

Universität Mannheim
Philosophische Fakultät
Seminar für Deutsche Philologie
Lehrstuhl neuere Germanistik
Betreuer: Prof. Dr. Reiner Wild

Sprechen ohne Sein.

Elfriede Jelineks Heidegger-Kritik in *Über Tiere*

Zulassungsarbeit zum 1. Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien im Fach Deutsch.

September 2009
1. Staatsexamen im Frühjahr 2010
vorgelegt von Helen Ackel

Gewöhnlich glaubt der Mensch,
wenn er nur Worte hört,
es müsse sich dabei doch auch was denken lassen.

-Johann Wolfgang von Goethe-

1. Einleitung

Zur Überraschung und vielfach auch zum Ärgernis der literarischen Öffentlichkeit, wurde Elfriede Jelinek im Jahre 2004 der Literaturnobelpreis verliehen. Jelinek erhielt die Auszeichnung für

[...] den musikalischen Fluß von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen.¹

Während Jelinek von dieser Seite außerordentliche schriftstellerische Fähigkeiten bescheinigt und ihre Texte als politisch brisant eingestuft wurden, gibt es viele Stimmen, die diese Einschätzung nicht teilen. Die polarisierende Wirkung von Jelineks Werk zeigte sich bereits an den Diskussionen innerhalb des Gremiums: Aus Protest gegen die Verleihung des Literaturnobelpreises an Elfriede Jelinek zog der emeritierte Literaturhistoriker Knut Ahnlund sich im Oktober 2005 nach 22-jähriger Tätigkeit als Juror aus der Schwedischen Akademie zurück. Zur Begründung schrieb er:

[...] der Nobelpreis 2004 für Elfriede Jelinek [hat] den Wert dieser Auszeichnung auf absehbare Zeit zerstört. Denn hierbei handelt es sich um ein monomanisches, äußerst schmal angelegtes Werk, um eine Textmasse, die ohne einen Ansatz zu künstlerischer Struktur aufgehäuft wurde [...] Die Romane oder die Dramen [...] von Elfriede Jelinek bestehen aus einem Redefluss, in dem sich willkürlich zustande gekommene Einfälle über zehn oder hundert Seiten erstrecken können, ohne dass etwas damit gesagt wäre [...] Erniedrigung, Demütigung, Schändung und Selbstekel, Sadismus und Masochismus sind die Hauptthemen im Werk von Elfriede Jelinek. Alle anderen Aspekte des menschlichen Lebens werden ausgeschlossen. Deswegen ist ihr Werk so dürfsig [...] Jelinek huldigt dem Krieg der Geschlechter, mitsamt seinem Zug zur aggressiven Einfalt [...].²

Knut Ahnlunds Schwierigkeiten mit Jelineks Texten sind symptomatisch für die Jelinek-Rezeption; Jelinek erklärt sich dies dadurch, dass sie „eine Autorin [sei], die zwar Preise und Auszeichnungen bekommt, im Grunde aber nicht adäquat rezipiert“³ sei, was dieser das

¹ <http://www.nobelpreis.org/Literatur/jelinek.htm>

² http://www.dieterwunderlich.de/Elfriede_Jelinek.htm. [Hervorhebung von Verfasser].

³ Elfriede Jelinek: *Schreiben als ständige Überschreitung*. Wiener Zeitung online, 1.8.2000.

Gefühl gibt, man wolle „einfach nicht, dass Frauen sprechen“⁴. Als Ursache hierfür sieht sie, dass sie sich „als Autorin in einer Weise ein Sprechen anmaße, das für Frauen eben nicht vorgesehen“ sei, weil Schreiben für Frauen immer noch eine „ständige Überschreitung“⁵ sei. Mit der „nicht adäquaten“ Rezeption dürfte Jelinek hauptsächlich die wissenschaftliche Rezeption ihrer Werke meinen, denn ihre Aufführungen sind regelmäßig auf den deutschsprachigen Bühnen vertreten. Dass Jelinek in wissenschaftlichen Kreisen wenig rezipiert wird, kann mit der speziellen Form der aktuellen Texte Jelineks erklärt werden, die durch ihr Etikett als „polyphone Textflächen“⁶, die einer „hypertrophen Intertextualität“⁷ zugrunde liegen, welche eine „Interkryptualität“⁸ erzeugen, abschreckend auf den Rezipienten wirken können. Vermutlich liegt die Ursache nicht ausschließlich in einer Abneigung gegen das, was Jelinek als „weibliches Sprechen“ bezeichnet, sondern ist durch den Umstand zu erklären, dass Jelinek mit ihren *postdramatischen* Theaterstücken aktuell die Avantgarde im Theaterbetrieb repräsentiert.

