GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Zur Anatomie der bürgerlichen Geschlechterordnung : Homo- und Heterosexualität bei Thomas Jonigk

Schößler, Franziska

2005

https://doi.org/10.25595/1783

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schößler, Franziska: *Zur Anatomie der bürgerlichen Geschlechterordnung : Homo- und Heterosexualität bei Thomas Jonigk*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 11 (2005) Nr: 17, 169-185. DOI: https://doi.org/10.25595/1783.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Franziska Schößler

Zur Anatomie der bürgerlichen Geschlechterordnung

Homo- und Heterosexualität bei Thomas Jonigk

Der Dramatiker und Romancier Thomas Jonigk kann im weiteren Sinne zu den jungen Autoren und Autorinnen einer neuen sozialen Dramatik gerechnet werden, die in den neunziger Jahren auf den deutschsprachigen Bühnen einen Boom erlebt, vielfach von ausländischen Bühnen nachgefragt wird und zuweilen im Zeichen eines Neorealismus steht; Thomas Ostermeier beispielsweise stellt seine Regie-Arbeit an der Schaubühne ganz in das Zeichen eines sozialen Engagements.[1] Die neuen/alten Themen, die auf die Bühne gebracht werden, sind Beziehungen, Familie und Arbeitslosigkeit, vielfach zu ausweglosen Gewaltspiralen zugespitzt,[2] wie sie auch in den einflussreichen Stücken der *British Brutalists*, allen voran bei Sarah Kane, zu finden sind. Ähnlich wie beispielsweise Dea Loher in ihrem Drama *Tätowierung* oder Marius von Mayenburg in *Feuergesicht*[3] nimmt auch Thomas Jonigk die Familie als Kerneinheit der bürgerlichen Ordnung unter die Lupe, um die immanent zirkulierende Brutalität, die von diesem System produzierte und durch Deckdiskurse scheinlegitimierte strukturelle Gewalt sichtbar werden zu lassen. Entsprechend wird bei Jonigk der Inzest wiederholt zum Thema, in dem Stück *Täter* ebenso wie in dem umstrittenen Roman *Jupiter* – in diesem Text wird die Biografie eines missbrauchten Knaben eng mit homosexueller (Nicht-)Identität verklammert.

Insbesondere zwei Aspekte scheinen in Hinsicht auf das Thema Sexualität und *Queerness* brisant:

1. Jonigk analysiert die Familienstrukturen von einer Position aus, die außerhalb der heterosexuellen Ordnung zu lokalisieren ist. Der queere Blick Jonigks untersucht den biopolitischen Zwangsapparat bürgerlicher Sexualität im Kontext seiner diskursiven Legitimationsstrategien. Insofern produziert der Ausschluss aus der heterosexuellen Norm Aussagemöglichkeiten über eben diese Norm. Geht es Jonigk jedoch zunehmend, und zwar vornehmlich seit seinem Stück *Du sollst mir Enkel schenken* – einem Drama über einen schwulen Sohn, der heiraten soll – um die Frage nach dem Ort der Homosexualität innerhalb der familialen Ordnung, so weigert er sich, schwule Identität herzustellen, das heißt Homosexualität in einen Identitätsdiskurs zu überführen und als geschlossene (männliche) Narration zu produzieren. Was an

seinen Texten irritiert und auch provoziert, ist die Tatsache, dass Jonigk nicht nur die Destruktion von Identität innerhalb der heterosexuellen Ordnung beschreibt (zum Beispiel im Zusammenhang des Missbrauchs), sondern auch Homosexualität im Zeichen der Destruktion, der Ich-Spaltung, vorführt und damit dem (politischen) Bedürfnis nach schwuler Identität widerspricht.

Mit dieser radikalen Aufkündigung von Identität lassen sich Jonigks Texte den theoretischen Bemühungen der *Queer Studies* zuordnen, also dem Versuch, Homo- wie Heterosexualität aus der binären Matrix der planen Oppositionen herauszunehmen und den Verlust des Begehrens nach der gleich- oder andersgeschlechtlichen Liebe sichtbar zu machen – so Butlers Position in *Psyche der Macht*.[4] Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick und andere betonen, dass auch Homosexualität in die Bewegung zu integrieren sei, die (Geschlechts-)Identität überhaupt in Frage stellt. Sie streichen heraus, dass eine homosexuell konstruierte Identität ihrerseits das Begehren nach dem anderen Geschlecht, also ein heterosexuelles Begehren, sanktioniere und als unbetrauerbaren Rest verdränge. Butler hält in *Psyche der Macht* fest:

> „Wenn sich die Annahme von Männlichkeit und Weiblichkeit durch Erreichen einer immer fragil bleibenden Heterosexualität vollzieht, dann läßt sich verstehen, wie die Kraft dieser Leistung auch dahin wirkt, dass homosexuelle Haftungen aufgegeben werden, oder vielleicht schärfer, dass die Möglichkeit homosexueller Bindungen verhindert wird, ein Ausschluß, der allererst eine Homosexualität hervorbringt, die dann als unlebbare Leidenschaft und als nicht zu betrauernder Verlust verstanden wird. Diese Heterosexualität kommt nicht durch das Inzestverbot zustande, sondern zuvor schon durch die Durchsetzung eines Verbots der Homosexualität.“[5]

Butler führt weiter aus, dass dieses Verbot der Homosexualität kulturell durchgreifend inszeniert, das heißt innerhalb der Kulturen und ihrer Praktiken ritualisiert werde; „daraus entsteht eine Kultur der Geschlechtermelancholie, in der Männlichkeit und Weiblichkeit Spuren unbetrauerter und unbetrauerbarer Liebe sind“.[6]

In Butlers Modell ergibt sich Geschlechtszugehörigkeit aus dem, was in der Sexualität unartikuliert bleibt. Damit vermag auch Homosexualität dieses Trauerverbot zu reproduzieren.

> „Innerhalb der Ausbildung schwuler und lesbischer Identität kann es Bemühungen geben, einen konstitutiven Bezug zur Heterosexualität zu verleugnen. Wenn diese Verleugnung als politische Notwendigkeit verstanden wird, um schwule und lesbische Identität gegenüber der angeblich entgegengesetzten Heterosexualität abzugrenzen, dann gipfelt diese kulturelle Praxis paradoxerweise in der Schwächung eben jener, die sie zusammenführen soll. Eine solche Strategie schreibt der Heterosexualität nicht nur einen falschen und monolithischen Status zu, sondern geht auch an der politischen Möglichkeit vorbei, an der Schwäche heterosexueller Subjektivation zu arbeiten und gegen die Logik des wechselseitigen Ausschlusses anzugehen, deren sich der Heterosexismus bedient.“[7]

Allein der Verzicht auf klare Identitätspositionen unterminiert nach Butler die starre Geschlechterordnung, die im Zeichen des Verlustes, der absoluten Verwerfung und der Melancholie steht. Jonigks Texte könnten diesem Projekt, Identitätsnarrationen aufzubrechen, und zwar auch homosexuelle, zugeordnet werden. Allerdings betonen die amerikanischen Wissenschaftlerinnen, dass es ihnen um einen theoretischen Diskurs gehe, dass auf politischer Ebene homosexuelle Identitätsbildung unabdingbar sei. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Jonigks Texte die Ich-Spaltungen eines homosexuellen Begehrens vorführen und das Ich zu einem Ort konfligierender Positionen werden lassen, an dem sich unter anderem *gender*- und *race*-Zuschreibungen kreuzen.

