

Silke Felber

(Re-)Visionen des Heroischen

Elfriede Jelineks *Iphigenie*-Fortschreibung im Kontext von Flucht- und Migrations-, Katastrophen'

1. Einleitung

Spätestens seitdem Weltwirtschaftskrise, Terrorbekämpfung, Massenflucht und Migration globale Herausforderungen darstellen, die international für gravierende Spannungen sorgen, zeigt sich die von der Theaterwissenschaft bereits seit geraumer Zeit postulierte Wiederkehr des Tragischen im Gegenwartstheater als unübersehbar. Mag die rezente inflationäre Bezugnahme auf Aischylos, Sophokles und Euripides zwar auf den ersten Blick erstaunen, so verweist sie doch auf ein historisches Phänomen: Tragödienbearbeitungen erfreuen sich in „Zeiten des Verfalls“ (Benjamin 235) besonderer Beliebtheit, wie sich etwa in Bezug auf die Rezeptionsgeschichte von Euripides' *Herakles* belegen lässt. Die Tragödie rund um den kindermordenden (Anti-)Helden wurde sowohl im Wien der Jahrhundertwende, als auch im Kalten Krieg sowie im Anschluss an 9/11 bedeutenden Revisionen unterzogen, 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.“ (Riley 4)

Umso bemerkenswerter erscheinen vor diesem Hintergrund die gegenwärtig im deutschsprachigen Theaterraum auszumachenden häufigen Bezugnahmen auf *weibliche* Helden der attischen Tragödie. Neben Antigone und Medea ist es aktuell vor allem Iphigenie, auf die in Form von Inszenierungen und Stückentwicklungsprozessen rekuriert wird. Exemplarisch zu nennen wären in diesem Kontext die Produktionen *Iphigenie auf Tauris* (Regie: Joachim Schloemer, Premiere: 26. März 2015, Theater Neumarkt Zürich), *Iphigenie – Träumst du, Mutter?* (Regie: Torsten Fischer, Premiere: 23. April 2015, Ernst Deutsch Theater Hamburg), *Iphigenie* (Regie: Ersan Mondtag, Premiere: 9. September 2016, Schauspiel Frankfurt), *Iphigenie auf Tauris* (Regie: Ivan Panteliev, Premiere: 14. Oktober 2016, Deutsches Theater Berlin) oder *Walls*

– *Iphigenia in Exile* (Regie: ZinA Choi, Premiere: 24. Oktober 2016, Gwangju / Deutsches Theater Berlin). Darüber hinaus sticht ein Theatertext der österreichischen Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek ins Auge, der intertextuell an Euripides' *Iphigenie in Aulis* anschließt und als Addendum, als *Coda*, zu dem international äußerst intensiv rezipierten Stück *Die Schutzbefohlenen* entstanden ist. Diesem von der Forschung bislang gänzlich unbeachteten Text gilt das Interesse des vorliegenden Beitrags. In Form eines Close Readings wird der Frage nachgegangen, inwiefern diese Tragödienfortschreibung den Mythos rund um die ikonisierte Heldin der Humanität vor dem Hintergrund eines medial als ‚Flüchtlingskatastrophe‘ titulierten gesellschaftlichen Paradigmenwechsels einer Transformation unterzieht und welche ästhetischen und politischen Implikationen sich daraus ableiten lassen. Gezeigt werden will, dass Jelinek im Weiterschreiben der Aulischen *Iphigenie*, die auf die meinungsbildende und -manipulierende Macht des Wortes in Krisenzeiten fokussiert, rezente (rechts-)populistische rhetorische Strategien entlarvt, die dazu dienen, eine „Politik mit der Angst“ (Wodak) voranzutreiben. Ein besonderer Fokus wird dabei auf den Prinzipien der Interdiskursivität und der Rekontextualisierung liegen, derer sich das ästhetische Verfahren der Nobelpreisträgerin bedient. Der Beitrag verbindet Tragödienforschung mit sprachwissenschaftlichen Theorien zum (rechts-)populistischen Diskurs und bezieht sich zudem auf Ansätze der politischen Theorie.

2. Jelineks Revisionen des Heroischen

Wenn sich Jelinek in *Die Schutzbefohlenen. Coda* (2015)¹ auf einen antiken Prätext bezieht, so stellt dies kein Novum in ihrer Werkgeschichte dar. Die Autorin dockt mit ihrer ‚Katastrophen-dramatik‘ immer wieder an Texte der attischen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides an und verwendet sie als ‚Rhythmusgeber‘, wie sie selbst sagt: „Ich hangle mich an ihnen entlang, um dann immer wieder (hoffentlich) neue

Räume aufzuschließen, mit ihren Schlüsseln. Die Lächerlichkeit, eben das Parodistische, entsteht aus der Fallhöhe zu den großen Texten, die ich natürlich verstärke oder überhaupt erst herstelle.“ (Thiele o.S.) Das Heroische dient ihr dabei stets als Folie, vor der sie die Unberechenbarkeit des Menschen im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit messerscharf zerlegt. So basiert etwa der Theatertext *Das Werk* (2002), der den Bau des Speicherkraftwerks Kaprun als Symbol einer nicht erfolgten österreichischen Vergangenheitsbewältigung entlarvt und mit einer Anklage an den Missbrauch der Natur zugunsten von Profitmaximierung eingeführt, auf den *Troerinnen* des Euripides. Die Wirtschaftskomödie *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2008) prognostiziert vor dem Hintergrund von Euripides' *Herakles* die Auswirkungen der internationalen Finanz- und Wirtschaftskrise. Der Text *Ein Sturz* (2010), der sich auf den Einsturz des Historischen Archivs der Stadt Köln im März 2009 als Folge des U-Bahnbaus bezieht, bei dem zwei Menschen ums Leben kamen, rekurriert auf Aischylos' *Agamemnon*. Und auch der als Antwort auf die Atomkatastrophe von Fukushima entstandene Theatertext *Kein Licht*. (2012) greift in seiner Befragung des Spannungsfeldes von Natur und Technik auf die griechische Antike zurück – dort sind es Sophokles' *Satyrn als Spürhunde*, auf die intertextuell Bezug genommen wird.