Die Texte, die vom Postdramatischen Theater beeinflusst sind, zeugen von einer neuartigen Kunstauffassung, die in Form und Inhalt nicht mehr den traditionellen Ansprüchen an Theatertexte entsprechen. Weil diese Texte vom performativen Gegenwartstheater beeinflusst sind, fällt es gerade Literaturwissenschaftlern⁹ schwer, Jelineks Stücke adäquat zu analysieren, denn die neue Ästhetik erfordert eine veränderte Analyse, die mit dem herkömmlichen literaturwissenschaftlichen Instrumentarium nicht geleistet werden kann. Dies gilt auch für Jelineks Theaterstück *Über Tiere*, das ebenfalls als ‘Textfläche’ gestaltet ist. Notwendigerweise erfordert die spezifische Struktur eines Gegenstandes ein Analysewerkzeug, das seiner Struktur entspricht; aufgrund der besonderen Struktur Postdramatischer Theaterstücke, wird im Verlauf der vorliegenden Arbeit ein Analysewerkzeug entwickelt werden, dessen Angemessenheit erst deutlich wird, wenn der spezifische Unterschied der postdramatischen Dramenform zu dem Theater der geschlossenen und offenen Form herausgearbeitet ist. Dies soll im ersten Kapitel dieser Arbeit geschehen.

⁴ Elfriede Jelinek: *Schreiben als ständige Überschreitung*. Wiener Zeitung online, 1.8.2000.

⁵ Ebd.

⁶ Bernd C. Sucher: *Die Textflächenfrau*. Süddeutsche Zeitung, 07.10.2004.

⁷ Rainer Just: *Zeichenleichen - Reflexionen über das Untote im Werk Elfriede Jelineks*, 2007.

⁸ Ebd. Der Begriff der ‘Interkryptualität’ von Rainer Just wird in dieser Analyse nicht verwendet werden.

⁹ Theaterwissenschaftler dagegen rezipieren Jelinek meist positiv, interpretieren dann aber vor allem die Inszenierungen.

Hinzu kommt, dass Jelinek komplexe Theorien auf inhaltlicher und formaler Ebene in den Text eingestaltet, ohne deren Kenntnis der Text nicht adäquat nachvollzogen werden kann. Jelinek verschränkt diese Theorien zusätzlich auf eine Weise, dass diese sich entweder gegenseitig verstärken oder dekonstruieren. Eine Darstellung der wichtigsten Theorien und Begriffe die Jelinek aufgreift, die bislang noch nie in die Analyse von *Über Tiere* mit einbezogen wurden, wird deshalb in die Analyse des Stücks integriert. Um die formale Verknüpfung dieser Theorien und ihrer Wirkungsweise auf den Rezipienten zu beschreiben, wurde im Rahmen dieser Arbeit der Begriff der `performativen Dekonstruktion` entwickelt. In der Analyse soll schließlich deutlich werden, weshalb Jelinek innerhalb des Postdramatischen Theaters zu verorten ist und was das Besondere dieser Ästhetik ist, die sich durch das Paradox eines `Sprechen(s) ohne Sein` auszeichnet; gleichzeitig soll deutlich werden, dass dieses Paradox zugleich Jelineks Position innerhalb des Feminismus charakterisiert, die sich dadurch auszeichnet, dass sie im Grunde eine Position jenseits des Geschlechterdiskurses ist.

2. Entwicklung der Dramenformen

Keine Theateraufführung, kein Theatertext und keine Theaterästhetik kann losgelöst von dem historisch eingeschriebenen Sinn- und Zeitverständnis nachvollzogen werden, denn die Wahrnehmung von Sinn und Zeit ist wechselseitig miteinander verknüpft; aus einer bestimmten Zeitwahrnehmung ergibt sich eine bestimmte Sinnwahrnehmung und umgekehrt.

Eine bestimmte Wahrnehmung des Verhältnisses von Sinn und Zeit bedingt daher auch eine bestimmte Dramenform: Nicht nur der Inhalt des Dramas bildet die jeweilige Vorstellung vom Verhältnis von Sinn und Zeit ab, sondern auch die Form, und mit einem gefühlten Auseinandertreten von Sinn und Zeit verändert sich daher auch die Dramenform.

Von Volker Klotz stammt die Unterscheidung von der `offenen` und `geschlossenen` Form des Dramas.¹⁰ Das Postdramatische Theater, wie es von Hans-Thies Lehmann¹¹ beschrieben wurde, muss als eigenständige dritte Form hinzugenommen werden, um bestimmte

¹⁰ Vgl.: Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. 1980.

¹¹ In: Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. 2001.

Strömungen im Gegenwartstheater, bzw. im Gegenwartsdrama (wie z.B. Jelineks Stücke) angemessen beschreiben zu können. Das Postdramatische Theater nimmt unter den drei Dramenformen jedoch eine Sonderstellung ein, weil es die Sinn- und Zeitstrukturen nicht als Rahmen sieht, der Aussagen über die Wirklichkeit ermöglicht, sondern diesen als Behinderung wahrnimmt, der neue Ausdrucksmöglichkeiten einschränkt. Für das Verständnis von *ÜT* ist es deshalb wichtig, diese Zusammenhänge vorab zu entwickeln.

