

## Ende des Mythos? - Beginn der Burleske?

### Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mythendekonstruktion und burlesker Komik in einigen Dramen Elfriede Jelineks

#### Einleitung

Ist der Mythos zu Ende gebracht, wenn er und indem er zur Burleske gemacht, besser: als solche möglich geworden ist?<sup>1</sup>

Diese Frage wurde von Hans Blumenberg in *Arbeit am Mythos* im Zusammenhang mit der Erzählung *Der schlecht gefesselte Prometheus* von André Gide aufgeworfen, in der sich der an den Kaukasus geschmiedete Prometheus selbst von seinen Ketten befreit, im Anschluss daran unmotiviert im Paris des frühen 20. Jahrhunderts landet und in der am Ende der Adler, welcher der Überlieferung nach täglich die ständig nachwachsende Leber des Halbgottes frisst, selbst im Zuge eines Leichenschmauses beim Begräbnis von Prometheus' Freund Damokles kollektiv verzehrt wird.

Im Zuge der folgenden Überlegungen soll der Versuch unternommen werden, sich dieser Frage auf einer anderen Ebene zu nähern, nämlich in Bezug auf Tendenzen im dramatischen Werk von Elfriede Jelinek; ein Unterfangen, dass nicht nur in Hinblick auf die häufige Verwendung burlesk-komischer Elemente in den Texten der Autorin, sondern auch aufgrund deren enger Beziehung zu mythischen Denk- und Handlungsstrukturen (und der Intention, diese zu dekonstruieren) naheliegend erscheint. Der Begriff „Mythos“ kann dabei jedoch nicht im blumenbergschen Sinn als eine Bezeichnung für „Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns“,<sup>2</sup> die quasi als Vermittlungsinstanz zwischen dem Menschen und der übermächtigen Realität fungiert, verwendet werden, sondern steht im Sinne von Roland Barthes' Konzeption der Trivialmythen für eine „entpolitisierte Aussage“,<sup>3</sup> die historisch gewachsenen Konstellationen und Entwicklungen zum Zwecke einer Unterbindung gesellschaftlich verändernden Handelns den Schein von Natur und

---

<sup>1</sup> Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main 1996, S. 684.

<sup>2</sup> Ebd. S. 40.

<sup>3</sup> Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main 1964, S. 130.

Natürlichkeit verleiht.<sup>4</sup> Es kann nun nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sein, diese beiden Theoreme zueinander in direkte Beziehung zu setzen, zumal Blumenbergs Definition vom „Mythos“ sich grundlegend von der Barthes’ unterscheidet und auch nicht wie diese ideologisch besetzt ist, was zur Folge hat, dass beide Theoretiker eine stark divergierende Vorstellung vom Akt des Zuendebringens haben. Ich borge mir also sozusagen nur die von Blumenberg in den Raum gestellte Fragestellung nach dem Verhältnis von Mythos und Burleske<sup>5</sup> aus und versuche sie auf das Barthsche Mythenmodell umzulegen.

Bereits in ihrem 1970 erstmals veröffentlichten Essay *Die endlose Unschuldigkeit* beschäftigt sich Elfriede Jelinek mit den von Roland Barthes in *Mythen des Alltags* formulierten Thesen, greift diese in Form von Zitaten auf und collagiert sie mit Versatzstücken aus der zeitgenössischen Unterhaltungsindustrie. Unter anderem findet sich darin auch die Anmerkung, dass die mythische Aussage „nur aus manipulierter materie (materie für eine angemessene mitteilung bearbeitet)“<sup>6</sup> entsteht. In Jelineks Verfahren der literarischen Destruktion trivialmythischer Strukturen (das von literaturwissenschaftlicher Seite – wie zum Beispiel in den Arbeiten von Marlies Janz<sup>7</sup> – bereits früh erkannt und beschrieben wurde) geht es nun darum, diesen Manipulationsakt und die dadurch geschaffene Deformation der Materie sichtbar zu machen. Wenngleich kein Zweifel daran besteht, dass die Quintessenz, des mythendekonstruktivistischen Potentials ihrer Texte in der Sprache liegt, bedarf in Hinblick auf die (in erster Linie das dramatische Werk Jelineks fokussierende) Ausgangsfragestellung der vorliegenden Untersuchung nach den Möglichkeiten der burlesken Komik vor allem der physische Bereich einer näheren Betrachtung.<sup>8</sup> Dabei stellt sich die Frage, inwieweit sich die insbesondere in der sprachlichen Montagetechnik der Autorin

---

<sup>4</sup> Vgl. ebd. S. 130-132.

<sup>5</sup> Den Begriff „Burleske“, der sich im deutschen Sprachraum erstmals um 1700 bei Daniel Georg Morhof als „Schreibart travestierenden Charakters“ (Dieter Werner: *Das Burleske*. Berlin 1966, S. 101) findet und vom Frühaufklärer Gottsched abfällig für Stücke der Commedia dell’Arte und der deutschsprachigen Haupt- und Staatsaktionen benutzt wurde, wird in Anlehnung an die Definitionsvorschläge von Thomas Stauder nicht als literarische Gattung verwendet, sondern als Stilbegriff, der sich vom Verfahren der Travestie nur insofern unterscheidet, dass er sich nicht auf eine eindeutig identifizierbare Vorlage bezieht. vgl.

Thomas Stauder: *Die literarische Travestie*. Frankfurt am Main u.a. 1993, S. 38-39.

<sup>6</sup> Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit*. In: Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit*. München 1980, S. 49.

<sup>7</sup> Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart 1995, S. 8-15.

<sup>8</sup> An dieser Stelle sei insbesondere auf die Dissertation von Artur Pełka verwiesen. Der subversive Körper, der in den durch die Arbeiten der Wiener Gruppe und der Wiener Aktionisten beeinflussten Stücken von Jelinek und Schwab eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, wird darin sowohl in Hinblick auf die theoretischen Körper-Diskurse des 20. Jahrhunderts als auch seine Funktion in den jeweiligen Theatertexten einer eingehenden Analyse unterzogen. vgl. Artur Pełka: *Körper(sub)versionen*. Frankfurt am Main u.a. 2005.

evident werdende Enttarnung von Trivialmythen auch in den physischen (und sich Elementen der Burleske bedienenden) Aktionen der auf der Bühne agierenden Personen widerspiegelt.

### Körper, Komik und Gewalt

In Anlehnung an die von Elfriede Jelinek in dem theaterästhetischen Essay *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* konstatierte Vergrößerung bzw. Reduktion ihrer Figuren in übermenschliche Popanze,<sup>9</sup> Typen und Bedeutungsträger, zeigt sich deutlich, dass sich auf sprachlicher Ebene aufgrund der zahlreichen intertextuellen Bezüge im Dramentext ein Aufblasen der jeweils gerade sprechenden Personen festmachen lässt, während im körperlichen Bereich die besagte Reduktion stattfindet, die in mehreren Punkten an die Konzepte der Hanswurstiaden des Alt Wiener Volkstheaters und der österreichischen Nachkriegs-Avantgarden (z.B.: des Wiener Aktionismus und der Wiener Gruppe) anknüpft. So konstatiert Bernard Banoun im Zusammenhang mit Jelineks früheren Theatertexten, dass das „Leben auf der Bühne [...] zum größten Teil aus den primären Lebensfunktionen“<sup>10</sup> besteht, wobei vor allem auch burlesk-komische Motive eine zentrale Rolle spielen.