Neben der Berufung auf antike Prätexte, die hier exemplarisch veranschaulicht werden sollte, zeichnen sich Jelineks Theatertexte rezent aber auch dadurch aus, oftmals um- oder fortgeschrieben zu werden – die Tatsache, dass die Autorin den Großteil ihrer Arbeiten auf ihrer Website publiziert, begünstigt dieses Verfahren. Einen diesbezüglichen Sonderfall stellt der 2013 erstmals veröffentlichte und anschließend mehreren Bearbeitungen unterzogene Theatertext *Die Schutzbefohlenen* (vgl. *Die Schutzbefohlenen*) dar, der sich an den Auswirkungen einer scheiternden europäischen Asyl- und Migrationspolitik abarbeitet. Ursprünglichen Anlass zum Stück gab eine im Herbst 2012 initiierte Protestbewegung von Flüchtenden, die zu Fuß von der Erstaufnahmestelle Traiskirchen (Niederösterreich) bis zur Wiener Votivkirche gepilgert waren, um diese als symbolischen Schutzraum zu besetzen. Die Erzdiözese Wien sowie die Caritas sicherten den Geflüchteten zunächst unter Berufung auf das sakrale Asyl den eingeforderten Schutz zu, appellierten dann aber an sie, ein vorgeschlagenes Ausweichquartier in Anspruch zu nehmen – ein Kloster, das nach rund 11 Wochen und mehreren Hungerstreiks schließlich bezogen wurde. Im Rahmen eines heftig kritisierten Fluchthilfeprozesses, der den Vorkommnissen folgte, wurden sieben der acht Refugees,

die der Schlepperei angeklagt worden waren, schuldig gesprochen. 27 der 60 BesetzerInnen erhielten einen negativen Asylbescheid.

Der ersten Version des Textes, die Jelinek im Juni 2013 fertiggestellt hatte, folgte eine zweite, die sie im Herbst desselben Jahres unter dem Eindruck der verheerenden Katastrophe vor Lampedusa verfasste, bei der rund 300 Bootsflüchtlinge ertrunken waren. Die Einstellung des italienischen Küstenwachprogramms *Mare nostrum*, das durch das von Frontex konzipierte Programm *Triton* ersetzt wurde, veranlasste Jelinek dann zu einer weiteren Überarbeitung, die im November 2013 erschien (vgl. Felber o.S.). Unter dem Eindruck der Katastrophe, zu der es am 26. August 2015 im österreichischen Parndorf (Burgenland) gekommen war, als 71 Menschen, die von Ungarn nach Österreich einreisen wollten, in einem Kühlwagen erstickt waren, entstanden eine vierte Version sowie vier Zusatztexte, die sich mit den europäischen Antworten auf die vermeintlich unvorhersehbaren, so genannten ‚Flüchtlingsströme‘ befassen: *Die Schutzbefohlenen. Appendix* (18. September 2015), *Die Schutzbefohlenen. Coda* (29. September 2015/ 7. Oktober 2015), *Die Schutzbefohlenen. Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr! (Epilog auf dem Boden)* (21. Dezember 2015/4. März 2016) und *Die Schutzbefohlenen. Philemon und Baucis* (10. April 2016/21. April 2016).

Wenn Elfriede Jelinek mit *Die Schutzbefohlenen. Coda* den Iphigenie-Mythos einer Revision unterzieht, so reiht sie sich ein in eine deutschsprachige, an die Antike andockende Tradition literarischer Mythen transformationen, die sich vor allem gegen Goethe richten. Beginnend mit Heinrich von Kleists „Anti-Iphigenie“ (Gallas 209 ff.) *Penthesilea* (1808) wären an dieser Stelle etwa Gerhart Hauptmanns *Iphigenie in Delphi* (1941) und *Iphigenie in Aulis* (1944), Rainer Werner Fassbinders *Iphigenie auf Tauris von Johann Wolfgang von Goethe* (1968), Jochen Bergs *Im Taurerland* (1977) und Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit* (1992) zu nennen, die sich allesamt einer Zertrümmerung des dem klassischen Humanitätsideal verpflichteten Heldinnenbildes verschreiben (vgl. Hermann 9 ff.). Einer Zertrümmerung, die sich bei Fassbinder und Braun auch auf formaler Ebene manifestiert und die als solche bei Elfriede Jelinek weitergeführt wird, deren Texten spätestens seit *Das Lebewohl* (2000) nicht (mehr) hinlänglich mit Modellen der klassischen Dramenanalyse zu begegnen ist. So entsagt auch Jelineks Iphigenie-Fortschreibung jeder dramatischen Struktur und kann als rhizomatisches Gewebe bezeichnet werden – oder aber als intertextuelles Trümmerfeld, wie die Quellenangabe nahelegt, die die Autorin dem Text anfügt:

Nur ein paar Splitter [Hervorh. SF], wirklich nicht mehr, aus:

Ezra Pound, *Die Cantos* (übers. von Eva Hesse und Manfred Pfister)

Euripides: *Iphigenie in Aulis*

Homer: *Odyssee*

Dank auch an Philip Hagmann und dem Deutschen Theater Göttingen und an Wikipedia mit den vielen Autos! (CO o.S.)

Die Rhetorik des Fragmentarischen, der sich Jelinek hier bedient, charakterisiert über die Textpassage hinaus grundsätzlich ihr dramaturgisches Verfahren, das sich aus einem montageartigen, amalgamierenden Zusammensetzen unterschiedlicher Elemente der Trivial- sowie der kanonisierten ‚Hochkultur‘ konstituiert und dabei auf Leerstellen des gesellschaftlichen und politischen Diskurses verweist, um die ihre Texte stets kreisen. Dass es sich hierbei um einen aggressiven Schreibakt handelt, spricht bereits aus ihrem 1984 entstandenen theaterästhetischen Essay *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*, aber auch aus vielen Theater texts und Interviewaussagen, in denen sich die Autorin als reißendes, verschlingendes Tier begreift – etwa als „[...] kläffenden Hund, der die ehernen Blöcke männlichen Schaffens umkreist und ab und zu sein Bein hebt [...]“ (Koberg 4), wie Jelinek in Bezug auf ihr Sekundär drama *FaustIn and out* (2012) bemerkt. Während zuletzt genannter Theater text jedoch Sprechinstanzen und regieanweisungsähnliche Passagen aufweist, präsentiert sich *Die Schutzbefohlenen*. Coda als durchgängige, prosaartige „Textfläche“,² die im Übereinanderschichten unterschiedlicher Inter texte jederlei Kohärenz und Kohäsion sprengt. Wenn es also Volker Braun mit seiner *Iphigenie*-Fortschreibung darum geht, „[...] jegliche intertextuelle Linearität zu zertrümmern und wie nach dem Einschlag einer Bombe zersplittertes Intertextualitätsmaterial in einem entstrukturier ten Text zu hinterlassen“ (Hermann 26), wie die Literaturwissenschaftlerin Christine Hermann behauptet, so kann diese Beschreibung durchaus auch auf Jelineks *Iphigenie*-Fortschreibung angewendet werden.

