

GENDERPERFORMANZ ALS THEATERPERFORMANZ BEI ELFRIEDE JELINEK

Mireille Tabah

*Université Libre de Bruxelles
Faculté de Philosophie et Lettres – Langues et Littératures*

1. THEATER ALS REPRÄSENTATION

Theater ist *Repräsentation*. Repräsentation als Darstellung von Wirklichkeit durch den gesprochenen dramatischen Text einerseits, durch körperliche wie nicht-körperliche Zeichen andererseits.¹ Theater ist aber Repräsentation vor allem als Bedeutung produzierende und reproduzierende Praktik, bei der die Weltanschauung der Mitglieder einer gegebenen Kultur artikuliert wird, unter besonderen Umständen jedoch auch verändert werden kann.² In unserer ‚phallogozentrischen‘³ Kultur wiederholt das traditionelle Theater, gegen das Jelinek bekanntlich vehement anschreibt, das im idealistischen Denken wurzelnde Bild der Welt als eines geordneten, heilen Ganzen, dessen Einheit durch eine transzendente Macht oder die *a priori* gegebene Struktur des menschlichen Bewusstseins verbürgt ist.⁴ Metaphysik und Logos garantieren die ‚Präsenz‘ eines vorgängigen, universellen Seins in der Welt und dessen Erkenntnis, mag dieses Sein als Ursprung, Wesen, Substanz, Sinn oder Identität bezeichnet werden.⁵ Im Mittelpunkt jenes traditionell idealistischen Weltbilds steht das mit sich selbst identische, autonome Subjekt, das Ewig-Menschliche, das die Schauspieler zu verkörpern haben und das Jelinek entschlossen von der Bühne verweist:

[...] ich will keinen sakralen Geschmack von göttlichem zum Leben Erwecken auf der Bühne haben. Ich will kein Theater. [...] Belästigen Sie uns nicht mit Ihrer Substanz! Oder womit immer Sie Substanz vorzutäuschen versuchen.⁶

Nach Roland Barthes, auf den die Autorin sich bekanntlich beruft, wird schließlich das idealistische Welt- und Menschenbild im Prozess der Repräsentation durch den Schein seiner

¹ Pfister, Manfred: *Das Drama – Theorie und Analyse*. München: Fink 1982 (= UTB 580). S. 24 f.

² Hall, Stuart (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage 1997. S. 15.

³ Unter dem Begriff des „Phallogozentrismus“ hat der französische Dekonstruktivist Jacques Derrida bekanntlich den „Logos“ (den Gedanken, die Rede, die Vernunft) und den „Phallus“ (in Jacques Lacans Theorie ist dieser der Signifikant in der alles beherrschenden Ordnung des Vaters bzw. des Mannes) als zentrale Kennzeichen des abendländischen Denkens zusammengefasst. Derrida, Jacques: *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits*. Berlin: Brinkmann & Bose 1987. S. 262.

⁴ Vgl. u.a. Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur*. Bern, Stuttgart: Haupt 1983. S. 27-40.

⁵ Vgl. Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972 (= stw 177). Ders.: *Grammatologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 (= stw 417).

⁶ Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: *Theater Heute*. Jahrbuch 1983. S. 102.

Natürlichkeit selber „naturalisiert“ und – so Barthes und Jelinek – „unschuldig“ gemacht.⁷ Kultur gibt sich als Natur.

In Jelineks postmodernem Theater wird Repräsentation, so meine These, dagegen zur *dekonstruktiven Performanz*. Das heißt: Im Prozess der Aktualisierung hegemonialer Diskurse werden diese in den Texten selbst, vor allem aber bei der Bühnenrealisierung, verschoben und verstört, reaktualisiert und subversiv rekonfiguriert. Mit Jelineks Worten:

Aber das Theater. Genau weiß ich es ja auch nicht, aber dort versuche ich, den Ausblick auf diese Macht, die uns beherrscht, wie soll ich sagen: herauszulösen. Wie man ein Tier ausbeint. Ich kann ja auch nichts an der Macht ändern, aber ich kann die Wesen wie Blitze auf die Bühne schleudern, aus der Enge eines Apparats heraus, aber auch aus Zeitungsartikeln, Büchern, aus mir selbst. [...] Ich führe Personen auf die Bühne, die die Macht wie einen ausgezogenen Fetzen hinter sich herschleppen, und wenn der Fetzen bis ins Kleinste noch weiter zerfetzt ist, zerfetzt sich die Macht irgendwann selbst. [...] Die Macht wird durch das Machen (und das Gemachte) sozusagen ausgehöhlt.⁸

Foucaults Auffassung von der Macht als einem Netz von Diskursen, Disziplinen und Praktiken, die durch „Habitualisierung“ „eine bestimmte Verhaltensordnung in den Individuen [...] verankern“⁹, klingt in Jelineks Machtvorstellung nach. Die Massenmedien – allgemeiner: die hegemonialen Diskurse – sind Instrumente der Macht, und zu den Machtdiskursen gehört für Jelinek in erster Linie der ‚phallogozentrische‘ Geschlechterdiskurs, insbesondere der Diskurs über Weiblichkeit. Wie die Autorin in ihren Theatertexten diesen für sie wie eh und je *patriarchalischen* Diskurs dekonstruiert, möchte ich am Beispiel von zwei jüngeren kurzen Theatertexten aufzeigen: anhand des fünften Prinzessinnendramas *Die Wand* (2003)¹⁰ und des Monologs „Margit sagt“ aus *Babel* (2004).¹¹ Die entscheidende Frage ist dabei, welche performativen Mittel die Autorin einsetzt, um den zitierten Weiblichkeitsdiskurs zu unterwandern. Zwei Verfahren lassen sich deutlich herausarbeiten, auf welche die Jelinekforschung zum Teil bereits hingewiesen hat, die ich jedoch hier im Zusammenhang mit dem Umgang der Autorin mit dem ‚phallogozentrischen‘ Diskurs über Weiblichkeit näher untersuchen möchte: Dezentrierung und parodistische Umkehrung.