Von Jelinek wird das Niedrig-Komische bevorzugt verwendet – und zwar mit dem Ziel, etablierte Wertvorstellungen radikal zu untergraben. So werden durch Umkehrung des Blickpunktes die Mächtigen und Herrschenden in menschlicher, allzu menschlicher Situation gezeigt und somit entsakralisiert. Wie im Karneval ist das Niedrig-Komische ein Mittel, die Mächtigen herabzusetzen.<sup>11</sup>

Eine weitere Parallele zu Jelinek stellt der Umstand dar, dass sowohl in den Haupt- und Staatsaktionen des 18. Jahrhunderts als auch in den szenischen Experimenten der Wiener Gruppe unter anderem auch bedingt durch die verstärkte Anwendung burlesker Komik jegliche Form der Psychologisierung weitgehend vermieden und das Konzept der theatralen Repräsentation zumindest sehr vehement in Frage gestellt wurde (beide Gesichtspunkte sind für das dramatische Schaffen Elfriede Jelineks ja geradezu charakteristisch). Anders als bei den zotigen Scherzen des Hanswurst, in denen die Physis als übermäßig agierendes und von der Sprache nicht disziplinierbares Medium fungiert oder auch den Installationen der Wiener

<sup>9</sup> Vgl. Elfriede Jelinek: *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*. In: TheaterZeitSchrift 7 (1984), S. 14-16.

<sup>10</sup> Bernard Banoun: *Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks*. In: Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin 1996, S. 289.

<sup>11</sup> Ebd. S. 289.

Aktionisten – wie zum Beispiel bei Otto Muehl, der den Körper als „Abbild der Gesellschaft [...] die diesen mit sozialen Unterdrückungsmechanismen physisch steuerte“<sup>12</sup> auffasst – erscheint er bei Jelinek nur noch als eine tote Hülle, die nach Belieben benutzt und verschlissen werden kann (sehr häufig wird in diesem Kontext auf das von der Autorin skizzierte Bild der Schauspieler als „fleischfarbene Schinken, die nicht nur nach Fleisch aussehen, sondern Fleisch auch sind“<sup>13</sup> verwiesen). Eine nicht unwesentliche Rolle spielen jedoch die aus dieser Benützung resultierenden physischen Prozesse, also die vorhin angesprochenen primären Lebensfunktionen: Nahrungsaufnahme, Nahrungsausscheidung und Kopulation. Diese bilden seit jeher die zentralen Elemente der Burleske und eignen sich grundsätzlich schon insofern für die Demontierung von Trivialmythen, die ja laut Roland Barthes als Instrumente zur Perpetuierung bourgeoiser Ideologien fungieren,<sup>14</sup> da die burleske Inszenierung von Fress- und Sauforgien, sexual- und fäkalkomischen Handlungen und Späßen den bürgerlichen Moral- und Wertvorstellungen ja geradezu diametral zuwiderläuft. Jedoch lassen sich die besagten Motive in den Texten Elfriede Jelineks keineswegs auf diesen antibürgerlichen Gestus reduzieren; sowohl auf ästhetischer als auch thematischer Ebene ist deren Funktion wesentlich vielschichtiger. Dies soll in der Folge anhand mehrerer konkreter Beispiele veranschaulicht werden.

Dabei bietet sich wohl vor allem Michail Bachtins Konzeption vom grotesk-karnevalessken Körper und dessen subversivem Potential als theoretische Grundlage an, zumal dieser in seinen Studien zu François Rabelais' Romanen *Gargantua* und *Pantagruel* (I-V) den Fress-, Ausscheidungs- und Geschlechtsakt als die wohl wirkungsvollsten Möglichkeiten der Grenzaufhebung zwischen Körper und Welt, mit deren Hilfe die kosmischen Katastrophen in ein befreiendes Lachen umgewandelt werden können, definiert, was in der Folge zu einer dauerhaften Umkehrung sozialer Hierarchien führe.<sup>15</sup> Jedoch bleiben Bachtins Thesen sowohl im spezifisch theater- und literaturwissenschaftlichen als auch im allgemein kultur- und geisteswissenschaftlichen Diskurs der letzten beiden Jahrzehnte nicht unwidersprochen. Als Argument wird zum Beispiel von Gerhard Scheit vorgebracht, dass seiner Einschätzung nach bei Bachtin das „Lachen an sich eine [...] gesellschaftskritische Bedeutung [erhält] – einerlei

---

<sup>12</sup> Ferdinand Schmatz: *Wiener Aktionismus und Wirklichkeit*. In: Thomas Eder, Klaus Kastberger (Hrsg.): *Schluss mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*. Wien 2000, S. 50.

<sup>13</sup> Elfriede Jelinek: *Sinn egal. Körper zwecklos*. In:  
<http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>.

<sup>14</sup> Vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 123-131.

<sup>15</sup> Vgl. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main 1987, S. 358-378.

in welchen Zusammenhängen und worüber gelacht wird“<sup>16</sup> wobei ihm vorgeworfen wird, dass er „zu einer Art Romantik des Komischen“<sup>17</sup> neige.

Von dieser „Romantik“ ist bei Elfriede Jelinek nicht mehr allzu viel übrig geblieben, zumal – wie aus den bisherigen wissenschaftlichen Untersuchungen zur Komik in Jelineks Texten größtenteils einhellig hervorgeht<sup>18</sup> – die von der Autorin aufgegriffenen und bis ins Groteske überzeichneten Motive, die in der Literatur- und Theatergeschichte bis dato eher den niedrig-komischen Genres zugeordnet wurden (wie etwa der Akt des maßlosen Fressens) vor allem durch deren Ambivalenz gekennzeichnet sind. Es zeigt sich sehr deutlich, dass es hier nicht ausschließlich um das Lachen geht, sondern vor allem um die Kombination von Lachen und Leid. Somit gesellt sich zu den vorhin skizzierten Lebensfunktionen noch ein vierter Element dazu, das nicht nur seit jeher wesentlicher Bestandteil dramatischer Formen, die sich der burlesken Komik bedienen (wie etwa der Posse, des Schwanks oder der Travestie), ist, sondern auch nahezu aller Stücke von Elfriede Jelinek: der Gewaltakt. Denn ein Großteil der burlesk vorgeführten körperlichen Handlungen – egal ob Essen, Ausscheidung oder Kopulation – gipfelt bei Jelinek letztlich in exzessiver Gewaltausübung, in der sowohl Elemente der Komik als auch der Tragik miteinander verschmelzen.

Dieser Kippeffekt wurde vor allem in den Arbeiten von Susanne Böhmisch<sup>19</sup> und Bernard Banoun eingehend untersucht. Am Beispiel von Jelineks Posse *Burgtheater* erläutert Banoun, mit welchen theaterästhetischen Mitteln die burlesk-komischen Motive von der Autorin „in einen schreckenerregenden Kontext, den sie nicht abschwächen, sondern noch grausamer erscheinen lassen“<sup>20</sup> gestellt werden. Vom Beginn des Stücks an bildet die Komik ein

---

<sup>16</sup> Gerhard Scheit: *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik*. Wien 1995, S. 35.

<sup>17</sup> Ebd. S. 35.

<sup>18</sup> Vgl. Bernard Banoun: *Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks*, S. 285-299.

Beate Hochholdinger-Reiterer: „1941. Alles äußerst heiter!“: Zur Komik in Elfriede Jelineks „Burgtheater. Posse mit Gesang“ In: Hilde Haider-Pregler, Brigitte Marschall, Monika Meister, Angelika Beckmann, Patric Blaser (Hrsg.): *Komik: Ästhetik. Theorien. Vermittlungsstrategien*. Wien u.a. 2006, S. 447-456; Gail Finney: *The Politics of Violence on the Comic Stage. Elfriede Jelinek's „Burgtheater“*. In: Susan L. Cocalis, Ferrel Rose (Hrsg.): *Thalia's Daughters. German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present*. Tübingen 1996, S. 239-251.