3. Macht und Ohnmacht des Wortes

Im Unterschied zu den oben genannten Schriftstellerkollegen bezieht sich Jelineks Fortschreibung aber nicht auf Goethes *Iphigenie bei den Taurern*, sondern auf Euripides' *Iphigenie in Aulis*. Sie dockt dadurch also nicht dezidiert an jenes Werk an, das *Iphigenie* erst „zum Sinnbild

Gewalt-überwindender Humanität“ (ebd. 25) machte, sondern vielmehr an eine Tragödie, die auf die Macht bzw. Ohnmacht des gesprochenen Wortes fokussiert, indem sie die Umstände rund um die Opferung der *Iphigenie* umschiff. Zu Beginn der *Aulischen Iphigenie* steht Agamemnon, der auf die Prophezeiung des Kalchas, die die Opferung *Iphigenies* als Voraussetzung für die Weiterfahrt nach Troja vorsieht, mit einem Brief reagiert, in dem er seine Tochter *Iphigenie* zu sich bestellt – und zwar unter dem Vorwand, sie mit Achill vermählen zu wollen. Ebenjener Brief soll nunmehr durch einen weiteren annulliert werden, der jedoch von Menelaos abgefangen wird, welcher daraufhin Streit mit seinem Bruder Agamemnon beginnt und die Opferung *Iphigenies* einfordert. Dieser Agon wird von der Nachricht unterbrochen, dass *Iphigenie* und *Klytaimestra* gelandet seien. Menelaos weicht nun von seiner Forderung ab und durchlebt somit einen Sinneswandel, den sein Bruder diame tral spiegelt: Agamemnon nämlich besteht jetzt, hauptsächlich aufgrund des Drucks, den das Heer auf ihn ausübt, auf der Opferung seiner Tochter. Diese Bestrebungen kulminieren in der finalen Agamemnonrede, in der der Held die Unabdingbarkeit des Opfers mit der Entführung der *Helena* begründet. Dieses politische Argument liefert schlussendlich den (hauptsächlichen) Grund für die Bereitschaft *Iphigenies*, sich freiwillig zu opfern.

Die mythische Vergangenheit dient Euripides für seine *Iphigenie in Aulis* mithin als Folie, vor der er die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des menschlichen Handelns befragt – eines Handelns, das er – den Reflexionen des *Thukydides* und der *Sophisten* zur Wirkungskraft der Rhetorik geschuldet – als eng mit der Macht der Sprache verknüpft betrachtet. So betont der Altphilologe Uwe Neumann:

Euripides hat in der *Iphigenie in Aulis* eine bestimmte Art zu sprechen, eine für seine Zeit typische Art von Rhetorik dramatisch dargestellt und problematische Punkte dieser Rhetorik sichtbar werden lassen. Abstrakt ließe sich über diese Art der Rhetorik sagen, daß sie von Mißverhältnissen bestimmt ist: Wort und Sache decken sich nicht mehr; die Beziehung zwischen Wort und Tat ist nicht eindeutig bestimmbar; hinter den Reden verbergen sich andere Motive und andere Absichten, als die Reden vorgeben; indem die Reden der Erhaltung und der Darstellung von Macht und Herrschergewalt dienen, offenbaren sie auch, daß sich vermeintliche Macht und tatsächliche Macht nicht immer decken [...]. (Neumann 102)

Das Sprechen tritt in der Aulischen *Iphigenie* auf Kosten einer Handlung, die Euripides nicht mehr vordergründig interessiert, ins Zentrum und wird dabei als meinungsbildendes und -manipulierendes Instrument entlarvt. Sprechen und Handeln fallen offenkundig zusammen, verweisen dabei aber gleichzeitig auf „[...] die nicht verlässliche Verbindung von Wort und Sache [...]“ (ebd. 106) Wir haben es folglich mit einem politisch-motivierten dramaturgischen Verfahren zu tun, das sich als solches in Elfriede Jelineks Theater texts radikal widerspiegelt, in denen der Handlung zugunsten des Sprechens bzw. eines Sprechens über das Sprechen eine generelle Absage erteilt wird. 2.500 Jahre nach Euripides befragt ihre Iphigenie-Fortschreibung vor dem Hintergrund einer weltweiten ‚Flüchtlingskrise‘, mit welchen Worten Menschen zu Entscheidungen finden und mit welchen Sprechweisen sie versuchen, ebene Entscheidungen zu begründen.

Wie die oben gelieferte Synopsis zeigt, ist *Iphigenie auf Aulis* durchzogen von konstanten Meinungswechseln, die wiederum stets neue Redeinhalte und Argumentationsstrategien nach sich ziehen. Offenkundig wird hier, „[d]aß das Wort keine feste Größe mehr ist, sondern eigentümlich schwankt und nicht mehr verlässlich auf eine klare Bedeutung oder berechenbare Intention hin bezogen ist [...]“ (ebd. 102) Diese alternierende Eigenart wird in Jelineks Fortschreibung gleich im ersten Satz evident, der da lautet:

Da zittert was, das Boot, es zittert, das ist doch Zittern, oder?, nein, dafür gibt es noch ein andres Wort, nein, das paßt mir auch nicht, es wackelt, das Boot, es schwankt, wahrscheinlich weil Hermes und Athene nicht als Pinne im Kompaß eingebaut sind, zwischen ihnen zittert was, das Boot zittert vor Angst, nein, es schaukelt, weil diese Leute nicht ruhig sitzen können [...]. (CO o.S.)