2. Jonigk stellt in seinen Stücken wiederholt eine Kontinuität zwischen nationalsozialistischer Eugenik und gegenwärtiger Sexualpolitik in der bürgerlichen, nicht totalitären Gesellschaft her – beispielsweise in *Rottweiler* und *Du sollst mir Enkel schenken*. Er vernetzt den Ausnahmezustand, den der nationalsozialistische Totalitarismus darstellt und in dessen Fokus der Mensch, seine physische Ausstattung, sein Genmaterial, seine körperliche wie geistige ‚Normalität' steht, mit der Form von Biopolitik, die gegenwärtig die sexuelle Identität des Menschen regelt, Sexualität in einen medizinisch kontrollierten Diskurs integriert und Ausschlüsse produziert, zum Beispiel den Ausschluss von homosexuellem Begehren. Diese historische Kontinuität, die in Jonigks Texten aufscheint, kann vor dem Hintergrund von Giorgio Agambens vieldiskutierter Studie *Homo sacer* gelesen werden,[8] in der in Anlehnung an Foucault die biopolitische Organisation des nackten Lebens (und dazu gehört auch Sexualität) auf ihre totalitären Strukturen hin untersucht wird.

„Du sollst mir Enkel schenken" – Zur Persistenz der Biopolitik

Thomas Jonigks Stücke stehen von Beginn an im Zeichen der Farce, einer Gattung, die in den neunziger Jahren Konjunktur hatte und mit Günther Rühle als der „schmähliche (...) Rest der Tragödie" beschrieben werden kann.[9] Die drei Dramen, die Jonigk 1994 veröffentlicht, *Von blutroten Sonnen, Du sollst mir Enkel schenken* und *Rottweiler*, seien, so der Theaterkritiker Franz Wille,

> „drei gallengiftige Farcen, in denen deutscher Chauvinismus härtester Sorte regiert, ergänzt mit einer kräftigen Portion Blut und Boden. Die Väter der Schöpfung haben kaum etwas anderes im Kopf als Erektionen und Krieg beziehungsweise Geschlechtsverkehr und rohe Gewalt, und die Frauen terrorisieren mit schraubstockartiger Zuneigung ihre Familien, wenn sie nicht gerade Führers Geburtstag feiern. Seine gespenstischen Kleinkomödien steigerten die Reizthemen für sozialliberale Gewissen bis über jede Erträglichkeitsgrenze hinaus. Danach war das verschärfte Farcenkonzept ausgereizt, schon weil sich so niemand mehr provozieren lassen mochte."[10]

Im Zentrum dieser Farcen steht die Familie, genauer: ihre Sexualpolitik.

> „Sexualität bleibt für Jonigk das Epizentrum der Gesellschaft, eine archaische Konstante, die trotz aller aufklärerischen Durchdringung und gesellschaftlichen Bändigung die Mikrostrukturen jeder Gesellschaftsformation bestimmt und die Selbstwahrnehmung der einzelnen Menschen (...) steuert."[11]

Sexualität ist für Jonigk derjenige Ort, an dem sich familiale Hierarchie etabliert und die normierenden Geschlechterordnungen sanktioniert werden, das heißt die Unterwerfung der Frau im Namen einer Phallusidolatrie sowie der Ausschluss von homosexuellem Begehren. Sexualität ist diejenige Strategie, die gesellschaftliche Hierarchien und Positionen als natürliche, biologisch produzierte Ordnungen behauptet und in die Körper einschreibt. Sexualität produziert und naturalisiert ‚Normalität'; sie diszipliniert und organisiert die Körper nach biopolitischen Prinzipien und dazu gehört allen voran die Reproduktion. Diesen Biologismus führt Jonigk durch Übertreibungen – allerdings scheint die Hyperbolik lediglich Naturalismus zu sein –, kalauernde Entstellungen und die Überlagerung von diversen Sprachspielen als Norm vor. Der Plot in *Du sollst mir Enkel schenken* (1994 am Schauspiel Bonn uraufgeführt) wird in alliterierenden Sprachspielen, rhythmisch verdichtet und reimend, in heterogenen Diskursmontagen und Neologismen präsentiert, die die ökonomischen wie biologistischen Ideologeme des Familiendiskurses hervorkehren, also im Sinne einer dekonstruktiven Entschleierung fungieren. An Jelinek und Schwab gemahnend[12] – auch für Jonigk ist Sprachkritik das Fundament von Ideologiekritik – wird die Verdinglichung der Figuren ausgestellt, beispielsweise wenn konkretisierende Metaphern den Mutter- und Naturmythos ridikülisieren. Die Mutter antwortet ihrem widerspenstigen Sohn, der ihren Ehewunsch zunächst ablehnt:

> „Das sagst du der Frau, die dich in den Innenräumen ihres Unterleibes geformt, aus ihrem Fruchtwasser entlassen und ordnungsliebend in den Obstplantagen der Schöpfung plaziert hat." (Du, 3)[13]

Dass der Mensch im Kontext dieser familiären Verpflichtung zur Regeneration vornehmlich verwertbares Material ist, verdeutlicht folgende Replik, die zugleich die Phantasie eines gesellschaftlichen Ganzen, dem der Einzelne zuarbeitet, demontiert; die Mutter erklärt:

> „Du mußt [heiraten]! Das Glück des großen Ganzen liegt in der Gebärkraft des kleinen Mannes. Der Samen soll im Sinne der Familienbildung verwertet werden." (Du, 6)

Die Familie erscheint als Züchtungsanstalt, als eine Art Menschenpark, um mit Sloterdijk zu sprechen.[14] Geburt ist Fabrikation, ist eine Form von Produktion, die marktwirtschaftliche Bedeutung besitzt. Familienbildung ist ein Unternehmen im Sinne des bürgerlichen Leistungsethos, wie die Überlagerung von ökonomischem und familialem Diskurs deutlich macht. Die Mutter führt über ihren Mann aus:

> „Für mich aber war dein Vater das Warenangebot der ganzen Welt (...). Und dann brachen zwei Buben aus meinem gekrönten Körper. Meine kleinen Männer: Mit deinem Bruder Klaus und dir hatte ich die Nachfrage meines Gemahls nach männlichen Nachkommen erfüllt: Nur mehr sollten es noch werden. Kurzum: Die Frau lag freimütig flach und schöpfte ihr Glück aus der Begattung des Geldgebers." (Du, 7)

– die Familie als „Schöpfungswirtschaft" (Du, 9). Diese Metaphorisierungen – allerdings unterbrechen hin und wieder kurze Alltagsgespräche diese Art der Rede – demonstrieren in ihren Sprachdoubletten, dass Sex Krieg ist. Klaus, der Bruder dessen, der lediglich Sohn genannt wird, erklärt:

> „Ich fange an, meinen Unterleib auszuziehen, öffne einen Aktenkoffer und hole meine Maschinenpistole heraus. Der Sicherungshebel entsichert sich wie von selbst, und zielsicher feuere ich eine saftige Salve in die trockenen Zweige ihres Feigenbaumes, bis die Frau in Flammen aufgeht." (Du, 14)

Delektiert sich Klaus während dieser Rede an seinem Bruder, so wird angedeutet, dass die Aggression des heterosexuellen Begehrens nicht zuletzt auf den Ausschluss eines homosexuellen Wunsches zurückzuführen ist.