<sup>19</sup> Der von Susanne Böhmisch im Rahmen des Symposiums „Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater“ an der Vrije Universiteit Brüssel gehaltene Vortrag mit dem Titel *Jelinek/Artaud: Grausamkeit, Komik, Katharsis* wurde mir von der Verfasserin in schriftlicher Form übermittelt und wird in dem demnächst erscheinenden Sammelband zur Tagung publiziert. vgl. Inge Arteel (Hrsg.): *Elfriede Jelinek: Stücke für oder gegen das Theater?* Brüssel 2007 (im Erscheinen).

<sup>20</sup> Bernard Banoun: *Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks*, S. 285-299.

zentrales Element bei der Darstellung der zahlreichen Grobheiten und mehr oder weniger gewalttätigen Aktionen der Protagonisten Käthe, Istvan und Schorsch, die sich in erster Linie gegen Istvans mittellose Schwester Resi und die drei Kinder Käthes richten. Banoun verweist hier insbesondere auf die zahlreichen Slapstick-Effekte,<sup>21</sup> die sich am laufenden Band in den Regieanweisungen der Autorin finden (wie z.B.: „Käthe eilt flink hinterher und gibt ihr noch einen Arschtritt, daß sie buchstäblich hinausfliegt“<sup>22</sup>). Die Gewaltakte gipfeln schließlich in der Zerstückelung des Alpenkönigs, der sich in einem das Altwiener Zauberspiel parodierenden „Allegorischen Zwischenspiel“, eher einer untoten Mumie als einem Menschen ähnelnd, bei der Schauspielerfamilie als Personifikation von Österreich, der Nachgeborenen und der Zukunft vorstellt und diese um finanzielle Unterstützung für den Widerstand gegen das nationalsozialistische Regime bittet. Die gegen den Widerstandskämpfer in der Folge angewendete Gewalt wird von den Figuren als Spaß, als „Hetz“ empfunden. So meint Schorsch, während immer fester auf den Alpenkönig eingeprügelt wird und diesem auch schon einige Gliedmaßen fehlen: „A Hetz muß sein. So glocht hamma nimma seit dem Anschluß.“<sup>23</sup> Nachdem der Zerstückelungsvorgang, während dem sowohl die Täter als auch das Opfer heitere Couplets und Volkslieder zum Besten gegeben haben, abgeschlossen und die Stimme des getöteten Alpenkönigs nur mehr über ein Tonband vernehmbar ist, fallen sich die Mörder lachend in die Arme. Besonders augenfällig ist an dieser Szene vor allem ihre groteske Künstlichkeit und die von Banoun konstatierte „Diskrepanz zwischen dem Bühnengeschehen und den Worten oder der Art, wie sie gesprochen werden.“<sup>24</sup>

Diese Szene vermittelt nun auch einen ersten Eindruck von der Funktion physischer Prozesse in Elfriede Jelineks mythendekonstruktivistischem Schreibverfahren. Denn gerade die dadurch veranschaulichte radikale Ästhetik der Darstellung von Leid mit Mitteln der burlesken Komik, also das Kippen von einer Polarität in die andere, führt letztlich auch dazu, dass die trivialmythischen Denk- und Handlungsmuster, welche die Gewalt zu verbergen oder heroisierend zu beschönigen suchen, ad absurdum geführt werden. Der von Roland Barthes in Bezug auf den Mythos konstatierte vexierbildartige Wechsel zwischen Sinn und Form<sup>25</sup> – durch den „das Bild jedes Wissen um gesellschaftliche und politische Zusammenhänge verliert“<sup>26</sup> – und die dadurch geschaffene Deformation der Realität wird bei Jelinek also nicht nur auf rein sprachlicher Ebene, sondern vor allem auch durch die dissonante Kombination

<sup>21</sup> Vgl. ebd. S. 287.

<sup>22</sup> Elfriede Jelinek: *Burgtheater*. In: Elfriede Jelinek: Theaterstücke. Reinbek 2004, S. 140.

<sup>23</sup> Ebd. S. 147.

<sup>24</sup> Bernard Banoun: *Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks*, S. 288.

<sup>25</sup> Vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 96-105.

<sup>26</sup> Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*, S. 12.

des Gesprochenen mit den physischen Vorgängen auf der Bühne an die Spitze getrieben und dadurch kenntlich gemacht.

Was den speziellen Fall der burlesken Komik betrifft sei noch angemerkt, dass diese enge Verknüpfung von Lachen und Grausamkeit sich auch in Bachtins karnevalesken Körperkonzepten manifestiert. Dies wird vor allem in Boris Groys' Artikel *Grausamer Karneval* überdeutlich zum Ausdruck gebracht:

Ohne Einschränkung besteht Bachtin jedoch auf der Totalität des Karnevals, seinem Pathos der Zerstörung der Autonomie des menschlichen Körpers und der menschlichen Individualität. Im Tonfall des Entzückens gibt Bachtin Rabelais' Schilderungen der grässlichen karnevalistischen Schlachten wieder. [...] Dieser Albtraum verwandelt sich Bachtin zufolge in einen lustigen Karneval durch das begleitende Gelächter. Das Karnevalsgelächter ist aber nicht etwa die Ironie des Denkers über die Tragödie des Lebens, es ist das frohe Lachen des Volkes über die Qualen des hilflosen Individuums. Dieses Lachen ist das Lachen des Totalitarismus.<sup>27</sup>

Was die Gewalteskalationen in *Burgtheater* betrifft, sind diese insbesondere auch im Zusammenhang mit den burlesk vorgeführten Esszenen, die in mehrfacher Hinsicht an Bachtins Karnevalstheorie anknüpfen (diese gleichzeitig aber auch sprengen), von Interesse.

### **Das große Fressen: Fleckerlspeis' und Menschenknochen**

Grundsätzlich fällt auf, dass der Akt der Nahrungsaufnahme bei Elfriede Jelinek, speziell die Konsumation von Fleisch in jeglicher Form, sehr eng mit Motiven physischer Gewaltausübung verknüpft ist. Verwiesen sei hier zum Beispiel auf Artur Pelkas Ausführungen über die blutigen Fleisch- und Wurstspezialitäten, die in *Stecken, Stab und Stangl* an der Theke zum Verkauf angeboten werden bzw. das vampireske Trinken von Blut in *Krankheit oder Moderne Frauen*<sup>28</sup>. Im Falle von *Burgtheater* wird diesbezüglich auch mit Elementen burlesker Komik nicht gespart, wie unter anderem bereits aus der Regieanweisung am Beginn des Stücks hervorgeht:

Sie [Käthe] hebt eine Terrine mit Schinkenfleckerl hoch und schüttet das Ganze mitten auf dem Tisch zu einem Haufen auf. Die Kinder kraxeln sofort halb den Tisch hinauf,

---

<sup>27</sup> Boris Groys: *Grausamer Karneval*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 21.6.1989.

<sup>28</sup> Artur Pelka: *Körper(sub)versionen*, S. 138-148.

versuchen etwas davon aufzufangen, essen mit dem Kopf auf der Tischplatte, wie die Schweine. Furchtbare Patzerei!<sup>29</sup>

Wie in einigen später noch näher zu veranschaulichenden Beispielen bietet auch hier das gemeinsame Mahl die Möglichkeit, von der physischen Handlung Rückschlüsse auf die sich in der Sprache der auf der Bühne agierenden Körper manifestierenden Ideologeme und Verhaltensmuster zu ziehen. Zwar tritt die vorhin im Zusammenhang mit den Gewalteskalationen konstatierte Überlagerung dissonanter Elemente hier nicht mehr so überdeutlich zutage, weil das Gesprochene (also die in derb-vulgärsprachlicher Diktion zum Besten gegebenen Sexualphantasien Käthes<sup>30</sup>) größtenteils den Vorgängen auf der Bühne entspricht. Jedoch entstehen durch die Verwendung mehrerer heroisierend-pathetischer Ausdrücke und Redewendungen erneut zahlreiche Brüche und Widersprüche zwischen dem Text und den Handlungen der Personen.