2. DEZENTRIERUNG

Die Dezentrierung als auffälligstes Kennzeichen von Jelineks Theatertexten ist die dekonstruktive Methode *par excellence*. Bei Jelinek wird das ‚phallogozentrische‘ resp. ‚männliche‘ Denken und Sprechen, dadurch untergraben, dass das vom Phallus symbolisierte Zentrum – das Wesen, das Eine, das mit sich selbst Identische –, von dem sich alle Bedeutungen herleiten und das durch den Logos verbürgt ist, sich in eine Vielzahl von Bedeutungen und Diskursen auflöst. In *Die Wand* verschränkt sich der Diskurs über die Wirkungslosigkeit weiblichen Schreibens, der durch Zitate aus Ingeborg Bachmanns *Malina*, Marlen Haushofers *Die Wand* und Sylvia Plaths *Die Glasglocke* vermittelt wird, u.a. mit Diskursen über weibliche Schönheit, die Abhängigkeit der Tochter vom Vater und die Nicht-Existenz der Frau. In diese Fragmente des patriarchalischen Weiblichkeitsdiskurses montiert Jelinek ihre Blut- und Fressszenarios ein, die, wie noch zu zeigen ist, Hesiods *Theogonie*, insbesondere den Mythos von Uranos und Kronos, parodieren. Das Ganze ist mit lächerlich

⁷ Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (= es 92). S. 112.

⁸ Jelinek, Elfriede: „In Mediengewittern.“ www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fblitz.htm, 28.4.2003.

⁹ Kögler, Hans-Herbert: *Michel Foucault*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004 (= SM 281). S. 85.

¹⁰ Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*. In: dies.: *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2003.

¹¹ Jelinek, Elfriede: „Margit sagt.“ In: dies.: *Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

gemachten Zitaten u.a. aus Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* („Die Welt ist alles, was der Fall ist“) wie auch aus Heideggers Essays *Die Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks* und *Die Frage nach dem Ding* gespickt.¹²

Vor allem am Beispiel des heideggerschen „Jargon[s] der Eigentlichkeit“¹³ entlarvt Jelinek den Logos als männlich pervertiertes Instrument des Willens zur Macht und führt ihn *ad absurdum*. „Papi“ Heidegger – Heidegger ist im Text Inges (resp. Ingeborg Bachmanns) und Sylvias (resp. Sylvia Plaths) Vater – tritt zum Schluss höchstpersönlich als grotesker Repräsentant des ‚Phallogozentrismus‘ mit einem Schistock und ganz mit Bandagen umwickelt auf, die an die Ausstaffierung – ein „Gestell“, „eigentlich eine Art Körper-Moulage“ bzw. Bandagen¹⁴ – erinnern, in der er bereits in *Totenauberg* erscheint. Mit diesem Selbstzitat weist die Autorin auf die mörderischen Folgen ‚phallogozentrischen‘ Macht Denkens hin. Denn in *Totenauberg* entlarvt die Parodie auf die Sprache und Ideologie des bekannten Philosophen, wie die metaphysisch verbrämten Mythen der Natur, der Heimat und der Bodenständigkeit einen untergründigen Hass auf alles Fremde und einen verkappten Machtwillen enthalten, der sich in oft tödlichen Gewaltakten äußert. Der Titel *Totenauberg* – eine Abwandlung von ‚Todtnauberg‘, dem Namen der Orte im Schwarzwald, in den sich Heidegger ab 1922 immer wieder zurückzog – beinhaltet dabei nicht nur ein phallisches Machtsymbol, den Berg, und bezeichnet nicht nur den Wahn sich dem alpinen Sport opfernder Leistungsskiläufer und sonstiger Bergopfer. Der Titel spielt darüber hinaus auf die Leichenberge der während der Shoah – für die ‚au‘ (Auschwitz) metonymisch steht – ermordeten Juden an, die der Ideologisierung der germanischen ‚Natur‘ und der deutschen Heimat im Nationalsozialismus, in den Heidegger sich ja selbst verwickelt hat, zum Opfer gefallen sind.¹⁵ Indem Jelinek aber in *Die Wand* „Papi Heidegger“ wie den alten Philosophen und die mit Verbänden versehenen Bergopfer aus *Totenauberg* in einem „Gestell“ aus Bandagen auftreten lässt, entmystifiziert sie mit dem Mythos Heidegger zugleich auch die Herrschaft des phallogozentrischen Denkens – auch wenn Heidegger am Schluss der *Wand* wie auch von *Totenauberg* seine fragwürdige Herrschaft zurückgewinnt.¹⁶