Entsprechend führt die drastische Sprache Jonigks die Phallusidolatrie der heterosexuellen Ordnung – das Phantasma männlicher Potenz – vor, wobei auch hier die Farce lediglich Naturalismus zu sein scheint. Klaus erklärt überzeugt:

> „Der Grad der Männlichkeit zeigt sich in der Größe des Geschlechts. Es ist der Mittelpunkt der männlichen Welt: Der bis zum Platzen angeschwollene Schwellkörper ist jederzeit bereit, ganze Fontänen von Fruchtbarkeit herauszuschleudern. Sie füllen ihr Sperma in spiralenfreie Unterleiber. Hochleistung, Hochgenuß. Eine anhaltende Erektion ist die einzige Existenzberechtigung." (Du, 15)

Dass Reproduktion eng an das bürgerliche Leistungsethos gekoppelt ist und Potenz als sein Zentralphantasma fungiert, wird ebenso kenntlich wie die Tatsache, dass die Frau in dieser Ordnung lediglich als Mutter vorgesehen ist. Die Mutter selbst erklärt bei Jonigk ganz im Sinne Freuds: „Ein Mädchen wird durch das Mutterglück erst Mensch" (Du, 27), doch auch dann nicht ganz. Der Sohn Klaus ergänzt: „Frauen sind von Haus aus halbwertig" (Du, 41). Gleichwohl steht die Mutter-Sohn-Achse, die das Kind zum Selbst der Mutter werden lässt, im Zentrum der Familienkonstellation; der Inzest ist bei Jonigk zwangsläufige Folge dieser familialen Besitz-, Aneignungs- und Ausschlussstrukturen, ist Zentralmetapher dieser Gewaltverhältnisse. In *Du sollst mir Enkel schenken* wie auch in *Rottweiler* scheint der Inzest als strukturelle Konsequenz der Familienordnung wiederholt auf, bis er in *Täter* und *Jupiter* ganz in den Vordergrund tritt. Jonigk führt die Familie also als biopolitischen Ort der Geschlechternormierung und -disziplinierung vor.[15] Ziel ist „Normalität!", wie Norma (!), die frühere Geliebte des Vaters, ausruft (Du, 46)

– eine Normalität, die den Ausschluss von Homosexualität wie die Unterwerfung der Frau verlangt, die gleichwohl Kollaborateurin dieser Familienordnung ist.

In *Du sollst mir Enkel schenken* wird zudem, wie der Name des Vaters, Klaus Lager, nahe legt, ein unübersehbarer Zusammenhang zwischen nationalsozialistischer Rassenlehre, Eugenik und Familienordnung hergestellt, die auf die Reproduktion von Normalität angelegt ist und damit die Kontrolle über gesundes und krankes, normales und abnormes Leben übernimmt. Diese Verbindung von NS-Zeit und Gegenwart legt nahe,[16] dass die Biopolitik in der Familie derjenigen einer totalitären Gesellschaft gleicht, deren Chiffre das Lager ist, wie Agamben in *Homo sacer* ausführt. Agamben erklärt, dass seit dem 18. Jahrhundert der Mensch zunehmend durch biopolitische Maßnahmen reglementiert werde, dass sein nacktes Leben in den Vordergrund rücke, nicht jedoch sein politisches Dasein, das den Menschen, bei Aristoteles beispielsweise, erst zum Menschen werden lässt. Agamben führt über diese „Entdeckung des Menschen" im 18. Jahrhundert aus:

> „Gleichzeitig mit der Ausbreitung der Möglichkeiten der Human- und Sozialwissenschaften entsteht nun auch die Möglichkeit, das Leben sowohl zu schützen wie auch seinen Holocaust zu autorisieren. Von dieser Seite her betrachtet wären insbesondere die Entwicklung und der Triumph des Kapitalismus ohne die disziplinarische Kontrolle nicht möglich gewesen, welche die neue Biomacht ausgeübt hat; mittels einer Reihe geeigneter Technologien schuf sie gewissermaßen die ‚gelehrigen Körper', derer sie bedurfte."[17]

Die souveräne Macht kontrolliert zunehmend das biologische Leben, und dazu gehört ganz wesentlich die diskursive Regulierung von Sexualität, wie sie um 1900 nahezu explodiert – unter anderem durch den Wissenszuwachs in der Psychoanalyse, den Sexualwissenschaften und der Kriminalpsychologie. Für Agamben kulminiert diese souveräne Macht über den gelehrigen, sexualisierten Körper im Nationalsozialismus, in den Lagern, die den Ausnahmezustand perpetuieren und über das nackte Leben verfügen. Das nackte Leben bildet auch heute – so Agamben – das Zentrum medialer, medizinischer und alltagspraktischer Reglements. Er spitzt zu:

> „Unsere Politik kennt heute keinen anderen Wert (und folglich keinen anderen Unwert) als das Leben, und solange die Widersprüche, die sich daraus ergeben, nicht gelöst sind, werden Nazismus und Faschismus, welche die Entscheidung über das nackte Leben zum höchsten politischen Kriterium erhoben haben, bedrohlich aktuell bleiben."[18]

Und er hält fest: „Nur weil die Politik in unserer Zeit vollständig Biopolitik geworden ist, hat sie sich in bis dahin nicht gekanntem Maß als totalitäre Politik konstituieren können".[19] Jonigks Stücke führen diese totalitäre Politik im sexuellen Bereich vor, legen die Diskurse frei, die Sexualität im Sinne der heterosexuellen Ordnung, also der Reproduktion regeln, und schlagen einen Bogen zu nationalsozialistischen Praktiken, denen es ebenfalls um wertes und unwertes Leben geht.

Stellt Jonigk einen unübersehbaren Zusammenhang zwischen nationalsozialistischer Biopolitik und der gegenwärtigen Reglementierung von Sexualität her, so ließe sich diese Kontinuität auch aus der Perspektive des juristischen Umgangs mit Homosexualität beschreiben. 1935 wird der § 175 des Strafgesetzbuches, der (männliche) Homosexualität kriminalisiert, drastisch verschärft.