Schön schnabulieren, gelts ja! Und wenn es nur fürs Hoamatl is, das bald hungern und frieren wird. Ehebaldigst böckelts im Schützengraben und die Stukas stürzen vom Himmel. Doch halt, seht! Ein Fallschirm hat sich geöffnet, der kühne Flieger konnte sich retten. Unten wartet mit brünftelndem Rock die Bäuerin. [...] Ui jegerl! Hörts zu, Kinder! Unter dem groben Kittel des Bauernweibes steckt nur der Bauer in seinem schmutziggrünen Ehrenkleide, der Tracht des alpinen Menschen, und sunsten ist durt absolut nix.<sup>31</sup>

Das Pathos des zum Helden mythisierten Soldaten wird durch die Kontextualisierung nicht nur aufgehoben und entsakralisiert, sondern wirkt dadurch ebenso burlesk, ordinär und grotesk wie die Tischsitten der Schauspielerfamilie.

Wenngleich die körperlichen Aktionen nicht dieselbe Vielschichtigkeit aufweisen wie die Jelineksche Sprache, so verweist der Akt des Essens hier doch auf mehrere unterschiedliche (sowohl sakrale als auch profane) Konnotationsebenen. Eine davon sei nun in Hinblick auf die Schinkenfleckerlszene herausgegriffen: Michail Bachtin spricht im Zusammenhang mit der Konsumation von Speisen von einem „Verschlingen der Welt durch die siegreichen Menschen“,<sup>32</sup> unterscheidet aber sehr strikt zwischen öffentlichen Festmählern und der

---

<sup>29</sup> Elfriede Jelinek: *Burgtheater*, S. 131.

<sup>30</sup> Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*, 65-66.

<sup>31</sup> Elfriede Jelinek: *Burgtheater*, S. 131-132.

<sup>32</sup> Vgl. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, S. 323.

privaten Völlerei, die er als „Ausdruck der Zufriedenheit und Sattheit des egoistischen Individuums“<sup>33</sup> versteht. Zwar klingt letzteres in *Burgtheater* durchaus an, da die Fressorgie im privat-familiären Kreis stattfindet, jedoch werden die öffentlichen Feste durch die ständigen Bezugnahmen zur Anschlussbegeisterung der Massen am Heldenplatz um nichts positiver gesehen. Jedenfalls ist der „Sieg“, der in Jelineks Posse gefeiert wird, der Sieg derer, die sich mit den neuen nationalsozialistischen Machthabern arrangiert haben und wie im Falle der Schauspielerfamilie dem System mittels ihrer Kunst als Aushängeschilder dienten. Das „Verschlingen der Welt“ durch die Sieger bezieht sich demnach höchstens auf diejenigen, die nicht Teil dieses neuen Weltkonzeptes waren oder sein wollten (oder um mit Boris Groys zu sprechen: ihre Teilnahme an dem totalitären Karneval verweigerten), wie dies im Falle von *Burgtheater* durch den Alpenkönig verkörpert wird. Hinter dem Mythos vom unpolitischen Künstler verbirgt sich die blutige Realität vom Fressen und Gefressenwerden in einer Diktatur. Dass dieses Diktum auch durchaus wörtlich genommen werden kann (und sich die Gewalt also nicht nur während und nach derartigen „Mahlzeiten“ entwickelt, sondern oft auch unmittelbar daraus resultiert), zeigt das Dramolett *Präsident Abendwind*, das in vielerlei Hinsicht Parallelen zu *Burgtheater* aufweist.

Hier wird das Mahl dann zum kannibalischen Akt. Fress- und Gewaltorgie verschmelzen untrennbar miteinander. Grundsätzlich bietet sich das Motiv der Anthropophagie am Theater als eines der letzten großen Tabuthemen zur Veranschaulichung gesellschaftlicher Missstände ja durchaus an.<sup>34</sup> Verwiesen sei hierbei zum Beispiel auf Texte von Heiner Müller (z.B.: *Germania Tod in Berlin*), George Tabori (z.B.: *Die Kannibalen*) und Werner Schwab (z.B.: *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNFORM*).<sup>35</sup> In Falle von *Präsident Abendwind* wird der Kannibalismus, wie bereits in Nestroy's Posse *Häuptling Abendwind*, die Jelinek als Vorlage gedient hat, in spezifisch österreichisch-bayerischer Spielform vorgeführt. Auch bei Nestroy ist es die „sprichwörtlich gemütliche, in Wirklichkeit jedoch habgierige Natur der österreichischen Gesellschaft, auf die Nestroy Operette anspielt, und die die Grundlage für Jelineks Kritik an der österreichischen Nachkriegszeit bildet.“<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Ebd. S. 343.

<sup>34</sup> Vgl. Anna Campanile: „*Die Diskurse kommen und gehen, der Appetit bleibt*“. In: Daniel Fulda, Walter Pape (Hrsg.): *Das Andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*. Freiburg im Breisgau 2001, S. 447.

<sup>35</sup> Vgl. Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*. Berlin 1977; George Tabori: *Die Kannibalen*. Wien 1987; Werner Schwab: *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNFORM*. In: Werner Schwab: Fäkaliendramen. Graz 1996, S. 59-120.

<sup>36</sup> Angela Gulielmetti: „*Häuptling Abendwind* und „*Präsident Abendwind*“. Nestroy und Elfriede Jelinek. In: Nestroyana 1-2 (1997), S. 46.

Inhaltlich emanzipiert sich Jelineks Version jedoch sehr deutlich von der Nestroy'schen Textgrundlage. Abendwind, ein Fleisch- und Wurstproduzent und Vorsitzender vom Rat der Vereinigten Pfitschiinseln, bewirbt sich auf das Bitten seiner Tochter Ottilie hin um das Amt des Präsidenten seiner Insel und wird nach ersten Misserfolgen durch die Hilfe seines Schwiegersohnes Hermann auch tatsächlich gewählt. Bei einer Mischung aus Opernball und Festmahl zu Ehren seines mit bayerischem Akzent sprechenden Gastes Franz Josef Apertutto wird er von einem weißen Bären, der sich als amerikanischer Fernsehjournalist entpuppt, dann selbst verspeist.

Der burleske Charakter der Szenen wird zunächst in den blutigen Variationen österreichischer Volks- und Operettenlieder evident: („Wiener Blut, Wiener Blut. Blunzn, Stelzn mit Kraut tun uns gut! Das Gselchte, das Gröste in unsare Leiber! Wen mer net fressen tun, den vertreib mer!“<sup>37</sup>) Mit dem Inhalt dieser Gesangseinlagen korrespondieren die physischen Handlungen Abendwinds, die sich größtenteils auf das Messer wetzen, Fressen und Gefressen werden beschränken. Bereits in der ersten Szene kaut er an blutigen menschlichen Schenkelknochen. Und auch die Würste sind hier nicht mehr wie in *Burgtheater* in Gestalt von Fleckerlspeis' präsent, sondern als in Dosen abgepacktes internationales Exportgut, das entweder aus dem Fleisch ausländischer Touristen oder renitenter Inländer gewonnen wird. Der zur Gewinnung dieses Produkts notwendige systematische Vernichtungsakt zum Zwecke eines profiträchtigen Einverleibens anderer menschlicher Lebensformen im eigenen Körper ist eines der ersten Beispiele für den von Artur Pelka konstatierten „Kurzschluss zwischen dem Kannibalismus und dem Holocaust im Werk Elfriede Jelineks“,<sup>38</sup> der sich leitmotivisch, mit Walzerklängen unterlegt durch das gesamte Stück zieht und sich auch in zahlreichen späteren Dramen Jelineks als zentrales Motiv wiederfindet. Doch deutet das Fressen der satten Sieger der Geschichte nicht nur auf die Tat selbst hin, sondern auch auf den Umgang damit, der meist nicht Reflexion, sondern Verdrängung beinhaltet. Bereits in *Burgtheater* gehen die Mitglieder der Schauspielerfamilie, nachdem die Reste des von ihnen getöteten Widerstandskämpfers beseitigt wurden, wieder nahtlos zum burlesken Spiel mit Lebensmitteln über:

---

<sup>37</sup> Elfriede Jelinek: *Präsident Abendwind*, S. 21.