Das Bild des schwankenden Boots – „Symbol einer grenzverletzenden (Lebens-)Reise“ (Sinn 368) –, an das bei Euripides die Weiterfahrt ins umkämpfte Troja und bei Jelinek die Überfahrt ins rettungsversprechende Europa gekoppelt ist, fungiert als Scharnier zwischen Prätext und „postdramatischer“³ Fortschreibung und verweist auf die Brüchigkeit des Wortes, die die Reden von Achill, Agamemnon und Menelaos ebenso prägt wie rezente populistische Diskurse im Kontext von Flucht und Migration. So weist die Sprachwissenschaftlerin Ruth Wodak darauf hin, dass die Rhetorik (rechts-)populistischer Mikropolitik neben der Strategie der Provokation vor allem auf der Strategie der „kalkulierten Ambivalenz“ aufbaut, die gleichzeitig mit diskrepanten Aussagen unterschiedliche Zielgruppen anspricht

(vgl. Wodak 64). Wesentlicher Bestandteil dieser Strategie ist die Verwendung von abstrakten Euphemismen für Holocaust und Völkermord, wie Wodak im Zitieren eines Interviews mit dem ehemaligen FPÖ-Vorsitzenden Jörg Haider veranschaulicht, in dem dieser die Worte „Aktivitäten“, „Vorgänge“ und „Maßnahmen gegen Bevölkerungsgruppen“ verwendet. Auf die Frage des Journalisten, ob er etwa Schwierigkeiten habe, von Vergasungen und Massenmord zu sprechen, antwortet Haider: „Wenn Sie so wollen, dann war es halt Massenmord.“ (ebd. 76)

Eine Weiterentwicklung erfährt diese Sprachstrategie in der gegenwärtigen medialen bzw. politischen Flucht- und Migrationsdebatte, die in ihrer Perfidität bei Jelinek widerhallt. Ihr Text kreist im Andocken an Euripides' *Iphigenie in Aulis* permanent um die Begriffe Luft, Wasser und Feuer und verweist im euphemistischen Aufgreifen dieser Lebens- bzw. Todesmetaphern auf die zynische Rhetorik, die Europas Sprechen über die tausenden zu Tode gekommenen *Boat people* prägt. So ist hier die Rede vom Wasser, in dem Menschen „ein Bad“ nehmen, das Menschen „aufnimmt“, „Menschen in den Schnabel“ nimmt (CO o.S.). Menschen, die wiederum als Luft(-Hülsen) figurieren: „Luft ist leichter als Wasser, bloß schwimmen kann sie nicht allein, dafür braucht sie eine Hülle, die Luft, eine Hülle, die bei Bedarf dann ausgeworfen wird.“ (ebd.) Im Fokussieren auf die Täuschungsfähigkeit des Wortes entblättert der Text ein Phänomen, das nicht nur gegenwärtig auszumachende Sprachpolitiken prägt, sondern bereits von Philosophen und Geschichtsschreibern diskutiert wurde, die sich im Umfeld des Euripides bewegten. Besonders erwähnenswert erscheint in diesem Zusammenhang die Pathologie des Thukydides, auf die Uwe Neumann im Besprechen der *Iphigenie* hinweist. Thukydides schildert dort, wie gewisse ethische Werte im Laufe des Krieges radikal umbewertet und Verbrechen „durch eine schönklingende Bezeichnung [...] bemäntelt“ (Neumann 108) wurden. Bemerkenswerterweise entspricht diese jahrtausendealte Sprachstrategie des Abschwächens und Schönredens wiederum einem der fünf Typen, die der Sprachwissenschaftler Teun Van Dijk unter dem Stichwort „Leugnung des Rassismus“ anführt, und zu denen er außerdem die Handlungsleugnung, die Kontrollleugnung, die Absichtsleugnung sowie die Zielleugnung zählt (vgl. Van Dijk 87 ff.). (Rechts-)populistische Diskurse scheinen sich also grundsätzlich durch eine Brüchigkeit des Wortes auszuzeichnen, die sowohl Euripides' *Iphigenie in Aulis*, wiewohl Jelineks Tragödienfortschreibung als Leitthema durchzieht.

Eine Brüchigkeit, die eng verbunden ist mit einem Sprechen, das permanent auf andere Absichten und Motive verweist. So wurden die Luft und die Winde, auf die *Die Schutzbefohlenen*. Coda mehrfach rekurriert, in der Antike für den Transport von Epidemien verantwortlich gemacht. Dieser Ansatz der hippokratisch-galenischen Medizin, der in einem magischen Denken wurzelt, das Winde, Dünste und Hauche dämonisch konnotiert, findet sich christlich transformiert in einer Seuchenangst wieder, die sich als Angst vor einem unberechenbaren, strafenden Gott gestaltet (vgl. Briese 291). Vor diesem Hintergrund erscheint der fliehende Mensch, der bei Jelinek lediglich als Masse bzw. als ephemeres Element figuriert, sowohl als unsichtbar und unhörbar, als auch als unberechenbare Bedrohung, der man sich nicht entziehen kann. Als ‚Widerfahrnis‘, um den Pathos-Begriff von Bernhard Waldenfels zu strapazieren, der darunter etwas versteht, das einem zustößt und einen dabei wie ein Schock trifft: „Es kommt stets zu früh, als dass wir uns dessen versehen könnten, unsere Antwort kommt immer zu spät, um ganz und gar auf der Höhe der Erfahrung zu sein.“ (Waldenfels, „Das Fremde im Eigenen“ 3) Wenn in Jelineks Text „[d]unkle Schultern, die den Blitzstrahl entfacht haben“ (CO o.S.), vorgeführt werden, dann verweist dieses Bild nicht nur auf eine in den Textfluss eingebaute Fotografie, die einen „Mann in der Badehose“ (ebd.) zeigt, der Flüchtende mit der Handhabe eines Außenbordmotors betraut. Gleichzeitig weckt diese Passage Assoziationen zu einer rhetorisch-politischen Strategie, die darin besteht, die rezenten Flucht- und Migrationsbewegungen als unvorhersehbaren, plötzlichen Einbruch des ‚Fremden‘ zu lancieren. So ist die aktuelle europäische Zuwanderungsdebatte von einer (Natur-)Katastrophenmetaphorik geprägt, die Begriffe wie ‚Flüchtlingswelle‘, ‚Massenansturm‘ und ‚Menschenlawine‘ hervorbringt und dadurch eine Unkontrollierbarkeit suggeriert, mit der die immer strikteren Beschränkungen im internationalen Asylrecht legitimiert werden (vgl. Dahlvik/Reinprecht 41 ff.).

