, 1970–2005*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Schneider, Manfred (2010): *Das Attentat. Kritik der paranoischen Vernunft*, Berlin: Matthes & Seitz.

- Serres, Michel (1998): *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Serres, Michel (2009): *Das eigentliche Übel. Verschmutzen, um sich anzueignen?*, Berlin: Merve.
- Theweleit, Klaus (2015): *Das Lachen der Täter: Breivik u.a. Psychogramm der Tötungslust*, Salzburg u.a.: Residenz Verlag.
- Vogel, Juliane (2013): »Intertextualität«, in: Pia Janke (Hg.), *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart u. a.: Metzler, S. 47–55.
- Vogel, Juliane (2015): »Sinnliches Aufsteigen. Zur Vertikalität des Auftritts auf dem Theater«, in: Annemarie Matzke/Ulf Otto/Jens Roselt (Hg.), *Auftritte*, Bielefeld: transcript, S. 105–119.
- Vogel, Juliane (2018): *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Fink.
- Vogel, Juliane (2025): »Protokolle der Gebrechlichkeit. Perspektiven der Auftrittsforschung«, in: Friedrich Balke/Anna Polze (Hg.), *Forensisches Auftreten. Postdigitale Mediengefüge an den Rändern der Justiz*, Bielefeld: transcript, S. 45–60.
- Zuboff, Shoshana (2019): *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York: PublicAffairs.