> „Von 1935 bis 1945 wurden im Namen des § 175 etwa 50 000 Männer verurteilt; schätzungsweise bis zu 15 000 fanden in Konzentrationslagern den Tod. Die deutsche Nachkriegsregierung unter Konrad Adenauer übernahm den von den Nazis verschärften Paragraphen unverändert ins Strafgesetzbuch; Männer, die vor 1945 verurteilt worden waren, galten weiterhin als vorbestraft. Erst 1969 (in der DDR ein Jahr früher) wurde das Gesetz entschärft“.[20]

Jonigk betont in seinen Stücken diese Kontinuität einer biopolitischen Definition des Menschen, die Homosexualität in hohem Maße sanktioniert.

„Täter“ – Missbrauch als Normalität

Jonigks Stücke gehen nicht nur den Ausschlüssen des familialen Normalitätsdiskurses nach, sondern auch den strukturellen Deformationen, die dieser hervorbringt. Zu den Tragödien, die die heterosexuelle bürgerliche Ordnung nicht als Unfall, sondern als Konsequenz ihrer Beziehungsdynamik produziert, gehört der Missbrauch, den Jonigk vor allem in *Täter* wie in seinem Roman *Jupiter* behandelt. Das Stück *Täter* rückt den Inzest als konsequente Folge familialer Besitz- und Bemächtigungsverhältnisse ganz in den Vordergrund, indem es zugleich die Deckargumente vorführt, über die die Erwachsenenwelt verfügt. Jonigk versucht, indem er Klischees, Rechtfertigungsformeln und Erklärungsfloskeln anhäuft, „den real existierenden und unglaublichen Argumentationslinien des Sujets auf die Spur zu kommen“,[21] die systematisch für Tatsachen blind werden lassen.

Entsprechend ist die Bühne in Vorder- und Hintergrund aufgeteilt; was sich vorne, fassadenhaft, abspielt, kann einem brutalen Geschehen im Hintergrund entgegengesetzt werden. Die Spaltung des (Täter-)Bewusstseins wird zur Topografie. Zu Beginn von *Täter* kommt es zu folgender Szene: Der Vater bemächtigt sich der widerstrebenden Tochter.

> „Petra: (*in verbogener Pose zu Karin*) Mama, Papa macht wieder Sachen mit mir. Karin: (*sie nicht ansehend, putzend*) Das bildest du dir ein. (*Es klingelt.*) Karin: (*ins Publikum*) Ich bin eine Frau in den besten Jahren, Karin mit Namen. Meine Ehe dauert schon viele Jahre und ist mit einer Tochter gesegnet, die mein Mann Erwin und ich auf den Namen Petra getauft haben.“ (Tä, 58)[22]

In der Inszenierung von Christina Paulhofer findet dieser Koitus von Vater und Tochter in einem Glashaus, in einem Treibhaus, statt, das die Mutter von außen reinigt. Sie lässt mithin ein Geschehen sichtbar werden, das sie selbst nicht sehen will. Potenziert wird diese Ignoranz dadurch, dass sich die Figuren mit wissenschaftlichen Ausführungen über Inzest beschäftigen, diese jedoch völlig von den Geschehnissen auf der Bühne ablösen. Bei Jonigk wird ausgerechnet der Wissende zum Täter; eine sich verwissenschaftlichende Gesellschaft, die jedes Phänomen zu rationalisieren und theoretisieren vermag, vollzieht ihre Verbrechen nichtsdestotrotz. In Jonigks *Täter* sind die Figuren mit einschlägiger Forschungsliteratur regelrecht vertraut. Magda erklärt beispielsweise: „Auch Seite 4. Betroffenen Kindern ist auf den ersten Blick nichts anzumerken. Sie stammen aus liebevollen und behüteten Elternhäusern" (Tä, 59). Dass dieses Wissen scheinbar nichts mit den Machenschaften im eigenen Haus zu tun hat, wird auf groteske Weise anschaulich,[23] wenn Nachbarin, Vater und Mutter in einer Art katechetischem Gespräch übereinkommen, dass Sex mit dem eigenen Kind kein Missbrauch sei. Erwin erklärt: „Schädlich und unvorstellbar folgenschwer wird es erst für das Kind, wenn der Erwachsene nicht zwischen Zärtlichkeit und Leidenschaft zu unterscheiden weiß" (Tä, 60).

Dieser Satz stammt im Wortlaut aus der Untersuchung von Karin Jäckel *Komm mein liebes Rotkäppchen... Kindesmißbrauch – Wer sind die Täter?*,[24] die Jonigk wiederholt heranzieht, um seine Diagnosen zu präzisieren. Jäckel interessiert sich in ihrer Studie, anders als das Gros der Forschung, vor allem für die Täter – ein ähnliches Interesse signalisiert Jonigks Titel – und insbesondere für weibliche. Man müsse sich eingestehen,

> „daß auch Frauen zu Täterinnen werden. Genau wie Männer beuten sie kleine Mädchen und kleine Jungen bis ins Jugendalter hinein aus. Und dieser sexuelle Mißbrauch mag zwar zahlenmäßig geringer sein, in seinen Auswirkungen geringfügiger als der von Männern ausgeübte ist er nicht."[25]

Jedoch genießen Frauen, so Jäckel,

> „im Vergleich zu der Verteufelung der männlichen Täter, ein (...) absurd erscheinendes Schutzverhalten der Öffentlichkeit. Als sei der sexuelle Mißbrauch eines Kindes allein darum weniger grauenhaft und verantwortungslos, weil er von einer Frau begangen wird, stößt man hier immer wieder auf den Versuch, die Tat zu verharmlosen und herunterzuspielen."[26]

Ganz in diesem Sinne führt die Frau Doktor in *Täter* aus – das medizinische Fachwissen kollaboriert hier ausdrücklich mit dem repressiven Familiendiskurs –:

> „Es stimmt. Frauen sind weniger schlimm als Männer. Männer sind grausam. Frauen mißbrauchen viel menschlicher und zarter und gehen viel besser auf Kinder ein als Männer. Vor allem ist da ein ganz großer Unterschied, was Gewalt angeht und dergleichen Furchtbarkeiten. Männer erzwingen alles. Sie drohen auch und schlagen. Frauen tun das in der Regel nicht." (Tä, 60)

In der (wissenschaftlichen) Rede über den Missbrauch reproduziert sich die Typologie der Geschlechtscharaktere. Frauen rücken damit als Täterinnen des Missbrauchs aus dem Blickfeld. Die Unterlegenheit der Frau sowie die biologistische Geschlechterordnung,[27] die der Frau Passivität, dem Mann Aktivität als genuine Geschlechtscharaktere zuordnet, wird mithin zum Argument, um den Übergriff zu legitimieren, den Missbrauch von Frauen zu verdecken.[28] Jonigks Stück lässt jedoch in Anlehnung an Jäckels Studie deutlich werden, dass der Missbrauch von Müttern nicht weniger destruktiv ist, dass die Zuordnung von Weiblichkeit und Passivität absurd ist und die Täterinnen deckt.