<sup>38</sup> Artur Pelka: *Körper(sub)versionen*, S. 144.

Resi kommt mit einer Platte Gebäck und Likör herein. Käthe stürzt auf sie zu, reißt Resi die Platte aus der Hand, daß alles herunterfällt. Die Kinder balgen sich am Boden kreischend darum.<sup>39</sup>

Der Tötungsakt wird nahezu übergangslos in dieses heitere Treiben integriert und nicht mehr weiter erörtert. Dementsprechend heißt es auch in *Präsident Abendwind*: „Doch leichter noch als jedes Fressen, fällt eurem Präsidenten das Vergessen.“<sup>40</sup> Dabei geht es der Autorin jedoch nicht vordergründig um die Person Kurt Waldheims, auf den in diesem Stück angespielt wird – ebenso wenig wie bei *Burgtheater* um die Person Paula Wesselys –, sondern im Sinne der Jelinekschen Reduktion der auf der Bühne agierenden Figuren auf Bedeutungsträger um das, was sie repräsentierten: den Mythos der Unschuld Österreichs an den Verbrechen des Dritten Reiches. Die Auseinandersetzung der Autorin mit den Mythen, die insbesondere auf der Ausklammerung der österreichischen Geschichte von 1938 bis 1945 (bzw. von 1914 bis 1945), der „Opferthese“ und dem Versuch der Konstituierung des Bildes eines überzeitlichen und ewigen Staatsapparates basieren, wurde in zahlreichen literaturwissenschaftlichen Arbeiten sehr eingehend analysiert. Zur allgemeinen Einführung in diesen Themenbereich sei auf die Beiträge von Marlies Janz, Allyson Fiddler Karl Wagner und Pia Janke verwiesen.<sup>41</sup> Die Kombination von Burleske und Kannibalismus dient somit also nicht nur als ein Mittel zur Entsakulalisierung, sondern – da der Mythos vom überzeitlichen Österreich ja vorwiegend auf das Vergessen vergangener Verbrechen abzielt – auch zur Erinnerung an das gerne Verdrängte.

Das Motiv des Essens bietet sich dabei nicht nur deshalb an, weil durch das Verschlingen von Fleisch in den jeweiligen Kontexten die Mechanismen von Vernichtung und Verdrängung überdeutlich evident werden, sondern auch insofern, weil sowohl der Akt der Nahrungsaufnahme als auch die Speisen selbst (im Falle von Österreich also zum Beispiel Wiener Schnitzel, Salzburger Nockerl, Sachertorte, Mozartkugeln etc.), wie Roland Barthes

---

<sup>39</sup> Elfriede Jelinek: *Burgtheater*, S. 152.

<sup>40</sup> Elfriede Jelinek: *Präsident Abendwind*. In: Text + Kritik 117 (1999), S. 23.

<sup>41</sup> Marlies Janz: *Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen*. In: Daniela Bartens, Paul Pechmann (Hrsg.): *Elfriede Jelinek – Die internationale Rezeption*. Graz 1997, S. 225-238; Allyson Fiddler: *Demythologizing the Austrian ‚Heimat‘ Elfriede Jelinek as ‚Nestbeschmutzer‘*. In: Ricarda Schmidt, Moray Mc Gowan (Hrsg.): *From High Priests to Desecrators. Contemporary Austrian Writers*. Sheffield 1993, S. 25-44; Karl Wagner: *Österreich – eine S(t)imulation. Zu Elfriede Jelineks Österreich-Kritik*. In: Kurt Bartsch, Günther Höfler (Hrsg.): *Dossier 2: Elfriede Jelinek*. Graz 1991, S. 79-93; Pia Janke (Hrsg.): *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg 2002.

dies am Beispiel von Beefsteaks und Pommes Frites gezeigt hat,<sup>42</sup> auch als Chiffren nationaler Identitätsstiftung fungieren, deren trivialmythisches Wirkungspotential bei Jelinek jedoch durch die burleske Darstellungsweise und die anfangs thematisierte Vermengung von Komik und Gewalt in sein Gegenteil verkehrt wird. Prägnant auf den Punkt gebracht wird dies in *Präsident Abendwind* in Abendwinds mehrmals geäußerter Bekenntnis zu seiner Heimat („Hier bin ich und hier bleib ich, hier freß ich und hier speib ich!“<sup>43</sup>), kombiniert mit Überlegungen und Gesten, die auf die Verspeisung seines Ehrengastes Franz Josef Apertutto, seiner eigenen Tochter und seines Schwiegersohnes abzielen.

Dass sich durch die explizite Enttarnung von Österreich-Mythen diese nicht automatisch erledigen, manifestiert sich sowohl in der historischen Realität als auch in Jelineks Text. Zwar wurde die „Waldheim-Affäre“ von vielen zum Anlass genommen, die Aufarbeitung der österreichischen Geschichte zwischen 1938 und 1945 voranzutreiben und zu intensivieren, der anthropophage Akt als Eliminierung des Fremden und Anderen verweist jedoch auch deutlich auf die Kontinuität von gewaltbereitem Rassismus und Nationalismus, wie er gerade in den späten 80ern und während der gesamten 90er Jahre in Österreich immer wieder anzutreffen war:

Die Tschuschn, die Neger sind eine Verlockung, die fressn mir gleich direkt aus der Verpackung. Mit Senf tun mir unsere Teller verschmiern, die Serben, die fressen mir gleich im Papier.<sup>44</sup>

Zu erwähnen ist darüber hinaus auch, dass sich im Gegensatz zu *Burgtheater* die Fress- und Gewaltakte nicht mehr bloß im privaten Bereich abspielen, sondern in *Präsident Abendwind* letztlich sogar zum Staatsakt werden. Der von Bachtin diagnostizierte Egoismus Einzelner mit dazugehöriger Völlerei wird mehr und mehr zum gesamtgesellschaftlichen Phänomen, wie nun auch im Folgenden zu sehen sein wird.

### „Heitere Materie“: Kapitalismus und Kot

Auch in Elfriede Jelineks Komödie *Raststätte oder Sie machens alle* wird wie in *Burgtheater* und *Präsident Abendwind* der Akt des Essen auf der Bühne in Gestalt der von der Tischplatte

---

<sup>42</sup> Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, 36-38.

<sup>43</sup> Elfriede Jelinek: *Präsident Abendwind*, S. 30-32.

<sup>44</sup> Ebd. S. 17.

schlabbernden Männer<sup>45</sup> Kurt und Herbert auf burleske Weise vorgeführt. In der Folge kommt es durch die direkte Verknüpfung von Nahrungsaufnahme und Ausscheidung am Beginn der zweiten Szene durch die über Lautsprecher mitgeteilten Anweisungen des Kellners an die in den Toilettenhäuschen auf ihre Freier wartenden Frauen Claudia und Isolde zu einer Radikalisierung dieses Motivs.