2.1 Das Drama der geschlossenen Form

2.1.1 Geschlossene Form: Das logos-Prinzip

- literaturtheoretischer und kulturgeschichtlicher Hintergrund

*Im Anfang war das Wort,
und das Wort war bei Gott,
und Gott war das Wort.*

Jo 1, 1

Volker Klotz identifiziert die „*universalia ante rem*“¹²-Lehre als „Gliederungsprinzip“¹³ des geschlossenen Dramas. Diese entspricht der platonischen *Ideen*-Lehre¹⁴, wonach ‘wahrhaftes Sein’ nur den Ideen zukommt; die Dinge in der Welt sind demnach nur die Abbilder der Ideen und Sein kommt ihnen nur in soweit zu, als sie die Ideen abbilden. Erfassen lassen sich die Ideen in der *Theoria* (Schau), weshalb die Erkenntnis eine Wesensschau ist.

Das antike Schönheitsideal ist hiervon abgeleitet, denn die Ideen sind ‘vollkommen’, weshalb Kunstwerke, die den Ideen nacheifern, deren vollkommene Gestalt haben müssen. Dies drückt sich nach dem antiken Verständnis durch Harmonie, Symmetrie und Wohlgeordnetheit aus. Das Abbild, soll es die Idee adäquat repräsentieren, darf deshalb nicht unsymmetrisch oder fragmentarisch sein; dem Wahren kommt somit eine ‘ganzheitliche Gestalt’ zu.

¹² Friedrich Albert Lange: *Geschichte des Materialismus*, S. 3805.

(Übers.: Die Ideen, das Allgemeine ist vor den Einzeldingen).

¹³ Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. 1980, S. 67.

¹⁴ Johannes Hirschberger: *Geschichte der Philosophie. Altertum und Mittelalter*. 1991, S. 10.

Gefasst wird diese Vorstellung im Begriff des *logos*, der seit Heraklit als Grundbegriff der Philosophie verwendet wird und, neben dem schöpferischen ‘Urprinzip’, auch vernunftgelenktes *Sprechen* und *Denken* meint. Er wird jedoch auch synonym für die Begriffe ‘Idee’, ‘Gott’, ‘Sinn’ und ‘Wahrheit’ verwendet.¹⁵ Zentrum aller Dinge und des Denkens ist somit der *logos*, weshalb ein solches Weltbild als *logozentristisch* bezeichnet wird. Im Logozentrismus bildet der *logos* daher ein überzeitliches metaphysisches Sinnzentrum, um welches Sprache, Denken und Welt organisiert und Sinnpräsenz gewährleistet ist.¹⁶

Der Logozentrismus¹⁷ behauptet somit die metaphysische Einheit von Wort und Sinn. Einheitlichkeit ist demnach in der gesamten Welt präsent, weshalb das logozentrische Denken auch mit zweiwertigen Begriffspaaren operiert, die eine aufeinander verweisende Einheit bilden. So kann es z.B. keine Wärme geben, wenn es keine Kälte gibt, weil der Begriff der Kälte ohne den Gegenbegriff der Wärme semantisch keine Aufladung bekommen könnte. Die beiden Pole der dichotomischen Achse werden zusätzlich mit Wertungen versehen. Ein Pol ist somit positiv, der andere negativ besetzt; ‘männlich’/‘weiblich’ sind solche dichotomen Begriffspaare. Der Mann, der auf der positiven Seite der Dichotomie angeordnet ist, wird als Folge mit dem *logos* und somit mit der Sprache und der Vernunft gleichgesetzt. Die Frau, als das Gegenteil des Mannes, wird dadurch also auch zum Gegenteil des *logos*; an diesem kann sie dann nur noch als sinnkonstituierendes Gegenteil negativen Anteil haben.

Strukturell betrachtet ist das logozentrische Weltbild – durch sein Einheitlichkeitsdenken – mit dem mythologischen Weltbild verwandt: Nach Mircea Eliade liegt dem mythischen Denken eine Auffassung von Zeit zugrunde die er ‘primordial’ nennt;¹⁸ in dieser ‘Zeit vor der Zeit’ spielen die mythischen Göttererzählungen, in denen Allem, was sich in der ‘realen’ Zeit abspielt, nur dadurch Sein zu kommt, dass es den primordialen Mustern folgt. Diese entsprechen folglich den überzeitlichen Ideen. Es kann somit nie etwas Neues geben, die Zeit verläuft zyklisch, als die ewige Wiederkehr des Gleichen; jeder mögliche Sinn ist deshalb bereits voranfänglich festgelegt. So entspricht der Überzeitlichkeit der mythischen Erzählungen die Überzeitlichkeit des *logos*.

¹⁵ (Vgl.: Jo. 1, 1-14.). Vgl.: W. Kelber: *Die Logoslehre. Von Heraklit bis Origines*, 1986, S. 440.

¹⁶ Hanjo Berressem: *Logozentrismus*. 2008, S. 445.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl.: Mircea Eliade: *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr*. 1984, S. 35.