„Jupiter" – Missbrauch und Homosexualität

In seinem Debütroman *Jupiter* verknüpft Thomas Jonigk die beiden Aspekte, die in seinen Stücken als kritische Interventionen den Familiendiskurs unterminieren – die Homosexualität und den Missbrauch. Er erzählt die Geschichte eines missbrauchten jungen schwulen Mannes, und zwar als radikale Destruktions- wie Dissoziationsgeschichte, die jegliche Identitätskonstruktion im Zeichen der Fragmentierung unterläuft.[29] Der Roman eignet sich also in keiner Weise als Vorlage für die Konstruktion homosexueller Identität, entwirft keine geschlossene biografische Narration, sondern profiliert umgekehrt die Ich-Dissoziationen des Protagonisten. Was problematisch erscheinen könnte, ist die Tatsache, dass Homosexualität hier (scheinbar) in einen kausalen Zusammenhang mit einem Missbrauch (des Vaters am Sohn) gestellt wird und damit als defizienter, abgeleiteter Effekt eines Übergriffs gelesen werden kann. Allerdings stellt der Roman eine solche Kausalbeziehung nicht ausdrücklich her. Worauf es Jonigk vielmehr anzukommen scheint, ist eine Analyse der vernetzten Diskurse, die den Einzelnen und seine Sexualität in ein Geflecht aus Schuld, militärischen Männlichkeitsimagines, Warenwelt und Rassismen einspannen und das Ich (auch das homosexuelle) zu einem Knotenpunkt konfligierender Subjektentwürfe werden lassen, die sich gegenseitig in Frage stellen; dazu gehören *race*- und *gender*-Zuschreibungen ebenso wie der Schuld- und Warendiskurs. Jonigk entwirft das Ich als komplexes Schnittfeld zwischen Sexualität, Schuld, Arbeit, Warenwelt und Ethnien, als ein Schnittfeld, das Identität nicht zulässt, weil es vornehmlich um wechselnde Positionierungen zwischen Macht und Ohnmacht geht.

Jonigk setzt diese Ich-Auflösungen von Beginn an, und zwar auch über eine topische, gewaltvoll aufgeladene Doppelgängermotivik, in Szene. So heißt es beispielsweise: „Ich stand im Mittelpunkt. Selbst mein Körper sah auf mich herab" (J, 24) – auf welches Ich ohne Körper? Dieses Nicht-Ich ist Objekt eines schwulen Aktes, der in krassen Hierarchien organisiert ist und mit Einwilligung des Opfers stattfindet. Dieses Machtspiel orientiert sich brisanterweise an der heterosexuellen Ordnung, die nachdrücklich über die Metaphorisierungen aufgerufen wird. So wird das Blut des ‚Opfers' zu Menstruationsblut; der Unterworfene – der, der befriedigt

und penetriert wird – wird zur Frau. Es heißt über den Malträtierten, der sich im Krankenhaus imaginiert, um dem konkreten Gewaltakt zu entgehen:

> „Ich blickte vom Operationstisch hinab, hatte aber nicht die Kraft, ein blutstillendes Mittel zu verlangen. Vielleicht wäre das auch unnötig gewesen. Vielleicht war der Blutstrom, der sich aus meinem Darmausgang ergoß, nicht beängstigend. Er sah aber beängstigend aus. Ich fühlte wie eine Frau. Ich hoffte, daß mit dem Blut alles Schlechte aus mir hinausfließen würde." (J, 26f.)[30]

Dem Verkehr zwischen zwei Türken und dem jungen Deutschen, der in komischer Manier zum Wettkampf und Krieg vergrößert wird – sie beide sahen aus „wie Olympiasieger" (J, 26); ihre Penisse gleichen „vor meinen Augen wie zum militärischen Gruß ausgestreckte[n] Arme[n]" (J, 11) –, ist in seiner Phallusidolatrie auf die heterosexuelle Ordnung bezogen. Die Subjekte und Aktiven sind die Machthaber, das Objekt das (weibliche) Opfer. Entsprechend wird ein misogyner Weiblichkeitsdiskurs aufgerufen, wenn es heißt: „Ich verstehe mich gut mit Frauen. Ich verstehe auch ihren Phallusneid. Ich wäre als Frau genauso" (J, 13) – die alte Freudsche Formel. Hetero- und Homosexualität vermögen sich bei Jonigk also nicht voneinander abzukoppeln; auch in der homosexuellen Ordnung geht es vor allem um Macht und Ohnmacht. Macht ist bei Jonigk im Sinne Foucaults ubiquitär, durchzieht auch die Minoritätsdiskurse. Durch diese Überlagerung von Homo- und Heterosexualität löst sich allerdings die Geschlechtszugehörigkeit zugleich tendenziell auf und wird von der Anatomie abgetrennt. Insbesondere durch die Phantasien des Protagonisten werden die Grenzen zwischen den Geschlechtern wiederholt verschoben.

Vermag sich das homosexuelle Begehren nicht von der heterosexuellen Norm abzulösen, so ist es noch dazu auf die Familie bezogen; allerdings wird auch diese Ordnung durch die ‚Kontamination' der Bereiche unterlaufen. Es kommt zu folgenden Ausführungen über den Phallus:

> „Ich finde: Das männliche Glied ist ein bemerkenswertes Körperteil. Die Hauptmasse dieses zylindrisch geformten Organs, um das ich meine Zunge virtuos und dennoch entspannt kreisen ließ, nehmen die langgestreckten Schwellkörper ein, die aus einem schwammartig gebauten Gewebe mit zahlreichen Blutkammern bestehen. Starke Auffüllung der Blutkammern führt zur Versteifung des Gliedes, welches bis zum Schaft in mich eingeschoben wurde und dort wie ein von Mutterhand geformter Hefeteig aufging." (J, 12)

– ein queerer Vergleich. Denn es werden nicht nur zwei Beschreibungsformen ineinander überführt, die wissenschaftliche Diktion und der epische Vorgang, sondern die Penetration wird durch den Vergleich zu einem Vorgang, den die Mutter vollzieht. Der Penis wird zum ‚mütterlichen Gebäck', an das sie Hand anlegt – sie wird zur phallischen Frau. In den mann-männlichen Akt wird mithin ein Mutter-Sohn-Verhältnis eingeschrieben, das im Zeichen des Missbrauchs steht. Deutlich wird auf diese Weise, dass sich auch sexuelle Praktiken, die vom Normalitätsdiskurs nicht vorgesehen sind, auf die familiäre Ordnung beziehen, die strukturell im

Zeichen des Missbrauchs steht. Allerdings wird dieser Normalitätsdiskurs (Familie) durch die Verschiebung der Geschlechtszugehörigkeiten (Mutter/Sohn wird zu Mann/Mann) unterlaufen, in einem oszillierenden Kosmos (der Gewalt und Geschlechterrollen) aufgelöst.