4. Interdiskursivität und Rekontextualisierung

Ebendiese Begriffe können als Teile einer Kollektivsymbolik verstanden werden, unter der Jürgen Link und Rolf Parr „[...] die gesamte kollektiv verankerte, mehr oder weniger stereotype ‚Bildlichkeit‘ einer Kultur“ fassen (vgl. Link/Parr 3) und die sie als „Kondensat von Interdiskursivität“ bezeichnen (vgl. ebd.). Kollektivsymbole generieren sich aus einer Beziehung zwischen Bild-Elementen (*Pictura*) und Sinn-Elementen

(*Subscriptio*). So verweisen Link und Parr etwa auf Beispieltexthe der Asyldiskussionen der 1980er und 1990er Jahre und führen vor, wie dort Elemente aus dem Bereich der Seefahrt (z.B. Boot, Flut) mit einem damit eigentlich intendierten Element aus dem Bereich ‚Asyl‘ (z.B. Deutschland, Summe der AsylwerberInnen) kombiniert werden (vgl. ebd. 5). Jelineks Text wiederum greift solche Kollektivsymbole auf und zeigt, inwiefern sie (Rechts-)PopulistInnen nutzen, um auf gesellschaftliche Paradigmenwechsel mit einer Politik der Angst zu reagieren. Eine solche Politik zeichnet sich dadurch aus, einen ‚Diskurs‘ über ein spezifisches Thema in einem bestimmten Handlungsfeld (z.B. politische Werbung) zu lancieren und diesen dann in ein anderes (z.B. politische Kontrolle) überzuleiten. Diese Diskurse, so Ruth Wodak,

[...] bekommen meist eine Eigendynamik und verbreiten sich, sie beziehen sich oft auch auf andere Themen bzw. Diskurse oder überlappen einander. So könnte sich der Diskurs über Einwanderung und Migration auf Diskurse über Sicherheit und Staatsbürgerschaft stützen und dann auch andere Bereiche wie Bildung oder Außenpolitik erfassen. (Wodak 65)

Das hier beschriebene Prinzip der Interdiskursivität erweist sich als eng verbunden mit dem Phänomen der Rekontextualisierung, d.h. mit der Tatsache, dass sich Topoi und Argumente im Transfer von einem Genre zum anderen bzw. von Öffentlichkeit zu Öffentlichkeit verändern und dadurch neue Bedeutungen gewinnen. Bemerkenswerterweise fokussiert Jelineks Text auf diese beiden Phänomene, indem er sowohl das Prinzip der Interdiskursivität wiewohl jenes der Rekontextualisierung als ästhetische Verfahren anwendet. Offenkundig wird dies etwa am wieder und wieder rekurrierenden Begriff des ‚Motors‘, der völlig unterschiedliche Assoziationen bedient und somit als Kollektivsymbol bezeichnet werden kann, das sich dadurch auszeichnet, verschiedenste Sachverhalte unter ein Bild subsumieren zu können (vgl. Link/Parr 6). So ist es zunächst der Diskurs ‚(Im-)Migration, Asyl‘, der von Jelinek im Assoziieren des bereits weiter oben erwähnten Fluchthelfers und des motorbetriebenen Schlauchboots lanciert wird: „[...] dieser Mann in der Badehose, er zeigt erst mal, aber viel Ruhe nimmt er sich nicht dafür, wie der Motor funktioniert, nein, mitfahren will er nicht, wozu auch, sein Geld hat er ja schon [...]“. (CO o.S.) Überlappt wird dieser Diskurs von zwei weiteren Diskursen, die sich unter den Begriffen ‚Globalisierung‘ und ‚Marktwirtschaft‘ subsumieren lassen und sich an den von der Historiographie mit Vorliebe reproduzierten Mythos eines dynamischen Europas koppeln, der auf dem

Glauben an die Unerschöpflichkeit ökologischer und humaner Ressourcen basiert:

Aber der Treibstoff ist ja eingefüllt, der uns antreibt, der Motor hat sich die Lohneinverleibt, und er faucht, und er läuft jetzt, er läuft allerdings von Anfang an stotternd, er spuckt vor uns aus, da kann was nicht stimmen. Warum sollte er nicht funktionieren, warum nicht, er wurde doch mit diesem guten Diesel hier gefüttert, damit er es warm hat, nein, nicht getränkt, nur gefüttert, warum soll er dann nicht weitergehen als wir, die gar keinen Treibstoff haben, denn was uns antreibt, das ist in uns, da haben wir es wenigstens gleich zur Hand? (ebd.)

Aus dieser Passage lassen sich Kriterien ableiten, die Link für die Erkennung von Kollektivsymbolen vorgeschlagen hat. So zeigt sich anhand des Motor-Begriffs, dass Kollektivsymbole semantisch sekundär sind, d.h., dass das Bezeichnete selbst zum Träger einer weiteren Bedeutung wird. Offenkundig werden zudem die ihnen inhärente Mehrdeutigkeit (Kriterium der Ambiguität) und Ikonität (vgl. Jäger 140).

Indem Jelineks Text an das Begriffsfeld Motor – Treibstoff – Diesel die Markenbezeichnung Volkswagen anschließt, überschneiden sich die Diskurse der Globalisierung und der Marktwirtschaft mit jenem der Demokratie und des Volkes und entlarven dadurch einen von Bernhard Waldenfels konstatierten „Wirtschaftsnationalismus“ (Waldenfels, *Topographie des Fremden* 135), der unter Rückbezug auf einen homogenen Volkskörper ein ‚Anderes‘ hervorbringt, das in erster Linie mit Arbeitsplatzraub assoziiert wird. Dass der europäische Fortschritt, für den die weltweit exportierte Automarke VW symbolisch steht, aber zu einem wesentlichen Teil die Ausbeutung dieses so genannten Anderen impliziert, wird in populistischen Diskursen gänzlich ausgeblendet. So heißt es im Text: „[...] mißbraucht von dem Wagen des Volkes zum Betrug, das geht nicht, daß Autos so billig sind und so viel können! Das geht, daß Menschen so billig sind und nichts können, nichts dafürkönnen, egal.“ (CO o.S.) Offensichtlich wird hier eine Tendenz der Kollektivsymbolik deutlich, die darin besteht, das Eigene positiv, das Fremde hingegen negativ zu konnotieren (vgl. Jäger 141).