2.1.2 Das *logos*-Prinzip - Umsetzung im Drama

- „Ausschnitt als Ganzes: Geschlossene Dramenform“¹⁹

Das logozentrische Denken²⁰ erfordert bei der Konzeption aller Teile eine Hierarchie von Text/Wort/Sprache als Träger der übergeordneten Idee. Da die Teile wiederum nur dazu dienen, die übergeordnete Idee zu repräsentieren sind sie `repräsentationsfähig` gestaltet, d.h. die vollkommene, überzeitliche Idee kann auch nur von äquivalenten Repräsentanten dargestellt werden, die ebenfalls `vollkommen` sind. Um die Teile so vollkommen wie die ihr zugrunde liegende Idee zu gestalten, muss die gesamte Ordnung des Dramas `vollkommen`, im Sinne von `symmetrisch`, `vollständig`, `logisch` und verweisend sein. Außerdem müssen alle Teile so beschaffen sein, dass sie die Handlung vorantreiben, denn nur mit dem Erreichen des Ziels kann der Sinn des Dramas deutlich werden und somit zu seiner ganzheitlichen Gestalt führen.

Die formale Umsetzung dieses Denkens in allen Elementen des geschlossenen Dramas, erlaubt eine grobe Einteilung in drei Kategorien:

I. Regelhafte Ordnung: `Proportion` und `Symmetrie`

Tektonik

Auch der Aufbau des Dramas repräsentiert die Idee der Vollkommenheit durch seine logische, ganzheitlich-geschlossene, symmetrische Form. Diese Dramenkonzeption mit ihrer Forderung nach den drei Einheiten und ihrer Einteilung der Handlung in fünf Akte bilden die Idee des geschlossenen Dramas somit formsemantisch ab.

Figuren

Die meisten Dramen, die in der geschlossenen Form geschrieben wurden sind Tragödien und das nicht zufällig, denn die dargestellten Personen des `hohen Standes` der Tragödie sind, gemäß dem hierarchischen Denken der Zeit, am besten geeignet, die übergeordnete Idee zu repräsentieren. Die Figuren sind einheitlich gestaltet und stellen eine Ganzheit dar, die die Idee, welche sie repräsentieren, abbildet. Für die Aufführung bedeutet dies, dass der Darsteller, der keinen realistischen Menschen zu verkörpern hat, sondern eben eine Idee, diese durch künstliche (ästhetische) Stilisierung zum Ausdruck bringt und deshalb nicht psychologisch-realisch zu spielen hat.

¹⁹ Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. 1980, S. 90.

²⁰ Diese Formulierung, sowie die gesamte Darstellung der geschlossenen Form entstammt: Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. 1980, S. 90-95.

Duell

Das Duell ist ein „wesentliches Grundmuster“²¹ des geschlossenen Dramas, das ebenfalls einer festen Ordnung, bzw. festen Spielregeln folgt. Die Figuren wissen in einem Gesprächsduell nicht nur um die kommunikativen Regeln, die von allen geteilt und verstanden werden, sondern die Figuren wissen auch immer, wie sie ihre Intention eindeutig in Worte fassen können und außerdem, dass sie richtig vom Gegenüber verstanden werden. Es liegen also ideale Gesprächssituationen vor, die Missverständnisse ausschließen, denen jedoch dadurch jede Natürlichkeit fehlt.

Die Gesprächssituation des Dialogs in denen das Duell stattfindet, mit seinem Wechsel von Rede und Gegenrede wird auf der Figurenebene symbolisch durch einen Protagonisten verkörpert, der einem Antagonisten gegenübersteht. Die ästhetischen Gesetze der ‘Proportion’ und ‘Symmetrie’ ermöglichen dem Rezipienten somit eine klare Übersicht über das Geschehen: *Was* die Figuren durch ihr Sprechen äußern wollen, ist ebenso klar, wie die Durchführung des Gesagten, die ebenfalls ideal ist.

Die Sprache

Da die Sprache als Sinnträger im Zentrum dieser Dramenästhetik steht, wird auch auf syntaktischer Ebene auf die möglichst ideale Art der Darlegung der übergeordneten Idee besonderen Wert gelegt. Sie erfüllt die ästhetischen Anforderungen der idealen Ordnung, weil sie logisch aufgebaut und symbolisch-metaphorisch gestaltet ist, wodurch sie das Erheben jeder Aussage ins Allgemeine prinzipiell möglich macht. Die Möglichkeit der Verallgemeinerung ergibt sich durch die in der Metapher immanent enthaltene Verweisungsstruktur. Sie macht es möglich, die Struktur der Wirklichkeit, wie sie dem Weltbild des geschlossenen Dramas zugrunde liegt, sprachlich abzubilden, da beide auf Verweisungszusammenhängen beruhen. Dies macht sie zum idealen Mittel der Darstellung der übergeordneten Idee.

II. Konzentration auf den *Logos*: „Vorrang des Inneren vor dem Äußeren, des Ganzen vor dem Einzelnen, der Idee vor dem Stoff.“²²

Weil die Sprache die überzeitliche und somit allgemeine Idee in sich trägt, liegt eine Hierarchie zwischen Sprache und Körpern, bzw. Dingen (der Natur) vor. Aufgrund der *Vorrangstellung der Sprache* kann und muss im Drama der geschlossenen Form alles

²¹ Diese Formulierung, sowie die gesamte Darstellung der geschlossenen Form entstammt: Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. 1980, S. 90.