Irritierend ist an Jonigks Roman zudem, dass die Unterwerfung des Ich-Erzählers im vollsten Einverständnis des Opfers geschieht. Es stimmt seinem ‚Schicksal' zu, und zwar aufgrund eines Schulddiskurses, der das Ich in seinen Klauen hält. Damit lässt Jonigk ein weiteres Reglement sichtbar werden, das seit dem 18. Jahrhundert die „Entdeckung des Menschen" begleitet und seine Sexualität organisiert. Es ist ein internalisierter Schuldbegriff, der den hetero- wie homosexuellen bürgerlichen Menschen lenkt und leitet, diszipliniert und kontrolliert. In Jonigks Roman lässt diese Schuld (und die Gier nach Anerkennung) das Ich zum servilen Untertanen werden. Gleich die ersten Worte des Romans lauten:

> „Das Lokal hatte sich bereits vor meinem Eintreten bis auf vier Leute geleert. Ich konnte also nicht schuld daran gewesen sein, obwohl ich den Eindruck gewann, daß Pedro, der Wirt, mich mit einem Blick ansah, aus dem Anklage sprach." (J, 5)

Das Ich ist in jedem Moment, und das gilt auch für das heterosexuelle Ich, ein angeklagtes, ein schuldiges. Und es ist Schuld, die den Erzähler zum Objekt der Lust werden lässt:

> „Mit gezielter Ausschaltung meiner Atmung und der anwendungsüblichen Sinne schaffe ich es, über meine Grenzen hinauszugehen und dem anderen den höchstmöglichen Grad an Befriedigung zu verschaffen. Ich bin immer nur dann zufrieden, wenn der andere befriedigt ist." (J, 12)

– die sexuell gewendete Variante einer mütterlichen Opferfreudigkeit („ich freue mich, wenn Ihr euch freut"). Was also Jonigks Roman sperrig werden lässt, ist die Tatsache, dass er das homosexuelle Ich als ein Subjekt behandelt, das in die disziplinatorischen biopolitischen Ordnungen der heterosexuellen Norm integriert ist.

Ein weiterer Diskurs, der die Machtkonstellation des schwulen Penetrationsaktes organisiert, ist der ethnische, über den ebenfalls vertikale Positionen hergestellt werden. Geschildert wird der Verkehr mit zwei „unserer ausländischen Mitbürger", wie es floskelhaft heißt. Der Erzähler sinniert über diesen Tatbestand und verschiebt damit die Positionen der Macht gleich dreimal:

> „Möglicherweise war Pedro auch einer der zahlreichen türkischen Mitbürger, die meiner Meinung nach nicht die deutsche Staatsbürgerschaft erhalten sollten. Ich hatte mir über Pedros Nationalität noch nie Gedanken gemacht, spürte nun aber instinktiv, daß dies eine mögliche Erklärung für meinen Zustand des Ausgestoßenseins darstellte. Gleich und gleich gesellt sich gern. Ich aber war offensichtlich anders. Warum war ich nicht gleich darauf gekommen. Entsetzlich. Für mich sehen Südländer alle gleich aus." (J, 10)

Auch die ethnische Identitätskonstruktion stiftet eine binäre Matrix (von Nord und Süd), produziert Andersheit und Ausgrenzung, die hier allerdings in wechselnden Perspektiven vorgeführt werden. In die homosexuelle Narration wird also ein ethnischer Aspekt eingelassen, der das Begehren ebenfalls hierarchisiert, (wechselnde) Differenzen zwischen den männlichen Sexualpartnern herstellt und das Ich zu einem konfligierenden Ort zwischen Macht und Ohnmacht werden lässt. Das erzählende Ich in *Jupiter* ist Opfer, erklärt sich zur Frau und partizipiert zugleich an einem nationalen Identitätsparadigma, das Andere diffamiert.

Zu diesen Ordnungen, die das schwule Begehren durchziehen, gehört darüber hinaus diejenige der Warenwelt. Dass der Körper ein Objekt ist, Teil der Waren- und Modewelt, führt Jonigk durch die Verklammerung von Waren und Körperteilen vor. Waren, Modefetische und Nahrung werden mit der körperlichen Befindlichkeit verknüpft, so dass der Körper seinerseits als ein Stück Ware, als verwertbares Material erscheint. Sein Wert bemisst sich an den (konsumierten) Produkten. Es heißt zum Beispiel:

> „Ich konnte nicht herausfinden, ob mein schlechtes Befinden mit den Fischkonserven im Wert von 3,28 DM in meinem Körper oder mit der Unerreichbarkeit von allem außerhalb meines Körpers zusammenhing." (J, 10)

Auch die Sexualorgane gleichen Waren, haben ihren Preis, wenn es heißt:

> „Ich bezeigte meine Dankbarkeit, indem ich seine sich rasch straffenden Hodensäcke ergriff und die darin befindlichen Hoden von der Größe eines handelsüblichen Hühnereis, dessen übertriebener Stückpreis 30 bis 35 Pfennig beträgt, fingerfertig massierte." (J, 13)

– eine der komischen Partien dieses Textes, die gleichwohl den Körper als Tauschobjekt eines Preis-Leistungs-Verhältnisses, als Ware sinnfällig werden lässt.

Auch der homosexuelle Körper bewegt sich in der ökonomischen Welt der Waren, ist Objekt von Mode- und Hygienestrategien, die Jonigk in sachlicher, nahezu naturwissenschaftlicher Diktion beschreibt und in sein sperriges Sprachhybrid integriert.[31] Der Körper wird von Reinheits- und Hygienephantasien völlig erfasst, die ihrerseits die Warenproduktion in Gang halten. Diese Welt der Waren bedient sich ebenfalls der Grenzziehung zwischen wertvollem und unwertem Leben, wie die folgende Passage zeigt – der Protagonist arbeitet inzwischen in der Drogerie seines Freundes, eines (degoutanten) Abbilds des Vaters:

> „Mundwässer versprechen frischen, lebensbejahenden Atem, sie sollen Entzündungen bekämpfen und Karies hemmen, bringen aber nicht selten wegen der ihnen beigemengten Polyethylenglykole oder deren Derivaten die Mundflora durcheinander. Ich hätte so ein Produkt keinem Kunden reinen Gewissens empfehlen können, verkaufte es aber selbstredend dennoch wortlos, da ich mich für das unwerte Leben der in den Laden tretenden Menschen nicht interessierte." (J, 44)

Die Arbeitskraft des Protagonisten wird ausgebeutet; er selbst ist verwertbares Material. Zugleich erscheinen ihm die anderen in lächerlicher, doch konsequenter Manier als unwertes Leben. Und der biopolitische Warendiskurs ist mit dem Schulddiskurs eng verklammert; nicht umsonst wird von einem „reinen Gewissen" gesprochen. Der Mensch erscheint auch in *Jupiter* als organisierbares verwertbares Fleisch (J, 47), als nacktes Leben.[32] Es heißt sentenzenhaft: „Der Mensch ist nur sinnvoll, wenn er verwertet werden kann" (J, 64).