Hängen Sie sich über die Flasche, die Sie erhalten haben! Öffnen Sie die Tür noch etwas weiter bitte – die Frauen tun es –, damit die Kamera Sie sieht, wie Sie vor dem Fortfahren austreten. Ihre Ausscheidungen sollen später, bei der Endausscheidung, von unseren Spielern aus dem Natursekt-Flascherl getrunken werden. Die Münder schnappen auf, die Menschen schnappen über.<sup>46</sup>

Die Frauen kommen dieser Aufforderung nach und urinieren in die dafür vorgesehenen Flaschen. Dass es sich bei derartigen Szenen nicht, wie mehrfach behauptet,<sup>47</sup> um bloße dramaturgische Effekthascherei handelt, offenbart sich in erster Linie in der dem Stück innewohnenden Kapitalismuskritik. In *Raststätte*, das Elfriede Jelinek selbst als ihr „erstes post-sozialistisches Stück“<sup>48</sup> bezeichnet hat, wirft sie die Frage auf, ob es überhaupt noch Sinn hat, „sich in unserer derzeitigen politischen Konstellation moralisch für andere verantwortlich zu fühlen. [...] Mit dem Sieg des Kapitalismus haben diejenigen gewonnen, die sich nie für etwas anderes als ihr eigenes Wohl – Fressen, Saufen und Vögeln interessiert haben...“<sup>49</sup> Thematisch gesehen lassen sich hier erneut Bezüge zum Alt Wiener Volkstheater und im Speziellen zur Lebensmaxime des Hanswurst festmachen, da in dessen Person Essen, Ausscheidung und Kapital in einzigartiger Weise miteinander verknüpft sind:

Geld und Kot sind die Äquivalente, mit denen Hanswurst handelt. Der Spaßmacher will für alles Geld, und er gibt für alles seinen Kot. [...] Niemals zuvor ist auf dem Theater dem Kot solche Bedeutung zugekommen. Denn fast das einzige, was Hanswurst seiner gesellschaftlichen Stellung gemäß mit dem Geld machen kann, ist

---

<sup>45</sup> Vgl. Elfriede Jelinek: *Raststätte oder Sie machens alle*. In: Elfriede Jelinek: Neue Theaterstücke. Reinbek 1997, S. 92.

<sup>46</sup> Ebd. S. 104.

<sup>47</sup> Vgl. Pia Janke (Hrsg.): *Die Nestbeschmutzerin*, S. 187-198.

<sup>48</sup> Sabine Perthold: *Sprache sehen*. In: Bühne 11 (1994), S. 26.

<sup>49</sup> Ebd. S. 26.

nun einmal, Speis und Trank dafür einzutauschen – und die natürliche Folge davon ist die unnatürliche Bedeutung der Verdauung.<sup>50</sup>

Bei Elfriede Jelinek fokussiert sich die Beschränkung auf diese Grundbedürfnisse nicht mehr nur auf eine komische Figur oder die Zustände in einem Land (wie etwa Österreich oder Deutschland), vielmehr dienen die in *Raststätte* agierenden Personen als Projektionsflächen für ihre Fundamentalkritik am Mythos von der Freiheit des Individuums in einer Welt, die nur mehr nach den Gesetzen des Marktes und des Konsums funktioniert. Auf diese politisch-gesellschaftskritische Ebene des Textes weist unter anderem auch der Umstand hin, dass das Stück in Anlehnung an die aus der griechischen Antike gebräuchliche Praxis, bei den großen Theaterfesten nach den Tragödien ein Satyrspiel zu präsentieren, auch als ein solches konzipiert war und zwar als Satyrspiel zu den beiden Stücken *Wolken. Heim.* und *Totenauberg*, Texten also, in denen die Themenbereiche Heimat, Nation, und Natur sowie deren touristische Vermarktung im Mittelpunkt der Betrachtung stehen.

Elfriede Jelineks Anlehnung an die archaische Form des Satyrspiels stellt unter Einbeziehung der Überlegungen Sigmund Freuds einen weiteren Bezugspunkt zu der vorhin skizzierten Verbindung zwischen Ausscheidungsprozessen und Geld her, da Freuds Thesen gemäß in den archaischen Denkmustern die Bezüge zwischen Geld und Kot noch sehr eindeutig zutage treten.<sup>51</sup> Während die im Zuge dessen konstatierte Sublimierung von Kotinteresse in Geldinteresse, wie Gerhard Scheit ausführt, bei Hanswurst aufgehoben ist, da bei ihm die beiden Interessen sozusagen gleichrangig nebeneinander existieren,<sup>52</sup> wird sie in *Raststätte* in ihr Gegenteil verkehrt. Das hanswurstsche Prinzip von Ursache und Wirkung, also Völlerei und Entleerung, wird zur ultima ratio des siegreichen Gesellschaftssystems.

Sehr offen treten hier auch die Parallelen zu Roland Barthes und Jelineks eigenen in *Die endlose Unschuldigkeit* formulierten Ansätzen zutage, die darauf hinauslaufen, dass durch die Alltagsmythen zwar das Gefühl von individueller Identität und Freiheit in einer rein konsumorientierten Gesellschaft suggeriert, letztlich aber Unfreiheit (sowohl in Hinblick auf das Denken als auch das Handeln) geschaffen wird.

sie [die Mythen] müssen eine universale ökonomie suggerieren und mimen eine ökonomie die ein für allemal die hierarchie des besitzes festgelegt hat (barthes) [...]

---

<sup>50</sup> Gerhard Scheit: *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik*, S. 43.

<sup>51</sup> Vgl. Sigmund Freud: *Charakter und Analerotik*. In: Sigmund Freud: *Studienausgabe*. Bd. VII. Frankfurt am Main 1973, S. 28-29.

<sup>52</sup> Vgl. Gerhard Scheit: *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik*, S. 44.

das läuft darauf hinaus daß der menschlichen tätigkeit dauernd enge grenzen vorgezeichnet und ins gedächtnis zurückgerufen werden innerhalb derer er sein ‚leiden‘ durchexerzieren darf ohne zu einer revolutionären veränderung zu kommen.<sup>53</sup>

Ziel einer Demontierung dieser Mythen müsste es also sein, dem herrschenden System die plakativ-schillernde Fassade herunterzureißen und die Mechanismen dahinter offen zu legen, die auf der schnellen und maßlosen Befriedigung der eigenen körperlichen Bedürfnisse auf Kosten anderer basieren.

Urin und Exkremeante entfalten dabei ihre wirkungsästhetischen Möglichkeiten nicht allein durch ihr bloßes Vorhandensein, sondern wie Burkhard Meyer-Sickendiek in seinen kulturhistorischen Überlegungen zu der Motivik zeigt, vor allem durch die in Kombination mit dem Gesprochenen (im Falle von „Raststätte“ also einer Collage aus alltäglichem Smalltalk, Konsum- und Pornosprache) evident werdende Inszenierung der im Zuge des Zivilisationsprozesses in zunehmendem Maße aus dem öffentlichen Leben verdrängten Körperfunktionen als Ausdruck der derzeitigen gesellschaftlichen Wirklichkeit.<sup>54</sup> Wie in Marlène Streeruwitz’ Drama *New York New York* wird die Toilette auch in *Raststätte oder Sie machens alle* „zum ‘Weltklo’ [...] und die zunächst offensichtliche Thematik der körperlichen Bedürfnisbefriedigung an einem solchen Ort zur gesamtgesellschaftlichen Problematik von Doppelmoral und Verdrängung in der ‘Bedürfnisanstalt Abendland’ erweitert“<sup>55</sup>.