²² Ebd.

versprachlicht werden. Weder der Körper/die Figur, noch die Dinge besitzen einen Eigenwert, weil ihr Wert nur nach ihrem allgemeinen Gehalt gemessen wird, der anhand der Idee bestimmt wird. Folglich wird bei der Konzeption der Figuren nicht auf die Darstellung von Individualität abgezielt, die in ihrer Psychologie vom Allgemein-Menschlichen abweichen könnte, sondern auf die Rollenhaftigkeit. Wie die Sprache haben die Figuren somit *Modellcharakter*, weshalb eine psychologisierende Interpretation ihrer Handlung und der Figuren einer angemessenen Analyse entgegensteht.

Um für die allgemeine Idee repräsentativ sein zu können, müssen die Einzelteile, die auf den Sinn verweisen auch als solche `erkennbar`, d.h. vereinfacht, `gereinigt` und dadurch *idealisiert* sein. Dadurch wird die allgemeine Idee dem Rezipienten eindeutig dargeboten, der nicht durch Unordnung, wie sie in der empirischen Wirklichkeit vorhanden ist, gestört werden soll. Die künstliche Ordnung des geschlossenen Dramas verträgt kein Chaos; dies würde weder der Figurenkonzeption, noch den Regeln der Sprache des geschlossenen Dramas entsprechen, die ja gerade die perfekte Ordnung der allgemeinen Idee wiederspiegeln soll.

Bei diesem Dramentyp muss dementsprechend nicht nur die Dialogsituation (Duell) und die Wortwahl, sowie der Satzbau der Sprecher idealisiert werden, natürliche, menschliche Sprechfehler dürfen folglich ebenso wenig im Text erscheinen: Gesprächspausen oder unvollständige, bzw. grammatisch falsche Sätze, wie sie in der alltäglichen Sprache vorkommen, widersprechen den geforderten Prinzipien der Logik, Ordnung und Repräsentationsfähigkeit. Letzteres meint, dass die Aufmerksamkeit des Rezipienten nicht vom Inhalt des Gesagten durch Willkürlichkeiten in der sprachlichen Äußerung abgelenkt werden soll. Deshalb ist auch die äußere Handlung dem `Inneren` (der versprachlichten gedanklichen Entwicklung) untergeordnet; nichts soll von dem ideen-repräsentativen Gehalt der Sprache ablenken.

III. Ausschluss des Derb-Stofflichen

Bestimmte Themengebiete werden vermieden, wenn sie gesellschaftlichen Tabubereichen zugehören, oder den unteren Ständen zugeordnet werden. Diese werden in der geschlossenen Form (in der Tragödie) nicht, oder allenfalls indirekt dargestellt, weil sie nicht idealisiert werden können. Darunter fallen körperliche wie sprachliche Handlungen, die das Körperliche und Endliche der Figuren betonen und somit den ideellen Wert der Figuren in Frage stellen. Beim Rezipienten sollen keine heftigen Affekte erzeugt werden, wozu die von

Störungen gereinigte rationale Darstellungsform dient. Ebenso wie der Rezipient rational aufnehmen soll, soll auch das Innere der handelnden Figuren rational dargestellt werden, wobei dieses Innere, die Allgemeinheit des *logos* darstellt und damit ebenso wenig natürlich ist, wie der äußerlich dargestellte Raum, der immer ein idealisierter und somit ein stilisierter ist.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass durch den allgemein-repräsentativen Anspruch dieser Dramenform an all seine Bestandteile, eine *modellhafte Künstlichkeit* des gesamten Dramas entsteht. Da hierdurch eine fiktive Ontologie, die keine Wirklichkeit entspricht, als Wahrheit inszeniert wird, die für alle Dramen in gleicher Weise verbindlich gelten soll, wird ein normativer Anspruch erzeugt. Hierdurch entsteht ein performativ erzeugter Reproduktionszwang, weil mit der Aufführung des Stücks ihre normativierende Kraft legitimierend auf die bestehenden sozialen Verhältnisse zurückwirkt.

IV. Zielstrebigkeit

Das Drama folgt einer linearen Handlungsführung, die sich als Konfliktentwicklung entfaltet. Das Ende des Dramas ist somit dadurch charakterisiert, dass der Konflikt aufgelöst wird. Die vorangehenden Akte und Szenen sind demnach auf das Ende des Dramas, der *katastrophé* hin konzipiert, dadurch haben sie wenig eigene Gewichtung. Da sich der vorgegebene Sinn erst am Ende eines Stücks erschließt, kann nur von diesem aus interpretiert werden. Mit diesem Vorgehen ist der Sinn dann eindeutig erschließbar. Das *Geschlossene* der Form und des Inhalts ist vor allem dadurch hergestellt, dass es ein Ziel, ein Ende des Erzählten gibt, indem alles Vorherige sinnhaft zusammenfließt. Umgekehrt erhält folglich alles Vorherige aus der retrospektiven Betrachtung seine Bedeutung. Entfällt das Ende des Stücks, entfällt somit gleichzeitig der Schlüssel zu einer eindeutigen Interpretation des Textes, da das Ende die übergeordnete Idee in sich trägt. Die Annahme einer *Totalität*²³ geht also zwangsläufig mit einer geschlossenen Form einher. Wird die Form verändert, ist dies auf formsemantischer Ebene also als Absage an den Glauben an Totalität und die eindeutige Verstehbarkeit der Welt zu verstehen. Eine veränderte Form bringt daher auch eine Absage an ein eindeutiges Sinnverstehen zum Ausdruck.