Im Strapazieren des Volksbegriffs greift Jelinek auf einen Schlüsseltopos der Rhetorik der Ausgrenzung zurück, der darauf abzielt, ein ‚wir‘ zu konstruieren, das sich als Abendland bzw. als christliches Europa geriert und sich von einem ‚die‘ abgrenzt, das sowohl Flüchtlinge und MigrantInnen, als auch Roma, Muslime und Juden als „Barbaren“ stigmatisiert, „die sich nicht

integrieren und unserer Kultur anpassen wollen.“ (Wodak 41) An diese Rhetorik knüpft die argumentative Strategie des Sündenbocks an, d.h. die Installation eines Opfers, das bewusst dafür ausgewählt wird, den Zorn einer Gruppe auf sich zu ziehen, und das laut René Girard dadurch charakterisiert ist, greifbar und verletzlich zu sein (vgl. Girard 11). So heißt es in Jelineks Fortschreibung von Euripides' *Iphigenie in Aulis*: „Das Opfer muß her, wer meldet sich freiwillig? Dieses Mädchen, na, viel ist das nicht, der Herr dort drüben vielleicht?, die Dame mit dem Kopfschal?, nein?“ (CO o.S.) Diese Passage lädt dazu ein, noch einmal darüber zu reflektieren, was es bedeutet, dass Jelinek nicht – wie Goethe und im Anschluss an ihn so viele andere deutschsprachige Dichter – an *Iphigenie in Tauris*, sondern an *Iphigenie in Aulis* andockt. Ein wesentlicher Punkt, in dem sich beide Tragödien voneinander unterscheiden, betrifft den Opferdiskurs. Während nämlich das Menschenopfer in *Iphigenie in Aulis* durch ein Tieropfer ersetzt wird, wird es in *Iphigenie bei den Taurern* weiterhin gefordert – jedoch nicht bei den Griechen, sondern bei den Taurern, den ‚Barbaren‘. Diese Verschiebung der vormals selbst praktizierten Gewalt⁴ hin zu den ‚Barbaren‘ kommt einer entlastenden Projektion gleich, wie der Literaturwissenschaftler Hans Dieter Zimmermann betont: „Das Dunkle wird als Fremdes zurückgewiesen. Nur als barbarisch bei den Barbaren können Menschenopfer noch gedacht werden; so wissen die Europäer von den Menschenopfern der Inkas und Azteken, aber nicht von ihren eigenen.“ (Zimmermann 66) Tatsächlich aber ist die Gewalt, die die Griechen den ‚Barbaren‘ anlasten, um sich von ihnen abzugrenzen, Teil ihres eigenen bzw. des europäischen Erbes, wie sich anhand der *Aulischen Iphigenie* belegen lässt – die titelgebende Lokalmetapher deutet bereits darauf hin. Spuren hinterlässt dieses Phänomen aber auch noch heute: Wenn zu den Modalitäten des antiken Menschenopfers nicht nur Erstückung und Ertränken, sondern auch die „Aufbewahrung und Zurschaustellung der Opferreste“ (Scheid Sp. 1255) zählten, dann lässt sich der gegenwärtige mediale Flüchtlingsdiskurs, der sich über ein ethisches Bilderverbot schlichtweg hinwegsetzt, als zynische Reinkarnation einer solchen rituellen, affirmativen Praktik lesen (vgl. Felber 52). Assoziiert werden kann in diesem Kontext ein Foto, das die österreichische *Kronen Zeitung* im August 2015 veröffentlichte. Das Bild, das die toten Geflüchteten auf der Ladefläche des bei Parndorf entdeckten Kühlwagens zeigt, löste eine breite Debatte darüber aus, was Stephan Strsembski als „Ikonografie des ‚displacement‘“ (Strsembski 213) bezeichnet.

Neben jenem des Volkes führt der Theatertext *Die Schutzbefohlenen*. Coda noch einen weiteren Topos vor, der politisch dafür instrumentalisiert wird, die pejorative Charakterisierung von Personengruppen als „Barbaren“ zu legitimieren. Wenn es im Text heißt: „[...] wieso sag ich das? Weil es ein anderer vor mir gesagt hat, nicht direkt vor mir aufgesagt, aber mit dem bin ich auf der sicheren Seite wie dieses Boot nicht.“ (CO o.S.), dann stützt sich eine undefinierte Ich-Instanz offensichtlich auf den von Wodak als solchen titulierten „Topos der Geschichte“ und verweist dadurch auf das Phänomen der Mythopoesis: (Erzählte) Handlungen, die einer Person bzw. einer Gruppe gedient oder geschadet haben, werden als Garant dafür genommen, dass es sich in der Gegenwart oder in der Zukunft ähnlich verhält (vgl. Wodak 69). Auch diese argumentative Strategie, derer sich aktuelle (rechts-)populistische Diskurse bedienen, hat ihre Wurzeln in der Antike, wie ein neuerlicher sorgfältiger Blick auf die von Jelinek intertextuell herangezogene Tragödie des Euripides demonstriert, die auf die zeitliche Verwurzelung des Menschen in der mythischen Vergangenheit fokussiert. So zeigt Neumann in Rekurs auf die Verse 504 und 505 sowie 1457 (*ex negativo*) der *Iphigenie* Figuren, die davon überzeugt sind, „so handeln [zu müssen], daß es der Vorfahren würdig sei.“ (Neumann 116) Das Revolutionäre der Tragödie manifestiert sich aber darin, dass dieser Bezug auf die mythische Vergangenheit in einem delikaten Spannungsverhältnis zu der vorgeführten neuartigen sophistischen Rhetorik steht. Iphigenies Wunsch, ihren Vater mithilfe rhetorischer Strategien umzustimmen, lässt die genealogische Herkunft der Figuren in den Hintergrund treten.