Aus Urin und Kot – Bachtins „heitere[r] Materie [...] die Angst in Lachen verwandelt“<sup>56</sup> – ist Materie geworden, die zwar durch ihre Thematisierung auf der Bühne beim Publikum noch immer kurzfristig Lachen hervorzurufen vermag, dieses Lachen jedoch keinerlei befreiende Wirkung mehr mit sich bringt,<sup>57</sup> da unschwer zu erkennen ist, dass die Verwendung des Motivs Ausdruck tiefster politischer Resignation ist. Wie im Zusammenhang mit den Fressmotiven ist das Verhältnis von Mythos und burlesker Komik auch hier vor allem dadurch gekennzeichnet, dass nicht nur die Prinzipien der Trivialmythen, sondern letztlich auch die der Burleske in Frage gestellt und dekonstruiert werden.

---

<sup>53</sup> Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit*, S. 82.

<sup>54</sup> Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek: *Ekelkunst in Österreich*. In: <http://parapluie.de/archiv/epoch/ekek/>.

<sup>55</sup> Nele Hempel: *Marlene Streeruwitz – Gewalt und Humor im dramatischen Werk*. Tübingen 2001, S. 86.

<sup>56</sup> Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, S. 377.

<sup>57</sup> Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek: *Ekelkunst in Österreich*. In: <http://parapluie.de/archiv/epoch/ekek/>.

Sehr deutlich zeigt sich dies auch im Zusammenhang mit Jelineks Thematisierung von Sexualität. Denn sowohl der Geschlechtsakt selbst als auch die Erotik fungieren in zahlreichen Texten der Autorin ja geradezu als Paradebeispiele einer „kulturelle[n] Fiktion [...] im Dienste gesellschaftlicher Machtkonstruktion“<sup>58</sup> was sich auch im weiteren Verlauf von „Raststätte“ auf groteske Art und Weise widerspiegelt.

### Kopulation im Tierkostüm

Nachdem Claudia und Isolde sich auf der Toilette erleichtert haben, erscheinen auch die per Annonce kontaktierten Kopulationspartner als Elch und Bär verkleidet. Was die beiden Damen jedoch nicht wissen ist, dass die bestellten Liebhaber in der Zwischenzeit die Kostüme an ihre Ehemänner abgetreten haben, was zur Folge hat, dass der Geschlechtsakt auf dem Klosett erwartungsgemäß wenig erfreulich ausfällt und sich bei den Frauen ein nicht unbeträchtliches Maß an Enttäuschung breit macht. Die burleske Komik resultiert jedoch nicht nur aus dem sexuellen Versagen der Männer, sondern vor allem aus dem karnevalesk-grotesken Verkleidungsszenario mit überdimensionalen Tierkostümen. Hier verbindet sich nun das zentrale Karnevalsmotiv, für einen Tag in eine andere Rolle zu schlüpfen, mit einer zotigen Variation des klassischen Märchenmotivs der Metamorphose von Mensch zu Tier und umgekehrt.<sup>59</sup> Die „Prinzen“, die sich das Elch- und Bärenoutfit von ihren ursprünglichen Eigentümern ausborgen (und auch anders als im Märchen keine Ehepartner mehr werden müssen, da sie es ohnedies schon sind) haben jedoch Schwierigkeiten mit der Größe ihrer neuen Bekleidung, die bereits in der Szenenanweisung beim ersten Auftritt der Tiere betont wird und einmal mehr die groteske Künstlichkeit des Geschehens unterstreicht. Die mythische Vorstellung von der Naturhaftigkeit der Dinge, die in Roland Barthes *Mythen des Alltags* als Unterdrückung historischer Reflexion geschildert<sup>60</sup> und, wie Margarete Sander ausführt, von den beiden Tieren sozusagen parodistisch repräsentiert wird,<sup>61</sup> wird in Gestalt der in den zu großen Kostümen herumstolpernden Pantoffelhelden endgültig der Lächerlichkeit preisgegeben. Die wohl zentralste Funktion dieser Mythen von der natürlichen Gegebenheit

<sup>58</sup> Alexandra Pontzen: *Beredete Scham – Zum Verhältnis von Sprache und weiblicher Sexualität im Werk von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz*. In: Bettina Gruber, Heinz-Peter Preußer (Hrsg.): *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Würzburg 2005, S. 28.

<sup>59</sup> Margarete Sander: *Elch und Bär auf dem Zwillingsgipfel*. In: Dorothee Römhild (Hrsg.): *Die Zoologie der Träume. Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne*. Opladen 1999, S. 212-213.

<sup>60</sup> Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 130-131.

<sup>61</sup> Vgl. Margarete Sander: *Elch und Bär auf dem Zwillingsgipfel*. S. 208.

historischer Entwicklungen ist die Aufrechterhaltung gesellschaftlicher Hierarchien (wie etwa das noch immer von patriarchalen Vorstellungen geprägte Geschlechterverhältnis). Im Karneval werden gemäß der landläufigen Definition jegliche Hierarchien aufgehoben bzw. in ihr Gegenteil verkehrt. Inwieweit manifestiert sich diese Umkehrung bzw. Aufhebung nun auch in Jelineks Stück?

Grundsätzlich bieten sich in *Raststätte* jedenfalls zahlreiche dramaturgische und szenische Möglichkeiten, die dem Stück zugrunde liegende Kritik an den vorherrschenden Rollenbildern von Mann und Frau zu verdeutlichen:

Die Komödie der Geschlechter um Phallus-Sein und Phallus-Haben als Karikatur [zu] inszenieren, um einerseits die neuerdings wieder gern rechtslastig ins Spiel gebrachte 'Naturhaftigkeit' der weiblichen wie der männlichen Position als absurd zu erweisen und [...] andererseits das Lustpotential der travestierenden Strategie auszuschöpfen als Gegengewicht zum weitaus mühsameren – wenngleich notwendigen – Argumentieren, Erklären, Rechtfertigen feministischer Positionen.<sup>62</sup>

Doch sehr schnell zeigt sich auch in *Raststätte* die grausame Kehrseite des burlesken Karnevalstreibens. Diese wird vor allem in einem Vergleich der feministischen und der allgemein-gesellschaftspolitischen Dimension des Stücks evident. Wie im Zusammenhang mit der Ausscheidung manifestiert sich auch beim Geschlechtsakt die Verbindung zu Staat und Gesellschaft durch das Geld. Gerhard Scheit verweist, was die allgemeine Kontextualisierung dieses Motivs am Theater betrifft, einmal mehr auf die Figur des Hanswurst, dessen sexuelle und phallische Späße in engem Bezug zu den finanziellen Entlohnungen des Spaßmachers stehen. Scheit skizziert in der Folge die historische Entwicklung des Verhältnisses von Sexualität und Geld und macht darauf aufmerksam, dass diese nach der Domestizierung des Hanswurst im späten 18. und während der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts verdrängte und nur indirekt thematisierte Verknüpfung im Laufe des 20. Jahrhunderts wieder kontinuierlich enger wird (bei Brecht und Horváth sind Sex und Geld dann schon nahezu identisch).<sup>63</sup> In *Raststätte* werden schließlich die im Laufe der Geschichte diesbezüglich auf- und teilweise auch wieder abgebauten Fetische gänzlich demontiert:

---

<sup>62</sup> Bettina Zehetner: *MAENNLICHKEIT ALS MASKERADE*. In: Volksstimme v. 21.12.1994, S. 21.

<sup>63</sup> Vgl. Gerhard Scheit: *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik*, S. 200-202.