Fällt daher die begrenzende Umfassung der Handlung durch Anfangs- und Endpunkt weg, birgt dies weitere Implikationen in sich: In dem Moment, wo der *eine* Sinn über die Absage an die Form in Frage gestellt wird, ist dies automatisch auch eine Absage an die Sprache in

²³ Vgl.: Annette Simonis: *Totalität*. 2008, S. 723.

ihrer Funktion als Sinnvermittler der totalitären überzeitlichen Idee. Wenn die überzeitliche Idee wegfällt, verändert sich auch die Zeitwahrnehmung; die Zeit ist nicht mehr zyklisch, sondern schreitet linear fort. Sie ist dann nicht mehr die Wiederholung des Selben, sondern der Kontext für die Entstehung von Neuem.

Mit dem Wegfall der überzeitlichen Idee und der veränderten Zeitwahrnehmung verändert die Form des Dramas grundlegend; die Sprache des Dramas wird offen für Doppeldeutigkeiten, der Sinn diffundiert. Auf diese Weise entstandene Texte werden als „offene Verweisungszusammenhänge betrachtet, deren Bedeutungskonstitution unabschließbar (*non-closure*)“²⁴ ist.

2.2 Das Drama der offenen Form

2.2.1 Offene Form: Auf dem Weg zum Performativen.

- literaturtheoretischer und kulturgeschichtlicher Hintergrund

Mit der Aufklärung beginnt eine Abkehr von tradierten Denkmustern, die der Kritik unterzogen werden.²⁵ Träger der Aufklärung ist in erster Linie das erstarkende Bürgertum. Durch die Erkenntnisse der Naturwissenschaften verbunden mit dem Erdbeben in Lissabon entsteht eine allgemeine Infragestellung von Autoritäten und damit einhergehend, Zweifel an der Sinnhaftigkeit der Welt und ihrer eindeutigen Verstehbarkeit. Das *logos*-Prinzip, welches eine sinnhafte, göttliche Ordnung und Ganzheit suggerierte, wird nun in all seinen Elementen angezweifelt.²⁶ Alles Religiöse und durch Gott Legitimierte, wie die ständische Ordnung und die Monarchie, werden folglich nicht mehr als sinnhafte, sinnvermittelnde und überzeitliche Institutionen anerkannt. Die Folge hiervon ist ein Paradigmenwechsel: War die vor-aufklärerische Gesellschaft noch am *logos*-Prinzip orientiert, das die Sprache als alleineigenen Erkenntniszugang ausweist, findet innerhalb der Aufklärung nun ein Gegendiskurs statt, die durch die Hinwendung zur Empirie, bzw. dem Innerweltlichen

²⁴ Vgl.: Annette Simonis: *Totalität*. 2008, S. 723.

²⁵ Vgl. Hierzu und zum Folgenden: Inge Stephan: *Aufklärung*. In: Wolfgang Beutin (u.a. Hrsg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 1994, S. 121-154.

²⁶ Vgl. Hierzu und zum Folgenden: W. Kelber: *Die Logoslehre. Von Heraklit bis Origines* (Neuausgabe 1986). In: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Herausgegeben von: C.B. Mohr, Paul Siebeck, Bd. 4, S. 440.

gekennzeichnet. Auf philosophischer Ebene²⁷ wird dies durch die Metaphysik-Kritik und der zeitgleichen Entstehung des Empirismus augenscheinlich. Durch die Abwendung vom Wort/*logos* und einer damit verbundenen Hinwendung zur Natur wird eine rapide Weiterentwicklung der Naturwissenschaften vorangetrieben, was wiederum die Entstehung der Industrialisierung ermöglicht. Diese verändert die gesellschaftliche Ordnung, dadurch, dass dem Bürgertum als Träger des Industrialisierungsprozesses in immer größerem Maße wirtschaftliche und politische Macht zuteil wird. Die mit der Industrialisierung einhergehenden sozialen Probleme werden vom Bürgertum wahrgenommen und ästhetisch auf neue Weise verarbeitet. Durch die beschleunigte Veränderung des Wissens und der Gesellschaft in allen Bereichen, tritt die Erfahrung der Zeit als verändernder linearer, nicht zyklischer Prozess ins Bewusstsein. Die Zeit wird also nicht mehr als die immer Gleiche wahrgenommen²⁸, weshalb kein überzeitliches, alles verbindendes Ideal mehr formuliert werden kann. Nichtmehr der überzeitlich, vorgegebene Sinn strukturiert die Zeit, sondern die Zeit den Sinn: Die Zeit wird nicht mehr als bloßer Träger für den immer schon bestehenden Sinn verstanden, sondern als Rahmen innerhalb dessen sich Erkenntnis linear entfalten kann. Mit diesem neuen Zeitverständnis entfällt die Vorstellung eines Überzeitlich-Repräsentativen; dies betrifft nicht nur die übergeordnete Idee, sondern auch alle auf sie verweisenden Repräsentanten. Da der Wert des Einzelnen nur an seiner Verweisungsfunktion auf das Ideell-Allgemeine gemessen wurde, was sich im Drama der geschlossenen Form durch eine Abstrahierung vom Konkret-Individuellen geäußert hat, wurde diesem kein eigener Sinn zugesprochen. Die neue naturwissenschaftliche Perspektive auf die Welt, bedeutet nun eine Umkehr des traditionellen Erkenntnisprozesses: Das Einzelne, Besondere wird nun zum Ausgangspunkt des Erkenntnisprozesses genommen (induktives Vorgehen).