Wie verfährt nun die Tragödienfortschreibung Jelineks mit diesem Spannungsverhältnis? Sie unterbricht die Abarbeitung an Motiven der *Iphigenie* mit einer Passage aus Homers *Odyssee*, in der die Herkunft eine ganz wesentliche Rolle spielt. So heißt es im Transformieren der Verse 557 und 558 des Epos: „Sage mir auch dein Land, dein Volk und deine Geburtsstadt, daß, dorthin die Gedanken gelenkt, die Schiffe dich gerade dort nicht wieder hinbringen sollen! Sie sollen dich ja woandershin bringen. Der Phäaken Schiffe bedürfen keiner Piloten [...].“ (CO o.S.) An die Oberfläche gelangt dadurch ein europäisches Zugehörigkeitsverständnis, das sich genuin auf die Verflochtenheit von Staat, Nation und Territorium stützt, wie Giorgio Agamben in seinen Überlegungen zur gegenwärtigen Situation des Flüchtlings aufzeigt. Der Nationalstaat macht aus der Nativität, dem Geborensein und der Abstammung „den Grund seiner Souveränität“ (Agamben, „Jenseits der Menschenrechte“

27-28), was dazu führt, dass Nativität und Nation als ununterscheidbar erscheinen. Die Irritation, für die der Flüchtling in der heutigen Politik sorgt, liegt nun laut Agamben darin begründet, dass er diese Ununterscheidbarkeit revidiere und den Abstand zwischen Nativität und Nation regelrecht zur Schau stelle: „Wenn Flüchtlinge [...] in der Ordnung des modernen Nationalstaates ein derart beunruhigendes Element darstellen, dann vor allem deshalb, weil sie die Kontinuität zwischen Mensch und Bürger, zwischen Nativität und Nationalität, Geburt und Volk, aufbrechen [...].“ (Agamben, *Homo sacer* 140) Der Umstand, demnach heute zahlreiche Menschen nicht mehr in der Nation repräsentierbar sind, erschüttere die Dreieinigkeit Staat-Nation-Territorium.

Dieser Umstand erklärt aber nicht nur die Irritationen, für die Flüchtlinge in Europa heute sorgen, sondern auch gewisse antisemitische Stereotype, die im Europa des 21. Jahrhunderts nach wie vor bestehen. So streicht Ruth Wodak hervor, dass Heimatlosigkeit seit Beginn der europäischen Nationalstaaten im 19. Jahrhundert zu Ruhe- und Wurzellosigkeit umgedeutet wird. Im Anschluss daran wurde „[d]ie erzwungene Ausgrenzung aus den europäischen Gesellschaften [...] als essenzielle und essenzialisierte jüdische Eigenschaft erklärt. Juden werden verdächtigt, gegenüber dem Nationalstaat illoyal zu sein.“ (Wodak 115) Ihren Ausdruck findet dieses Phänomen in der Gestalt des ‚antinationalen Juden‘ bzw. im Stereotyp des ‚kosmopolitischen Juden‘, aber auch in der diffamierenden Bezeichnung ‚Parasit‘. Die von Hitler verfolgte ‚ethnische Säuberung‘ berief sich ganz bewusst auf derartige Bilder, die auf dem christlichen Mythos rund um Ashaver, den ‚ewig wandernden Juden‘, aufbauen. Vor diesem Hintergrund lässt sich der Begriff der „Abgas-Reinigungsflüssigkeit“ (CO o.S.), an dem sich der Jelinek'sche Theatertext intensiv arbeitet, nicht nur als Anspielung auf den im Sommer 2015 publik gewordenen VW-Skandal verstehen. Er liest sich darüber hinaus als Holocaust-Metapher, die den Blick freigibt auf die Verstrickungen des größten europäischen Automobilkonzerns in die Belange des Nationalsozialismus, bedenkt man, dass die Gesellschaft zur Vorbereitung des Volkswagens von der nationalsozialistischen Organisation Kraft durch Freude gegründet worden ist. „Fünf Millionen Autos sind betroffen, wir sind es nicht“ (ebd.), heißt es lapidar in *Die Schutzbefohlenen*. Coda (vgl. Felber 52). Einmal mehr also bringt der Text im Rekurrieren auf den Iphigenie-Mythos die Schattenseiten eines Europas ans Tageslicht, das aktuell so gerne humanitäre Werte beschwört, indem es sich als ‚Wiege der Kultur‘ begreift.

5. Schluss

Was bleibt übrig, wenn Elfriede Jelinek 2.500 Jahre nach Euripides den Iphigenie-Mythos einer kritischen Lektüre unterzieht? Die Besonderheit ihrer Tragödienfortschreibung zeigt sich darin, dass sie im Gegensatz zu Goethe und den daran anschließenden Mythentransformationen nicht an der Taurischen, sondern an der Aulischen *Iphigenie* andockt und somit an einen Text, der auf die meinungsbildende und -manipulierende Macht des Wortes in Krisenzeiten fokussiert. Die antike Tragödie rund um die opferbereite Heldin dient dabei als Folie, vor der Rhetoriken untersucht werden, auf die in Zeiten von gesellschaftlichen Paradigmenwechseln rekurriert wird. Im Aufgreifen und Transformieren von Schlüsselmetaphern des antiken Prätexts entlarvt Jelineks *Die Schutzbefohlenen. Coda* (rechts-)populistische Strategien, die auf den Prinzipien der Interdiskursivität und der Rekontextualisierung basieren und dadurch eine „Politik mit der Angst“ (Ruth Wodak) vorantreiben. Eine Politik, die Flüchtende als Gefährdung vorführt, Migrationsbewegungen als Katastrophen hochstilisiert und die den Ruf nach HeldInnen laut werden lässt, die dem Iphigen'schen Humanitätsideal diametral gegenüberstehen.

Silke Felber studierte Theaterwissenschaft und der Romanistik an den Universitäten Wien und Bologna. Nach einer mehrjährigen Tätigkeit am Theater war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin der Forschungsplattform Elfriede Jelinek, und ist seit 2016 Hertha-Firnberg-Stelleninhaberin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Neben einem Habilitationsprojekt zu Dramaturgien des (Dis-)Kontinuities zählen zu ihren Forschungsschwerpunkten die Ästhetiken des deutschsprachigen und italienischen Theaters des 20. und 21. Jahrhunderts, Prä- und Postdramatische Dramaturgien sowie Theater und politische Theorie.