Durch ähnliche metonymische Verschiebungen und Vervielfältigungen mischen sich in „Margit sagt“, wie weiter unten eingehender ausgeführt wird, Macht-, Medien-, Religions-, Mutterschafts- und psychoanalytischer Diskurs mit wörtlichen oder abgewandelten Zitaten aus einem sonst wenig bekannten Aufsatz des freudschen Mitarbeiters Otto Gross und mit weiteren Variationen über die Entmannungs- und Fressszenarios aus dem Uranos- und Kronos-Mythos im Rahmen einer unerbittlichen Anprangerung fundamentalistisch-islamischer Selbstmordattentate. Durch solche Dezentrierungsverfahren deckt die Autorin jene normative Vorstellung von einer männlich kodierten, zentralen ‚Präsenz‘, die dem abendländischen wie – nach Jelinek – auch dem morgenländischen phallogozentrischen Denken zugrunde liegt, als mörderisches ideologisches Konstrukt auf, indem sie die von diesem Denksystem bestimmten Diskurse auf einen endlosen Prozess des Aufeinander-Verweisens, der Verschiebung und des Austausches von sprachlichen Zeichen zurückführt:

¹² Eine kleine Kostprobe: „Also los. Verabschiedung von der vordinglichen Zeit. Fingerzeig mit dem Ding dem Ding dem Dingsbums. [...] rauf auf die Wand, im Fallen dann, wie üblich, alles, was der Fall ist, für niemanden sonst ein Fall, außer für die Psychiatrie, so einfach geht das.“ (Hier kommt eine Anspielung auf Bachmanns Werk *Der Fall Franza* hinzu.) (TM V 106)

¹³ Adorno, Theodor W.: *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (= es 91).

¹⁴ Jelinek, Elfriede: *Totenauberg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004 [1991]. S. 9 u. S. 51.

¹⁵ Ebd., S. 88. Vgl. dazu Sander, Margarete: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel ‚Totenauberg‘*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996. S. 133.

¹⁶ In *Totenauberg* geschieht dies auf dem Weg über die Resignation seiner Gegenspielerin Hannah Arendt – also auch hier über eine Frau.

auf die Dynamik der derridaschen *différance*, bei der jedes Zentrum, jede scheinbar feste Bedeutung ihren (männlichen) Anspruch auf absolute Wahrheit verliert.

Die zitierten Diskursfragmente werden bei Jelinek von mehreren austauschbaren Gestalten, oder, wie in *Die Wand*, von einer einzigen, in verschiedene Subjekte aufgespaltene Figur gesprochen.¹⁷ Die Vervielfältigung der Bühnenfiguren kann, wie Einar Schleef es in seiner Inszenierung von *Ein Sportstück* auch unternommen hat, auf der Bühne durch einen „polyvoken“¹⁸ Chor dargestellt werden. Dabei handelt es sich, so Ulrike Haß, „nicht um das gleichzeitige Sprechen mit einer Stimme, sondern um das gleichzeitige Sprechen von vielen Stimmen“¹⁹. Mit Kristeva und Bachtin könnte man es so formulieren: Der Diskurs

[...] stimmt nicht mit dem cartesianischen Subjekt überein, das Träger seines Diskurses ist, das mit sich selbst identisch ist und sich in seinem Diskurs darstellt. Dieser ist gleichsam auf verschiedene diskursive Instanzen verteilt, die ein vervielfachtes „Ich“ gleichzeitig innehaben kann [...] In dieser Stimmenvielfalt hat das Wort keinen festen Bedeutungsinhalt mehr (die syntaktische und semantische Einheit zersplittert, getragen von der Vielfalt der „Stimmen“ und der „Akzente“ der „Anderen“); das Wort hat kein festes Subjekt mehr, das die Sinnfestlegung trägt.²⁰

Die Intertextualität und die Polyphonie von Jelineks „Theater zitathaften Nachlebens“²¹ brechen also nicht nur die ‚phallogozentrische‘ Ökonomie der Repräsentation im Sinne des dekonstruktiven Feminismus auf, sondern stellen dabei auch die Souveränität des (traditionellen) männlichen wie weiblichen Subjekts in Frage.

3. PARODISTISCHE UMKEHRUNG

Marlies Janz hat in Bezug auf *Krankheit oder moderne Frauen* Folgendes hervorgehoben:

Jelinek begegnet den patriarchalisch geprägten Weiblichkeitsbildern nicht mit der abstrakten Behauptung weiblicher Alterität, sondern mit der Aneignung und Sinnentleerung dieser Bilder. Sie bleiben, absurd geworden, schließlich als leere Hülle zurück. Das für Jelinek charakteristische Verfahren einer solchen Sinnentleerung ist die Umkehrung vorgegebener Weiblichkeitszuschreibungen.²²

Umkehrung heißt, dass Jelinek den Prozess der Repräsentation von Weiblichkeit von seinem Ende her zurücklegt. Das Signifikat, auf das es in der Repräsentation ankommt, verliert seinen Vorrang und wird von dem oder den Signifikanten überdeckt, die nun fast den ganzen Text in Anspruch nehmen. Es geht dabei nicht, wie Janz annimmt, um Sinnentleerung, sondern zunächst um eine radikale Akzentverschiebung vom Signifikat zum Signifikanten. Werden Frauen als Vampirinnen oder Vamps – d.h. als kastrierende und mordende Wesen – betrachtet, so wird dieser Weiblichkeitsmythos, der oft auch die Übertretung der heterosexuellen Norm ins Spiel bringt, bei Jelinek so reinszeniert, dass sein Signifikant – weiblicher Vampirismus und Lesbianismus – nun den ganzen Bühnenraum besetzt. Der Signifikant wird dabei ins Groteske übersteigert und als zugleich komisches und grausiges Objekt – als Ding oder Körper – auf die Bühne ‚geworfen‘. Die Dinge und die verdinglichten Körper stehen entweder als Requisiten dort oder sprechen und agieren in der Gestalt von Schauspielern. Der Phallus, der Signifikant des Logos und der symbolischen Ordnung des Vaters, wird als riesige Penis-Statue, die Unterdrückung der Frauen in der Kultur als

¹⁷ „[D]ie Personen können sich [...] auch verdoppeln oder verdreifachen, [...] Sylvia und Ingeborg, beide stehen für viele andere.“ (TM V 103)

¹⁸ Haß, Ulrike: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ In: *Text und Kritik* 117 (1999). S. 51-62, hier S. 60.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Kristeva, Julia: „Une poétique ruinée.“ Einführung zu: Bakhtine, Mikhaïl: *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil 1988. S. 16. Übersetzung: Barbara Obst.