Für den Umgang mit Texten hat die neue naturwissenschaftliche Sicht ebenfalls Konsequenzen: Der Text wird nun nichtmehr als Abbild der allgemeinen Idee, sondern als

²⁷ Vgl. Hierzu und zum Folgenden: Johannes Hirschberger: *Geschichte der Philosophie. Die Systeme des 17. Und 18. Jahrhunderts.* 1991, S. 86-267.

²⁸ Dem Drama der geschlossenen Form liegt eine Zeitvorstellung zugrunde, die mit der des Mythos verwandt ist. Nach Mircea Eliade liegt dem mythischen Denken eine Auffassung von Zeit zugrunde die er 'primordial' nennt. (Vgl.: Mircea Eliade: *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr.* 1984, S. 35.). In dieser 'Zeit vor der Zeit' spielen die mythischen Göttererzählungen; Allem, was sich in der 'realen' Zeit abspielt kommt nur dadurch Sein zu, dass es den primordialen Mustern folgt. Es gibt somit nichts Neues. Jeder mögliche Sinn ist bereits voranfänglich festgelegt. Der Überzeitlichkeit der mythischen Erzählungen entspricht die Überzeitlichkeit der Idee (*logos*), die in allen Teilen des Ganzen abgebildet wird und die keinen anderen Sinn zulässt. (Vgl.: ebd. S. 16f.).

Umsetzung der besonderen Sichtweise des einzelnen Autors verstanden. Interpretationen nehmen somit den Autor als Ausgangspunkt ihrer Untersuchung. Die allgemeine Idee (Gott) wird somit durch den Autor (Subjekt) abgelöst, er ist „dasjenige, was der beunruhigenden Sprache der Fiktion ihre Einheiten, ihren Zusammenhang, ihre Einfügung in das Wirkliche gibt.“²⁹ Dem Autor (vor allem durch die Genieästhetik des Sturm und Drang) wird nun dieselbe sinnstiftende Funktion zugeschrieben, wie zuvor dem *logos*; er muss das verlorengegangene Einheitsgefühl der Leser wiederherstellen, indem er selbst als einheitliches, geniehaftes Individuum verstanden wird, also eine diskursive Funktion erfüllt.³⁰

Konsequenterweise müsste man eigentlich auch die Fähigkeit des Autors als Subjekt über seine Werke Erkenntnis, bzw. Wahrheit zu vermitteln hinterfragen, da niemand mehr einen privilegierten Zugang zur Wahrheit für sich in Anspruch nehmen kann. Indem jedoch bei der Analyse von Texten nach der Autorintention gefragt wird, zeigt sich, dass weiter nach einer Idee gesucht wird, die in einer „vereinheitlichenden Geste die Vielfalt, die alternative Erzählung u. die dezentralisierende Zerstreuung [von Sinn] verbietet.“³¹

Aufrecht erhalten wird dieses Denken nach Jean-François Lyotard durch die sinngebenden Erzählungen der Moderne, die dieser als die „großen Erzählungen“³² bezeichnet. Zu diesem zählt für ihn die Erzählung der Aufklärung, die durch ihr linear-dialektisches, *telos*-gerichtetes Denken einen Fortschrittsoptimismus erzeugt, der sich noch auf den Marxismus auswirkt.³³ Hierzu zählen Kants und Hegels Philosophien,³⁴ die von dem neuen linearen Zeitgefühl und dem daraus resultierenden dialektischen Sinndenken zeugen. Gemeinsam ist den Philosophien und den Dramenformen, die in ihrem Geiste verfasst sind, dass trotz einer allgemeinen Tendenz zur Theodizee, die Möglichkeit Gottes nicht ganz verworfen wird, sie wird lediglich in eine neue Zeitvorstellung integriert.

Wie bereits hervorgehoben, sind Verallgemeinerungen über die philosophischen und ästhetischen Konzepte ab der Epoche der Aufklärung aufgrund ihrer Vielgestalt nur als Darlegung einer Tendenz zu verstehen. Neben Strömungen, die eine Synthese von Metaphysik und Empirie anstreben, existieren solche, die diese Vereinigung für unvereinbar

²⁹ Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. 1977, S. 20.