... der idealistisch verborgene wie der materialistisch verdinglichte und der politisch allegorisierte; die Teleologie der Hochzeit ebenso wie die Identifizierung von männlicher Potenz mit Geld oder politischer Macht. Das aristophanische Requisit aus Leder und der hölzerne Prügel des Hanswurst werden zeitgemäß ins Pornomilieu versetzt – und dort mit der bitteren Wahrheit konfrontiert, daß ihr Urbild weder aus Leder noch aus Holz geschaffen ist. Die Potenz der Männer wird vom Fetisch des Geldes entbunden – sie erscheint als das, was sie ist: eine auf Dauer nicht sehr verlässliche Kraft – lächerlich angesichts der phallischen Erwartungen, die an sie von männlicher wie auch von weiblicher Seite gestellt werden.<sup>64</sup>

Hinter diesen Fetischen und Mythen verbirgt sich nichts anderes als Egoismus, Utilitarismus, Ignoranz und maßlose Gier. Durch die besagte Verlegung der Handlung ins Swinger- und Pornomilieu wird der Geschlechtsakt in *Raststätte* endgültig zur Ware und somit den ökonomischen Gesetzmäßigkeiten von Angebot, Nachfrage, Eigen- und Fremdkapital unterworfen, was unter anderem auch aus einer direkten Bezugnahme von Kurts Geschlechtsorgan zum landläufig gängigen Bankwesen (also auf sprachlicher Ebene eine Überlagerung von Sexual- und Ökonomiesprache) hervorgeht.

Der Kurt spielt dauernd vor mir den still Ersparten. Aber hinter seinem Rücken regiert die Gier. Dann arbeitet er auf mir sein Konto ab. Er hat sein Glied gut eingeschmiert und angelegt.<sup>65</sup>

Diese Gesetze legen nun auch die gesellschafts- und geschlechtsspezifischen Hierarchien scheinbar unumstößlich fest. Der Karneval selbst wird zur Konsumorgie, die das System zwar parodiert, aber letztlich auch perpetuiert. Es überrascht daher in keiner Weise, dass Jelinek auch den in grotesken Tierkostümen vollzogenen Geschlechtsverkehr in Gewalt enden lässt. Der bereits in *Präsident Abendwind* inszenierte kannibalische Akt wiederholt sich in der Verspeisung der beiden „Tiere“, die sich in der Folge als japanische Philosophiestudenten entpuppen, die am Ende des Stücks, während die Meute noch an den Knochen herumnagt, das Szenario in einem sich aus Zitatfragmenten mehrerer philosophischer Texte von Martin Heidegger zusammensetzenden Zwiegespräch kommentieren und so den Bezug zu den beiden ersten Teilen der Trilogie *Wolken. Heim.* und *Totenauberg* und die inhaltlichen Kontinuitäten zu den früheren Stücken einmal mehr in Erinnerung rufen.

---

<sup>64</sup> Ebd. S. 203.

<sup>65</sup> Elfriede Jelinek: *Raststätte oder Sie machens alle*, S. 107.

Fassen wir zusammen: Das Essen wird zum Vernichtungsakt und zur Eliminierung unerwünschter Fremdkörper, Sexualität zu einem auf Ausbeutung basierenden Wirtschaftszweig und Ausscheidung zum Ausdrucksmittel einer immer gieriger werdenden Überflussgesellschaft. Und all dies wird mit Mitteln der burlesken Komik transportiert. Ist nun also der (Trivial-)Mythos, um wieder zum Ausgangspunkt der Untersuchung zurückzukommen und Blumenbergs Frage in dementsprechend modifizierter Form erneut zu stellen, tatsächlich zu Ende gebracht wenn das Verfahren der Mythendekonstruktion überzeugend auf ihn angewendet und er dadurch zur Burleske wurde? Ein kurzer zusammenfassender Blick auf die neueren Dramentexte Jelineks und ein Vergleich mit dem eben Dargelegten soll diesbezüglich Klarheit schaffen.

### **Conclusio:**

Was auf sprachlicher Ebene aufgrund deren Vielschichtigkeit und polyphoner Struktur bei Jelinek oft übersehen wird, wird beim vergleichenden Betrachten der physischen Handlungen auf der Bühne (im Zusammenspiel mit dem Gesprochenen) überdeutlich: Es darf zwar hier durchaus berechtigtermaßen von einer vorübergehenden Demontierung trivialmythischer Strukturen gesprochen werden, von einem Ende kann jedoch keine Rede sein, was vor allem auch im sich ständig wiederholenden Aufgreifen derselben Motive im Werk Elfriede Jelineks evident wird. Bereits die Tatsache, dass Jelinek mehr als 15 Jahre nach *Burgtheater* die Schauspielerin wieder auferstehen, sich Fleisch aus ihrem Körper herausschneiden und ins Publikum werfen lässt, zeigt, dass der Mythos von der unschuldig-unpolitischen Kunst durch seine literarische Destruktion nicht erledigt ist, sondern in anderen Facetten weiterexistiert. Auch das Kannibalismusmotiv taucht, wie bereits angedeutet, wieder auf, zunächst in *Stecken, Stab und Stangl* im Zusammenhang mit den medialen Reaktionen auf die rassistisch motivierte Ermordung von vier Roma mittels Sprengfalle; des weiteren in *Babel* im Kontext der Folterbilder von Abu Ghraib und unserer Gier nach immer neuen und noch spektakuläreren Bildern, sowie in dem Kasperltheater *Ich liebe Österreich*, in dem das Krokodil, das sich als die FPÖ-Politikerin Heidemarie Unterreiner vorstellt, die Asylantin Gretel auffrisst. Die neuen Protagonisten des Mythos heißen Staberl, Jörg Haider, CNN und George W. Bush. Und die Fäkalien als Kehrseite des Kapitalismus finden sich zuhauf in dem für Christoph Schlingensiefs Installation *Area 7* verfassten Text *Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* als Ergebnis einer immer rücksichtsloseren und rein auf den wirtschaftlichen Eigennutz abzielenden Globalisierung in Afrika. Zu erwähnen sind hier auch Jelineks sich ständig wiederholende Aussagen, resigniert zu haben, das letzte Drama

geschrieben zu haben, obwohl sie dann dennoch wieder welche schreibt, im Wissen, hier gegen Windmühlen anzurennen. Zwar manifestiert sich dies in den neueren Stücken fast ausschließlich in der Sprache, da Jelinek kaum mehr Regieanweisungen gibt, aber gerade in den Inszenierungen der letzten Jahre von Stemann und Schlingensief wird das burlesk-körperliche Element mehr als deutlich herausgearbeitet. Darüber hinaus tauchen die Mythen nicht nur in anderem Gewand wieder auf, es kommen auch stets neue dazu.

Dies lässt letztlich auch den Begriff der Mythendekonstruktion in einem problematischen Licht erscheinen, da er ein Ende impliziert, dass in der Form nie stattfindet und sich jeder literarische Dekonstruktionsversuch mit einer Fülle von realpolitischen und medialen Rekonstruktionsversuchen konfrontiert sieht. Bereits Roland Barthes betonte den utopischen Charakter der Idee, dass die Demontierung der Trivialmythen auch tatsächlich gesellschaftlich veränderndes Handeln zur Folge haben würde, aber auch die Notwendigkeit dieser Utopie, obwohl er bezweifelt, dass „die Wahrheiten von morgen die genaue Kehrseite der Lügen von heute sein werden.“<sup>66</sup> Unter Einbeziehung von Blumenbergs Diktion könnte man also trotz aller terminologischen und inhaltlichen Unterschiede zu dem Schluss kommen:

Es gibt kein Ende des Mythos, obwohl es die ästhetischen Kraftakte des Zuendebringens immer wieder gibt.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 149.

<sup>67</sup> Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, S. 685.