²¹ Annuß, Evelyn: *Theater des Nachlebens*. München: Fink 2005. S. 13.

²² Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995 (= SM 286). S. 87 f.

Vergewaltigung von Frauenkörpern dargestellt. Frauen treten tatsächlich als Vampirinnen, Mütter tatsächlich als Kinder ermordende und fressende Monster auf.²³ In *Krankheit oder moderne Frauen* werden Emily (Brontë) und Carmilla (aus Sheridan LeFanus gleichnamiger Erzählung von 1872) als lesbische Vampirinnen dargestellt, die aber, weil sie das Gesetz des Vaters nicht zu überschreiten vermögen, ihr destruktives Begehren auf Carmillas Kinder verschieben und deren Blut aufsaugen. Mit solch grotesk-parodistischer Reartikulation des patriarchalischen Diskurses beraubt Jelinek diesen jeden Scheins der Natürlichkeit oder Wesenhaftigkeit und offenbart seinen phantasmatischen Charakter. Die Voraussetzung dabei lautet so: „[Es] soll eine Art Denken, also ein Fragen, das nicht auf seine Beantwortung besteht, daraus entstehen, aus dem, was ich da auf die Bretter werfe.“²⁴

Der Signifikant wird dabei zum Ausgangspunkt einer unendlichen Kette weiterer Signifikanten, die in einem unaufhörlichen Spiel mit kulturellen Codes aufeinander verweisen. Die Umkehrung des Bedeutungsprozesses wird zur Parodie des hegemonialen Weiblichkeitsdiskurses, wenn Jelinek dem üblichen Signifikanten, der im Weiblichkeitsdiskurs ein vorgegebenes Signifikat suggeriert und für Natur ausgibt, andere, entgegengesetzte Signifikate unterlegt, die die herrschende Kodierung von Weiblichkeit in unserer Kultur radikal in Frage stellen. Die Verbindung von „weiblichem Vampirismus“ mit „das Blut der eigenen Kinder aufsaugen“ führt metonymisch zum Signifikanten „die eigenen Kinder töten“ und damit zum Medea-Mythos, der in neuer Konfiguration in *Die Wand* und in „Margit sagt“ wieder auftaucht. In *Die Wand* schlachten Inge (Ingeborg Bachmann) und Sylvia (Sylvia Plath) – zwei exemplarische Fälle ‚weiblicher‘ Todesart – einen Widder und reißen ihm die Hoden heraus. Der Signifikant „Widder“ verweist auf den Mythos vom Goldenen Vlies und auf den Mord Medeas an ihren Söhnen aus Rache an Jason, der aus Machtgier ihre Liebe verraten hat. Die schreckliche Tat lässt sich als Kastration des Mannes deuten – was das Herausreißen der Hoden des Widders auch nahe legt – und überhaupt als Strafe für den männlichen Machthunger, der die Unterdrückung der Frauen mit sich bringt. Im zweiten Teil des Textes wringen Inge und Sylvia den Widder aus (TM V 121) und kochen mit seinem Blut eine Suppe, mit der sie ihre toten Eltern und Schwestern, Marlen (Haushofer) und vor allem Therese, vom Schattenreich jenseits der durchsichtigen Wand (eine Anspielung auf Haushofers Roman *Die Wand*) anzulocken versuchen. Zuerst soll Therese, die blinde Seherin, vom Blut trinken, damit sie Inge und Sylvia die Wahrheit über die toten Heldinnen mitteilen kann, die diese als Schriftstellerinnen weitererzählen wollen.

Doch über eine weibliche Genealogie zu schreiben, wird ihnen nicht gewährt, auch nicht, wenn sie sich selbst auf den Weg ins Totenreich machen und mit dem kostbaren Blut in Tupperware-Geschirr auf die Wand klettern. Oben erwartet sie statt Therese der als „Papi“ Heidegger kostümierte blinde Seher Tiresias und verkündet seinen Töchtern, dass nur, wer sich dem Blut nähert, Wahres erzählen werde. Da keine tote Heldin erscheint, trinken Inge und Sylvia schließlich selber die Blutsuppe. Eine „eifrige Männerstimme“ (TM V 140) macht zum Schluss den Zusammenhang mit dem 11. Gesang der Odyssee deutlich, aus dem die Figur des Tiresias stammt. Hervorzuheben ist bei dieser Umwandlung des Tiresias-Mythos zweierlei. Nach antiker Lieferung hat Tiresias das Geschlecht gewechselt: Aus einem Mann wurde er zur Frau, aus einer Frau wieder zum Mann²⁵ und erst als solcher der – blinde –

²³ Dies bedeutet keineswegs, dass die von Jelinek wörtlich genommenen Symbole und Metaphern auf der Bühne illusionistisch refiguriert werden sollten. Dies würde den bekannten anti-illusionistischen Bestrebungen der Autorin völlig entgegenlaufen. Doch das Theater bietet unendliche, zum Teil noch nicht entdeckte Möglichkeiten der außersprachlichen Konkretisierung von impliziten Inszenierungssignalen jenseits der illusionistischen Bühnenrealisierung. In diesem weiten Rahmen gibt Elfriede Jelinek dem Regisseur fast völlige Freiheit.