Die Narration der Homosexualität wird in Jonigks Roman also mit einigen weiteren Ordnungen verschaltet – mit dem ethnischen Diskurs, dem warenwirtschaftlichen, dem paternalen und dem Schulddiskurs. Homosexualität lässt sich nicht als isolierte Geschichte erzählen, lässt sich nicht als geschlossene Identität konstruieren; das homosexuelle Begehren ist mit anderen konfligierenden Praktiken vernetzt, die das Ich in Widersprüche verstricken. Homosexualität reproduziert die binären hierarchischen Strukturen der Heterosexualität, vermag sich aus dieser stagnativen Ordnung nicht zu befreien und ist fundamental auf die zentralen Normalitätsdiskurse bezogen, die Macht und Ohnmacht organisieren. Paradigmatisch für diese unhintergehbaren Machtverhältnisse ist der Missbrauch innerhalb der Familie. Jonigk macht die Unerträglichkeit dieser ubiquitären Verwertungszusammenhänge kenntlich, die die hetero- wie homosexuelle Geschlechterordnung durchziehen. Der Einzelne ist Quelle der Lust, ist Arbeitskraft, ist biopolitisch organisiertes Material, und dagegen kann sich auch der homosexuelle Diskurs nicht immunisieren.

Anmerkungen

1 Thomas Ostermeier: „Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung“, in: *Theater der Zeit* 4, 1999, S. 10-15. Jonigk unterscheidet sich allerdings von den Autoren dieser Sozialdramatik durch seine Sprache; ihm geht es um die Dekonstruktion geläufiger Sprachfloskeln. Er arbeitet, ähnlich wie Werner Schwab und Elfriede Jelinek, an der Sprache, um Gewaltsysteme sichtbar werden zu lassen.

2 Vgl. dazu auch Franziska Schößler: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, Tübingen 2004, S. 252f.

3 Achim Geisenhanslüke: „Körper – Familie – Gewalt. Bemerkungen zum zeitgenössischen Theater am Beispiel von Dea Loher und Marius von Mayenburg“, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes: Zeitgenössisches Theater und Unterricht* 48, 2001, Heft 3, S. 394-405.

4 Vgl. dazu insbesondere das Kapitel „Melancholisches Geschlecht / Verweigerte Identifizierung“, in: Judith Butler: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt/M. 2001, S. 125-141.

5 Ebd., S. 127.

6 Ebd., S. 132.

7 Ebd., S. 139f.

8 Giorgio Agamben: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, aus dem Italienischen von Hubert Thüring, Frankfurt/M. 2002.

9 Zitiert nach Franz Wille: „Die Könige der Sandburgen. Der Fortschritt im deutschen Drama. Gegen Ende des Jahrtausends gewinnen alltägliche Verrichtungen an Bedeutung“, in: *Theater heute*, Sondernummer 1997, S. 62-75, S. 66.

10 Franz Wille: „Drüber, Drunter und Drauf. *Jeff Koons* von Rainald Goetz und *Täter* von Thomas Jonigk in Hamburg, Vera Kissels *Die Apokalypse der Marita Kolomak* in Düsseldorf“, in: *Theater heute*, Februar 2000, S. 47-52, S. 52. Zur Uraufführung von Christina Paulhofer im Malersaal des Hamburger Schauspielhauses vgl. ebd.

11 Anja Nioduschewski: „Das Unbehagen der Geschlechter. Thomas Jonigk“, in: Harald Müller/Christel Weiler (Hrsg.): *Neue deutschsprachige Dramatik. Stück-Werk 3*. Arbeitsbuch, Berlin 2001, S. 77-80, S. 79.

12 Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997, S. 182.

13 Thomas Jonigk: *Du sollst mir Enkel schenken* (Felix Bloch Erben. Verlag für Bühne, Film und Funk), Berlin 1994. Die Zitate aus diesem Drama sind im Folgenden mit (Du) markiert.

14 Peter Sloterdijk: *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Frankfurt/M. 1999.

15 Die Figuren reflektieren die Zusammenhänge, doch ohne Einfluss auf das Geschehen zu nehmen. Die Kandidatin wie der Sohn studieren Soziologie; Thema beider sind bezeichnenderweise Randgruppen. Die Kandidatin führt aus: Weiblichkeit „muß einfach kategoriale Dimension erhalten, z.B. als historische Perspektive. Der umgreifende Aspekt des Geschlechtes könnte dann als funda-

mentale Bestimmungsgröße temporärer Prozesse fungieren“ (Du, 30).

16 Der Pfarrer möchte groteskerweise eine Vereinigung für NS-Täter gründen, die „Opfer der jüdischen Justiz“ wurden (Du, 11). „Das waren im Grunde alles, wie wir heute sagen würden, jugendliche Gewalttäter, auf die noch immer eine gottlose Gnadenlosigkeit abgefeuert wird. Vergangenheit! Ich sage: Man muß auch vergessen können! Gerade im fortgeschrittenen Alter brauchen diese Gestraften eine Fußbank des Vertrauens“ (Du, 11f.). Für konkretisierende Genitivmetaphern hat Jonigk eine Vorliebe, wie er überhaupt Abstraktion und Konkretion vielfach mit komischem Effekt zusammenführt.

17 Agamben: *Homo sacer*, S. 13.

18 Ebd., S. 20.

19 Ebd., S. 128.

20 Andreas Kraß: „Queer Studies – eine Einführung“, in: Ders. (Hrsg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*, Frankfurt/M. 2003, S. 7-28, S. 13f. Vgl. zu Homosexualität im Nationalsozialismus auch Günter Grau (Hrsg.): *Homosexualität in der NS-Zeit. Dokumente einer Diskriminierung und Verfolgung*, mit einem Beitrag von Claudia Schoppmann, Frankfurt/M. 1993, u.a. S. 327f.

21 Anja Nioduschewski: „Das Unbehagen der Geschlechter. Thomas Jonigk“, in: Harald Müller/Christel Weiler (Hrsg.): *Neue deutschsprachige Dramatik. Stück-Werk 3*. Arbeitsbuch, Berlin 2001, S. 79.

22 Thomas Jonigk: „Täter“, in: *Theater heute*, Februar 2000, S. 58-68. Zitate aus diesem Drama sind im Folgenden mit (Tä) markiert.