1 Der Text wird im Folgenden mit der Sigle CO zitiert.

2 Jelinek hat diesen Terminus, den die Forschung nach wie vor gerne bemüht, bereits 1990 in einem Interview anlässlich von *Wolken.Heim* vorgeschlagen (vgl. Vogl o.S.).

3 In der Forschung werden Elfriede Jelineks Theatertexte gemeinhin mit dem Begriff des ‚Postdramatischen‘ beschrieben, den der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann im Anschluss an Andrzej Wirth für Theatertexte und -produktionen vorschlägt, die sich den Vorgaben und Bestrebungen eines herkömmlichen dramatischen Theaters weitgehend entziehen (vgl. Lehmann). Auf die Problematik dieser Etikettierung verweist u.a. das Forschungsprojekt „Postdramatik“. Reflexion und Revision von Pia Janke und Teresa Kovacs (vgl. Janke/Kovacs).

4 Die Althilologin Edith Hall schreibt diesbezüglich: „Here, as so often, the ethnically other meets the mythical and chronologically prior.“ (Hall 147)

Literatur

Agamben, Giorgio. „Jenseits der Menschenrechte“. *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Hg. Giorgio Agamben. Aus dem Ital. v. Sabine Schulz. Freiburg: diaphanes, 2001: 23-32.

---. *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Aus dem Ital. v. Hubert Thüring. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Benjamin, Walter. „Ursprung des deutschen Trauerspiels.“ *Abhandlungen. Gesammelte Schriften I.1*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013: 203-430.

Briese, Olaf. „Ansteckung“. *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Lars Koch. Stuttgart: Metzler, 2013: 290-296.

Dahlvik, Julia und Christoph Reinprecht. „Asyl als Widerspruch. Vom Menschenrecht zum Auserwählten“. *Jelinek[Jahr]Buch 2014-2015*. Hg. Pia Janke. Wien: Praesens, 2015: 41-52.

Felber, Silke. „Wer wenn nicht wir? Zur Kontingenz europäischer Zugehörigkeit bei Aischylos und Elfriede Jelinek“. *Vorstellung Europa – Performing Europe*. Hg. Natalie Bloch, Dieter Heimböckl und Elisabeth Tropper. Berlin: Theater der Zeit, 2017: 43-54.

Gallas, Helga. „Antikenrezeption bei Goethe und Kleist: Penthesilea – eine Anti-Iphigenie?“ *Momentum dramaticum. Festschrift für Eckehard Catholy*. Hg. Linda Dietrick und David G. John. Waterloo: U of Waterloo P, 1990: 209-220.

Girard, René. *Das Heilige und die Gewalt*. Aus dem Franz. v. Elisabeth Mainberger-Ruh, Ostfildern: Patmos, 2012.

Hall, Edith. *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Clarendon P, 1991.

Hermann, Christine. *Iphigenie. Metamorphosen eines Mythos im 20. Jahrhundert*. München: Martin Meidenbauer, 2005.

Jäger, Siegfried. *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Münster: DISS-Studien, 2009.

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

Jelinek, Elfriede. „Die Schutzbefohlenen. Coda“. Elfriede Jelineks Website. 29. September 2015/17. Oktober 2015. 21. Januar 2017 <<http://elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene-coda.htm>>.

---. „Die Schutzbefohlenen.“ *Elfriede Jelineks Website*. 14. Juni 2013/8. November 2013/14. November 2014/29. September 2015. 23. Januar 2017 <<http://elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene-coda.htm>>.

Koberg, Roland. „Interview mit Elfriede Jelinek zu FaustIn and out“. *Programmheft zu Elfriede Jelineks FaustIn and out*. Schauspielhaus Zürich, 2013.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

Link, Jürgen und Rolf Parr. „Projektbericht: diskurs-werkstatt und kultuRRRevolution. Zeitschrift für angewandte diskurstheorie.“ *Forum: Qualitative Social Research* 8.2 (2007) 15. Januar 2017 <<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/269/589>>.

- Neumann, Uwe. *Gegenwart und mythische Vergangenheit bei Euripides*. Stuttgart: Franz Steiner, 1995.
- Riley, Kathleen. *The Reception and Performance of Euripides' „Herakles“: Reasoning Madness*. Oxford: Oxford UP, 2008.
- Scheid, John. „Menschenopfer. III.“ *Der Neue Pauly*. Bd. 7. Stuttgart: Metzler, 1999: Sp. 1235-1258.
- Sinn, Christian. „Schiff“. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hg. Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart: Metzler, 2012: 368-370.
- Strsembski, Stephan. „Das Bild des Flüchtlings. Displacement als Thema der zeitgenössischen Kunst“. *Flüchtlinge. Multiperspektivische Zugänge*. Hg. Cinur Gaderi und Thomas Eppenstein. Wiesbaden: Springer, 2017: 213-234.
- Thiele, Rita. „Glücklich ist, wer vergisst? Eine E-Mail-Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Rita Thiele“. *Programmheft zu Elfriede Jelineks Das Werk/Im Bus/Ein Sturz*. Köln: Schauspiel Köln, 2010.
- Van Dijk, Teun. „Discourse and the Denial of Racism.“ *Discourse and Society* 3.1 (1992): 87-118.
- Vogl, Walter. „Ich wollte diesen weißen Faschismus. Interview mit Elfriede Jelinek“. *Basler Zeitung* 16. Oktober 1990.
- Waldenfels, Bernhard. „Das Fremde im Eigenen. Der Ursprung der Gefühle.“ *E-Journal Philosophie der Psychologie* 6 (2006). 21. Januar 2017 <<http://www.jp.philo.at/texte/WaldenfelsB1.pdf>>.
- . *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013.
- Wodak, Ruth. *Politik mit der Angst. Zur Wirkung rechtspopulistischer Diskurse*. Wien: Edition Konturen, 2016.
- Zimmermann, Hans Dieter. „Menschenopfer – Gottesopfer: Wodan, Iphigenie, Isaak, Dionysos, Christus.“ *Das Opfer – aktuelle Kontroversen. Religions-politischer Diskurs im Kontext der mimetischen Theorie*. Hg. Bernhard Dieckmann. Münster: Thaur, 2001: 59-80.