²⁴ Jelinek: „In Mediengewittern.“

²⁵ „Hesiodus erzählt, Tiresias habe bei Cyllene Schlangen einander umwinden gesehen, habe diese durch einen Schlag verwundet, und sei dadurch aus einem Manne plötzlich zum Weibe geworden. Als er diese Schlangen

Seher, der in der Odyssee den versammelten griechischen Helden die Wahrheit verkündet, während die Frauen abseits stehen. Bei Jelinek hat sich nun die blinde Seherin Therese in den patriarchalischen Propheten Heidegger-Tiresias verwandelt.²⁶ Bei diesem Geschlechtertausch wird deutlich: Frauen – Therese und daher auch Inge sowie Sylvia – haben von vornherein keinen Zugang zur symbolischen Ordnung des Vaters. Sie können die Wahrheit nicht erkennen und also nicht weitererzählen, die sonst sogar ein blinder – d.h. symbolisch kastrierter – Mann (Tiresias) sehen kann. Nicht das Schicksal der für immer vergessenen toten Heldinnen bleibt im kulturellen Gedächtnis des Abendlandes präsent; tradiert wurden und werden nur die Taten männlicher ‚Helden‘ – und zwar vorwiegend durch männliche Autoren. Der Tochtermörder Agamemnon, das „Vieh“ Achill²⁷ – die Kollegin Christa (Wolf) wird nebenbei erwähnt (TM V 127) – und sein Freund Aias eröffnen die Geschichte patriarchalischer Barbarei, die aber bei ihrer Vermittlung durch männliche Autoren bisher als eine Folge von Heldentaten hingestellt wurde; am Anfang war Homer. Gleichzeitig liest zum Schluss des Theatertextes eine zarte weibliche Stimme aus Hesiods Erzählung vom blutigen Machtkampf zwischen Uranos und seinem Sohn Kronos, einem Kampf, dessen mit Inzest verbundene Gewalt die Grausamkeit Medeas wie auch aller Vampirinnen in den Schatten stellt. Die Frau spricht leise und scheu; was *sie* aber vorliest, ist der – freilich von einem Mann überlieferte – wahre Ursprung der Geschichte.

In „Margit sagt“ wird der Mythos von Uranos und Kronos durch die Inszenierung einer kinderfressenden Mutter umgekehrt und parodiert. Die Theogonie ist ja eine schreckliche Doppelgeschichte über Inzest, Mord – Vater- wie auch Kindermord – und Macht²⁸, auf die, wie Bärbel Lücke bemerkt hat, Freuds *Totem und Tabu*, Derridas *Die Religion* und Lacans Inzesttheorie Bezug nehmen.²⁹ Ein grausames Szenario der Entmannung und Ermordung des Vaters und der Tötung des Sohnes, bei dem der Vater trotz allem in seinem Sohn überlebt und die Mutter zugleich Opfer des Vaters und Komplizin ihres Sohnes ist. Ein Muster, das, wie Margit sagt, in der christlichen Religion – allerdings ohne Inzest – wieder zu finden ist³⁰ und das nach Jacques Derrida in „der uneingestanden (und nicht minder phallogozentrischen [...]) politischen Theologie der [...] demokratischen Souveränität“³¹ weiterlebt:

nach einigen Jahren abermals zusammen traf, und wieder nach ihnen schlug, ging eine neue Verwandlung mit ihm vor, er ward wieder Mann. Nun tritt einst Zeus mit Hera, ob Mann oder Weib mehr zur Freude geschaffen geschaffen sei; diesen Streit konnte Niemand entscheiden, als Tiresias, der Beides gewesen war: er sagte, das Weib empfände, bei der Vereinigung mit dem Gatten, neunmal mehr. Erzürnt hierüber, blendete ihn Hera, doch Zeus schenkte ihm die Wahrsagekunst.“ (<http://www.vollmer-mythologie.de/tiresias/>)

²⁶ In der surrealistischen „opéra-bouffe“ von Francis Poulenc *Les mamelles de Tirésias (Die Brüste des Tiresias)* (1947) geht es um einen ähnlichen, parodistischen Geschlechtertausch.

²⁷ Wolf, Christa: *Kassandra*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1983. S. 91.

²⁸ Zur Erinnerung: Uranos hasst die Kinder, die er mit seiner Mutter Gaia gezeugt hat, und stößt sie in deren Schoß zurück. Um die doppelte „Schandtät“ des „ruchlosen Vaters“ zu vergelten – so Hesiod (TM V 142) –, bewaffnet die Mutter den jüngsten Sohn, Kronos, mit einer von ihr selbst hergestellten Sichel, damit er seinen Vater entmannt. Der „Krumme sinnende Kronos“ (TM V 142), der den Platz des Vaters einnehmen möchte, vollzieht die Tat und folgt dem Vater in der Herrschaft. Doch die Blutropfen des kastrierten Uranos, die auf die Erde fallen, schwängern Gaia, die noch einmal zahlreiche Kinder gebärt. Die Geschichte wiederholt sich in der nächsten Generation: Kronos erzeugt mit seiner Schwester Rhea viele Kinder, die er aus Angst, dass eines von ihnen ihn stürzen könnte, alle verschlingt. Doch der Mutter gelingt es, ihren Sohn Zeus vor dem Vater zu verbergen. Zeus entthront Kronos und wirft ihn in den Tartaros.