23 Eine groteske Form von Blindheit herrscht auch dann, wenn sich der missbrauchte Sohn Paul während des Gesprächs zwischen den Müttern aufzuhängen versucht und diese dem Knaben behilflich sind. Diese artifizialisierende Drastik lässt Mitleid unmöglich werden, wie auch der Duktus der Bekenntnisse Mitleid vermeidet. Als Paul über seinen Missbrauch erzählt, heißt es im Nebentext:

„*Seine Stimme klingt gleichmäßig; wirkliche Gefühle sind nur in einzelnen kurzen Momenten herauszuhören.*“ (Tä, 61)

24 Karin Jäckel: *Komm, mein liebes Rotkäppchen... Kindesmißbrauch – Wer sind die Täter?*, Berlin 1994, S. 24.

25 Ebd., S. 45f.

26 Ebd., S. 54. Jonigk übernimmt auch die pädophile Praxis, die Jäckel beschreibt. Führt bei Jäckel ein Täter aus: „Fremde Kinder sind mir zu gefährlich. (...) Die eigenen, da kannst du intensiver und ungestörter genießen. Da guckt dir keiner auf die Finger“ (ebd., S. 93), so stellt Jonigk diese Situation nach; Karl erklärt: „Fremde Kinder sind mir zu gefährlich.“ (Tä, 62)

27 Er legt auch in seinem Inzestdrama Wert auf die *Gender*-Frage, wenn er die „Geschichte der Figuren [als] eine Geschichte ihrer sexuellen Sozialisation“ liest; Anja Nioduschewski: „Das Unbehagen der Geschlechter. Thomas Jonigk“, in: Harald Müller/Christel Weiler (Hrsg.): *Neue deutschsprachige Dramatik. Stück-Werk 3*. Arbeitsbuch, Berlin 2001, S. 78.

28 Dass die ‚große Kunst‘ diesen Opferdiskurs grundsätzlich festschreibt, wird in Jonigks Stück auch dann deutlich, wenn in Karins Rechtfertigungsmono-

log ein *Faust*-Zitat eingelassen ist. Sie spricht: „Wenn sie selbst mal erwachsen ist und Kinder hat und einen Mann, der sie braucht und liebt. Vielleicht begreift sie dann, daß eine Frau nicht anders kann. Was hilft euch Schönheit, junges Blut? Eine Frau kann für andere alles erreichen, aber für sich selbst nichts. Ach, wir Armen." (Tä, 65f.) Dieser Ausruf spielt auf den Monolog Gretchens an.

29 Das Verfahren der Fragmentierung wird in einem eindrücklichen Bild, das einer Ästhetik des Ekels folgt, zum Ausdruck gebracht. Während seiner Reinigungsaktion betrachtet der Erzähler das Erbrochene etwas genauer. Die Stücke „ließen sich ohne weiteres als wenig zerkaute Fischleiber, die mich insgesamt 3,28 DM gekostet hatten, identifizieren. Sie waren, wenn auch aufgrund des Kauprozesses in Segmente zerlegt, immer noch als ein zusammengehöriger Körper zu erkennen. Exakt so fühlte ich mich" (J, 30). Thomas Jonigk: *Jupiter*. Roman, Salzburg, Wien 1999. Die Zitate aus diesem Roman werden im Folgenden mit J gekennzeichnet.

30 Von der Position der Homosexualität aus werden die Regeln der Normalität seziert. Es heißt beispielsweise: „Die Geschlechter bestehen aus verschiedenen Bestandteilen, und so ist es natürlich natürlich, daß Frauen aufnehmen, was Männer abgeben, damit ein möglichst männliches Kinderleben preisgegeben werden kann, dessen kopfloser Aufwuchs nirgendwo anstößt" (J, 53). Der Erzähler bedient affirmativ, doch übersteigernd die geläufige Geschlechtertypologie, die über die Freud'sche Formulierung von der Frau als Mangelwesen nicht hinausgekommen zu sein scheint: „Es ist eine natürliche Zwangsläufigkeit, daß ich Frauen auf der körperlichen Ebene ablehne, denn Frauen sind biologisch minderwertig und wenig attraktiv" (J, 53). Das VII. Kapitel persifliert entsprechend den Familiendiskurs in nahezu Jelinek'scher Manier, indem die familiale Normalität in hysterischer Übersteigerung und als Maskerade nachgestellt wird.

31 Es heißt beispielsweise: „Während ich zur milden Scheuermilch ohne Phosphate griff, deren Anteil an anionischen Tensiden unter fünf Prozent lag, hatte ich das Gefühl, daß nicht nur die sanitären Anlagen hygienisch rein werden würden" (J, 32).

32 Zuneigung und Pflege scheinen sich in die Dinge geflüchtet zu haben; die menschlichen Verhältnisse werden umgekehrt in brutaler Weise verdinglicht. Der Protagonist verwandelt sich in eine „gewinnbringende Anlage", als er dem neuen Freund seine Arbeitskraft zur Verfügung stellt (J, 41).

Literatur

Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, aus dem Italienischen von Hubert Thüring, Frankfurt/M. 2002.

Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt/M. 2001.

Geisenhanslüke, Achim: „Körper – Familie – Gewalt. Bemerkungen zum zeitgenössischen Theater am Beispiel von Dea Loher und Marius von Mayenburg", in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes: Zeitgenössisches Theater und Unterricht* 48, 2001, Heft 3, S. 394-405.

Grau, Günter: *Homosexualität in der NS-Zeit. Dokumente einer Diskriminierung und Verfolgung*, mit einem Beitrag von Claudia Schoppmann, Frankfurt/M. 1993.

Jäckel, Karin: *Komm, mein liebes Rotkäppchen... Kindesmißbrauch – Wer sind die Täter?*, Berlin 1994.

Jonigk, Thomas: *Du sollst mir Enkel schenken* (Felix Bloch Erben. Verlag für Bühne, Film und Funk), Berlin 1994.

Jonigk, Thomas: „Täter", in: *Theater heute*, Februar 2000, S. 58-68.

Jonigk, Thomas: *Jupiter*, Roman, Salzburg, Wien 1999.

Kraß, Andreas: „Queer Studies – eine Einführung", in: Ders. (Hrsg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*, Frankfurt/M. 2003, S 7-28.

Nioduschewski, Anja: „Das Unbehagen der Geschlechter. Thomas Jonigk", in: Harald Müller, Christel Weiler (Hrsg.), *Neue deutschsprachige Dramatik. Stück-Werk 3*. Arbeitsbuch, Berlin 2001, S. 77-80.

Ostermeier, Thomas: „Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung", in: *Theater der Zeit* 4, 1999, S. 10-15.

Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.

Schößler, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, Tübingen 2004.

Sloterdijk, Peter: *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Frankfurt/M. 1999.

Wille, Franz: „Die Könige der Sandburgen. Der Fortschritt im deutschen Drama. Gegen Ende des Jahrtausends gewinnen alltägliche Verrichtungen an Bedeutung", in: *Theater heute*, Sondernummer 1997, S. 62-75.

Wille, Franz: „Drüber, Drunter und Drauf. *Jeff Koons* von Rainald Goetz und *Täter* von Thomas Jonigk in Hamburg, Vera Kissels *Die Apokalypse der Marita Kolomak* in Düsseldorf, in: *Theater heute*, Februar 2000, S. 47-52.