²⁹ Lücke, Bärbel: „Zu Bambiland und Babel. Essay.“ In: Jelinek: *Bambiland*. S. 229-271, insbesondere S. 248 f. und 268-70.

³⁰ Das Abendmahl und seine Wiederholung als Höhepunkt des christlichen Gottesdienstes ist insofern eine Form des Kannibalismus, als sich die Gläubigen Leib und Blut Jesu Christi in Gestalt von Brot und Wein einverleiben. Siehe weiter unten den Hinweis auf Freuds Essay *Totem und Tabu* (Anm. 39).

³¹ Derrida, Jacques u. Gianni Vattimo: *Die Religion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. Zitiert nach: Lücke: „Zu Bambiland und Babel.“ S. 249.

Ob es sich nun um einen Urmythos handelt oder nicht, auf jeden Fall ist diese theogonische Mythologie der Souveränität Bestandteil, wenn nicht Ausgangspunkt eines langen Zyklus politischer Theologie, die – paternalistisch und patriarchalisch zugleich – sich in der männlichen Linie Vater-Sohn-Bruder fortpflanzt³²,

wie Jelinek am Beispiel von „Bush-Vater, Bush-Sohn und all d[er] ‚Brüder‘ Cheney, Rumsfeld etc.“³³ zeigt. Zugespitzt wird in „Margit sagt“ das christlich-patriarchalische Fortpflanzungsmodell dadurch, dass Margit, die als untote Mutter Christi auftritt, ohne ihr Wissen von Gott geschwängert – sprich: vergewaltigt worden – ist. Gott hat dann seinen und ihren Sohn Jesus geopfert und dadurch seine Macht begründet.

Gegen dieses brutale Szenario lehnen sich Jelineks Mutterfiguren auf genauso grausame Weise auf, wie die Väter es ihnen vorgemacht haben. Sie rächen sich für die „Schandtat“ (TM V 142), deren Opfer sie sind – für die Vergewaltigung ihrer Sexualität und ihre Instrumentalisierung zu Gebärmaschinen und Muttertieren –, indem sie ihre Kinder zerstören. Dies führt in eine schreckliche Aporie, denn sie reproduzieren damit die Gewalt, die Männer ihnen angetan haben. Dieses Verhaltensmuster äußert sich bei fundamentalistischen Selbstmordattentaten – so sagt die ‚Vermischungsfigur‘ Margit, die als Mutter des Todespiloten Mohammed Atta ebenfalls in der Rolle einer muslimischen „Märtyrermutter“ erscheint (BA 111). Im Namen Gottes und des Vaters schickt sie ihren Sohn in den Opfertod, bei dem der Sohn, dem väterlichen Vorbild folgend, gleichzeitig andere Menschen töten kann. Margit hat ihren Sohn dazu erzogen, die ihr als Mutter aufgezwungene Selbstaufopferung und Selbstaufhebung zu wiederholen, und vollzieht dadurch letzten Endes den Willen des Vaters. Denn die Väter streben nur danach, sich selbst an der Macht zu erhalten, indem sie alle potenziellen Rivalen, ihre Söhne inbegriffen, zu vernichten trachten, überleben sich aber dennoch in ihren Söhnen wie Uranos in Kronos, Kronos in Zeus und Bush Vater in Bush Sohn. Die Mütter sind bei ihrer verzweifelt grausamen Rebellion bloß naive Instrumente männlicher Machtgier, die im patriarchalischen Unterdrückungssystem gefangen bleiben. Ihre Auflehnung gegen Vater und (Ehe-)Mann ist nicht nur unmenschlich gegenüber dem Sohn und dessen Opfer, sondern ist auch für sie selbst sinnlos.

In seinem Aufsatz „Über Destruktionssymbolik“ von 1914, den Jelinek in „Margit sagt“ öfters zitiert, vertritt der Psychoanalytiker Otto Gross die erstaunlich moderne These, dass die Urübel der Menschheitsgeschichte das „soziale Vorurteil von der Überlegenheit des männlichen Elements“ und die „Abhängigkeit der Frau vom Mann“ „in der Gesellschaft und Familienordnung“ aufgrund der Mutterschaft seien.³⁴ Gross nimmt den poststrukturalistischen bzw. postmodernen Konstruktivismus Michel Foucaults oder Judith Butlers vorweg:

Die Suggestion von fremdem Willen, welche man Erziehung nennt, wird in das eigene Wollen aufgenommen. Und so bestehen die Meisten geradezu allein aus fremdem Willen, den sie aufgenommen, aus fremder Art, der sie sich angepasst, aus fremdem Sein, das ihnen völlig als die eigene Persönlichkeit erscheint.³⁵

Das Subjekt – insbesondere das weibliche Subjekt – ist für Gross vorwiegend das Produkt der normativen Diskurse über Heterosexualität und Mutterschaft, auf denen die androzentrische soziokulturelle Ordnung beruht. Dennoch erkennt Gross bestimmten Subjekten einen „unverlierbare[n] Willen zum Festhalten an der eigenen Individualität und ihrer Freiheit, ein[en] Willen, sich nicht vergewaltigen zu lassen“³⁶ – kurz: eine irreduzible Sehnsucht nach menschlicher Würde – zu, die sich bei Frauen jedoch, als Reaktion auf die Übermacht der internalisierten Diskurse, masochistisch äußere. Aus dem Gefühl, „dass sie mit ihrer

³² Derrida, ebd.

³³ Lücke, ebd.

³⁴ Gross, Otto: „Über Destruktionssymbolik.“ In: *Zentralblatt für Psychoanalyse und Psychotherapie*. Bd. 4 (1914). S. 525-534, hier S. 532 und 533.

³⁵ Ebd., S. 530.

³⁶ Ebd., S. 534.

Sexualität und Mutterschaft sich vergewaltigen lassen“³⁷, d.h., dass sie mit Geburt und Mutterrolle sich selbst aufgeben müssen, entstehen nach Gross bei manchen Frauen sexuelle Destruktionsphantasien, in denen sie tatsächlich von Männern vergewaltigt und vernichtet werden oder aber sich selbst zerstören.

Die Frage, ob Homosexualität der Weg sei, um von dem Sadomasochismus der heterosexuellen Kultur freizukommen, die nach Judith Butler³⁸ und anderen Gendertheoretikerinnen die Grundlage der männerorientierten Genealogie und Herrschaft ist, lässt Jelinek in ihrem abschließenden Dank an den Psychoanalytiker offen (BA 134). Die Autorin kehrt vielmehr das sadomasochistische Muster parodistisch um. In „Margit sagt“ übernimmt die Mutter die männliche Rolle des Sadisten. Als vergewaltigte, ihres Selbst beraubte und in die Mutterrolle gezwungene Frau rächt sie sich an Gott, dem Vater, und am Mann überhaupt, indem sie ihren Sohn von Kind auf an sich bindet, ihn peinigt, vernichtet und nach dem Vorbild des Kronos schließlich frisst: Sylvia Plath hat den Kopf in den Backofen gelegt und das Gas aufgedreht; Margit aber schneidet ihrem Sohn den „ungenießbaren“ Penis, das Symbol männlicher Gewalt, ab, legt ihn – den Sohn – ins Backrohr, brät ihn und verspeist ihn. „Mahlzeit“: So endet der Text (BA 134).

In „Irm sagt“, dem ersten der drei *Babel*-Monologe, mündet Irms ohnmächtige Revolte angesichts des Irak-Kriegs in den Wunsch nach Selbstaufhebung der Menschheit im Kannibalismus. Nichts anderes als Kannibalismus war aber die ursprüngliche Verzehrung des Vaters durch die Söhne, die sich nach dem Mord und der Kastration des Vaters dessen Kraft einverleibten. Letzteres sei, erklärt Freud im vierten Teil seines Essays *Totem und Tabu* (1912/13), „Die infantile Wiederkehr des Totemismus“, das Prinzip der Totemmahlzeit. In primitiven Opferkulten sei anstelle des Totems, des Urvaters der Horde, der nicht getötet und verletzt werden durfte, von den Mitgliedern der Horde – seinen Söhnen – ein ihn ersetzendes Opfertier gegessen worden. Im Christentum sei aus dem Totentier Gott bzw. Gott und der Gottessohn geworden, aus der Totemmahlzeit das Abendmahl, bei dem die Jünger Christi sich dessen in Brot verwandelten Leib und in Wein verwandeltes Blut einverleibten, um selbst ewig zu leben.³⁹ Der christliche Gottesdienst sei eine symbolische Wiederholung des Abendmahls: „Insofern wäre der gläubige Christ der Kannibale.“⁴⁰ Bei Jelinek ist die von religiösem Fanatismus geprägte ‚Infantilgesellschaft‘ tatsächlich in den Kannibalismus zurückgefallen.⁴¹ Stehen in der patriarchalischen Mythologie und Religion kannibalische Männer – Söhne wie Väter (Kronos) – am Ursprung der Kultur, so führt Jelinek dieses ‚naturalisierte‘, grässliche Modell, an dem sich sonst kaum jemand stößt, *ad absurdum*, indem sie es umkehrt, vom Anfang an das Ende der Geschichte versetzt und aus dem kannibalischen Vater bzw. Sohn eine kannibalische Mutter macht. Margit/Muttergottes/Mutter-des-Mohammed-Atta verleibt sich ihren ödipalen Sohn ein, weil sie nur auf diesem Umweg am männlichen Privileg des Ruhmes teilhaben und eine Spur in der Menschheitsgeschichte hinterlassen kann. Eine grauenhafte Tat, die, wenn sie von Männern verübt wird, in der Mythologie und deren Deutung nicht nur selbstverständlich ist, sondern sogar zum Gründungsakt der Kultur verklärt wird, tritt, da eine Frau sie begeht, in ihrer ganzen Abscheulichkeit und Absurdität in Erscheinung. Offenbar werden Frauen und Männer auch in

³⁷ Ebd.

³⁸ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 9-11.

³⁹ Freud, Sigmund: *Totem und Tabu*. Gesammelte Werke. Bd. IX. Frankfurt am Main: Fischer 1999. S. 370 ff.

⁴⁰ Sick, Andrea: „Geisterleben. Menschenessen. Die kannibalische Ordnung und ihre magische Wirkung.“ (http://www.thealit.de/lab/LIFE/LIFEfiles/r_15_1.htm)

⁴¹ Reale zeitgenössische Fälle von Kannibalismus, die Jelinek nicht unbekannt gewesen sein dürften, sind Armin Meiwes, der „Kannibale von Rothenburg“, der 2001 die Leiche seines (männlichen) Opfers in kleine Portionen zerstückelte, briet und mit einer Pfeffersoße zu sich nahm, sowie der Japaner Issei Sagawa, der 1983 eine befreundete Studentin in Paris erschoss und Teile ihrer Leiche aß. Sein Buch *In the Fog* (1983), in dem er seine kannibalische Erfahrung beschreibt, wurde zum Bestseller.

ethischen Fragen ungleich beurteilt. Jelineks Dekonstruktion patriarchalischer Phantasien beruht auf der dekonstruktiven Umkehrung solcher Geschlechterdiskrepanzen.

Auf der Ebene des Signifikats ist dieses Verfahren eine Parodie auf die Theogonie und den heute noch vorherrschenden Geschlechter- und Machtdiskurs. Die Dämonisierung der kastrierenden, „phallischen“ Frau, die sich gegen das Gesetz des Vaters auflehnt, indem sie sich auf absurd-grausame Weise der Rolle der liebenden Mutter verweigert (BA 116), führt Jelinek auf die Ausnutzung der Gebärfähigkeit der Frauen als Werkzeug der von Männern bestimmten Fortpflanzung und als Verfestigung männlicher Macht zurück. Sie unterlegt dem patriarchalischen Mythos eine subversive Bedeutung. Auf der Ebene des Signifikanten betreibt Jelinek *Gender Trouble*: Aus Uranos, Kronos und anderen göttlichen Vätern und Söhnen macht sie eine kannibalische, christlich-mohammedanische Medea, wobei sie den umkodierten Signifikanten bis zur Groteske überzeichnet. Jelineks grotesker Stil lässt das Dargestellte einerseits lächerlich erscheinen, andererseits übersteigert er die sonst ‚unschuldig‘ scheinende Unmenschlichkeit des herrschenden Diskurses über Weiblichkeit ins Monströs-Grausige. Gerade wegen ihrer grotesken Monstrosität entnaturalisiert die Margit-Figur die Vorstellung der kastrierenden Frau und reduziert sie auf das, was sie ist: ein skandalöses patriarchalisches Konstrukt.

Vergleicht man „Margit sagt“ mit der *Wand*, so wird klar, dass Jelinek die vermeintliche Überlegenheit des Mannes über die Frau und deren reale Unterdrückung als brutal-blutigen Bestandteil jeder Kultur versteht, die mit metaphysischen Pseudo-Argumenten den Anderen ausschließt, um sich gewaltsam zu behaupten. Jelinek deckt die männlich besetzten Bereiche der Metaphysik und des Logos als Nährboden für alle Arten dogmatischen, totalisierenden Denkens auf, das Tod bringende Männerphantasien hervorbringt. Sie kehrt diesen mörderischen Prozess um und dekonstruiert ihn, indem sie Männerphantasien zitiert und diese auf die ihnen zugrunde liegende Gewaltsamkeit zurückführt.

4. THEATER-, SPRACH- UND GENDERPERFORMANZ

Als Dekonstruktion des hegemonialen Weiblichkeitsdiskurses sind Jelineks Theatertexte als *Texte* immer auch ein Handeln. Sie sind zunächst *Sprechakte*, sprachliche Performanzen, durch die zugleich eine Handlung – eben das Dekonstruieren der herrschenden Weiblichkeitszuschreibungen durch umgekehrtes und verfremdetes Zitieren – vollzogen wird. Für die radikale Konstruktivistin Elfriede Jelinek ist, wie anfangs angedeutet wurde, das Subjekt überhaupt das Ergebnis soziokultureller Diskurse, und daher ist auch das Subjekt ‚Frau‘ bzw. ‚weibliche‘ Subjektivität eine rein diskursive Konstruktion. Von der *écriture féminine* und vom radikalen Feminismus, der einen weiblichen Essentialismus propagiert, lässt sich die Autorin nicht vereinnahmen. Die Frau als ein von ihrem Wesen her mit sich selbst identisches, bewusstes und selbstbewusstes Subjekt existiert für Jelinek nicht. Geschlecht ist für sie *Gender*, und *Gender* ist nach Judith Butler insofern performativ, als es aus diskursiven „Akten, Gesten und Inszenierungen“ besteht, die das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, erst konstituieren, die aber diese angeblich wesenhafte Geschlechtsidentität als „durch diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene“ Konstruktion auch reinszenieren und subvertieren können.⁴² In den hier als Paradigmen verwendeten Theatertexten *Die Wand* und „Margit sagt“ unterläuft Jelinek den zitierten Weiblichkeitsdiskurs, indem sie ihn parodistisch umformuliert. Mit anderen Worten: Sie betreibt feministische Subversion.

Sind Jelineks Theatertexte tatsächlich auch Texte für das *Theater*? Ja, auf jeden Fall, wenn sie den soziokulturellen ‚Mythos Frau‘ unterwandern, denn selbst dann, wenn sie keine

⁴² Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 200 u. 202.

expliziten Bühnenanweisungen enthalten, werden die Texte bei der Bühnenrealisierung von Sprach- und Genderperformanzen auch zu *Theaterperformanzen*, insofern bei der Dezentrierung des ‚phallogozentrischen‘ Diskurses und der entsprechenden Vervielfältigung der Figuren, bei der parodistischen Schwerpunktverschiebung vom Signifikat zum Signifikanten und bei dessen Konkretisierung in (anti-illusionistischen) szenischen Bildern und Aktionen nicht mehr nur die sprachlichen, sondern auch die außersprachlichen Kommunikations-Codes des Theaters mobilisiert werden. Mit welchen spezifischen (anti-illusionistischen) theatralischen Mitteln es auch immer geschieht: Gerade auf dem Theater lässt sich am adäquatesten zeigen, in welchem hohem Maße inszeniert, rollenfixiert und konstruiert *Gender* ist. Genderperformanz ist bei Elfriede Jelinek Sprach- *und* Theaterperformanz.