³⁰ Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* 1996, S. 239.

³¹ Ralf Simon: *Erzähltheorie, Narrativik*. Killy Literaturlexikon, Bd. 13. 2000, S. 269.

³² Jean-François Lyotard: *Randbemerkungen zu den Erzählungen*. 1990, S. 51.

³³ Vgl.: Walter Reese-Schäfer: *Jean-François Lyotard*. 2008, S. 449.

³⁴ Vgl.: Immanuel Kant: *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*. 1795.

Vgl.: Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. 1807.

halten und ausschließlich (natur)wissenschaftliche Erklärungsmodelle für die Welt als plausibel erachten. Diese Sichtweise birgt in ihrer extremen Zuspitzung die Gefahr, die Welt als gottlosen und daher zwar empirisch verstehbaren, zugleich aber auch contingenter Ort zu verstehen, in dem die Ethik und das sich nun als Individuum begreifende Subjekt ebenso contingent und daher sinnlos erscheinen können.³⁵

2.2.2 Umsetzung im Drama - Auf dem Weg zum Performativen.

-„Das Ganze in Ausschnitten: die offene Dramenform“³⁶

Die idealisierte Welt, wie sie im geschlossenen Drama³⁷ dargestellt ist, ist daher mit dieser neuen Denkweise und der Erfahrung der sozialen Wirklichkeit unvereinbar geworden.

So wie die Künstlichkeit der höfischen Gesellschaft mit der idealisierten geschlossenen Dramenform korrespondiert, entspricht der neuen bürgerlichen Gesellschaft die offene Form, die sich durch das Postulat der Natürlichkeit auszeichnet. Aus der neuen Dramenform lässt sich somit eine neue bürgerliche Weltsicht abzulesen, sie hat nun die Funktion, sich gegen die aristokratische Welt des Hofes abzugrenzen und wirkt somit identitätsstiftend für das Bürgertum und hat daher eine performative Funktion.

I. Verlust der Ordnung: ‘Vielheit und Offenheit’

Tektonik

Aus der Abwendung vom *logos*-Prinzip und seinem Symmetrie-Postulat und der Hinwendung zur Empirie ergibt sich auf der tektonischen Ebene des Dramas ebenfalls eine Abwendung vom Prinzip der Symmetrie. Es gibt weder eine verbindliche Akteinteilung, noch müssen die Teile eine zeitliche und logische Abfolge erfordern, weshalb diese auch austauschbar sein können. Dies zeugt von der neuen Denkweise der Zeit, die durch das Fehlen eines Sinnzentrums ausgezeichnet ist. Wenn das Sinnzentrum auch im Drama fehlt, gibt es keinen *telos*, auf das sich die Handlung hin entwickelt könnte, der Sinn des Dramas ist somit nicht vom Ende der Handlung her bestimmt, sondern bleibt offen und hält somit unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten offen.

³⁵ Vgl.: Karl Vorländer: *Philosophie der Neuzeit*. S. 172.

³⁶ Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. 1980, S. 218.

³⁷ Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. 1980, S. 218-222.

Figuren

Das veränderte Zeitbewusstsein führt zu einer neuen Wahrnehmung der Welt, die vorher nur in ihrem Verweisungscharakter ins Bewusstsein getreten ist. Der Einzelne beginnt das Besondere, Einzigartige an sich selbst, seinem Mitmenschen und der Zeit in der er lebt zu begreifen. Im Drama wird auf der Figurenebene das Typische und Idealisierte vom Natürlichen und Individuellen abgelöst. Einerseits werden die Figuren als eigenständige Charaktere, andererseits als durch ihre soziale Umwelt determinierte Produkte dargestellt.

Duell mit der Welt

Mit der Ablösung des *logos*-Prinzips durch die Empirie, verabschiedet man sich auch von der Vorstellung einer Wohlgeordnetheit und idealen Symmetrie der Welt. Auf der Dramenebene äußert sich dies nicht nur durch den Wegfall der geschlossenen, symmetrischen Tektonik des Dramenbaus, sondern auch durch die Auflösung der symmetrischen Duellsituation von Protagonist/Antagonist. Nichtmehr ein einzelner klar erkennbarer Gegner, den der Protagonist aufgrund derselben logozentrischen Denkweise genau erfassen und sich somit mit diesem duellieren kann, ist der Gegenspieler des Protagonisten, sondern die Welt in der Fülle ihrer Erscheinungen.

Sprache

Mit dem Verlust des Konzepts der Sprache als Träger der logozentrischen Idee entfällt die ideale Gesprächssituation, da auch die Eindeutigkeit des Gesagten nicht mehr gegeben ist. Die Sprache in der offenen Form wird deshalb nun der Wirklichkeit angepasst, das heißt, weg von der idealisierten, also von allen Störungen befreiten Sprache der geschlossenen Dramenform. Diese muss nun einer Sprache weichen, die das realistische Sprechen abbildet. Vorher, zugunsten der idealen Idee ausgeblendete Gesprächssituationen, in denen durch Schweigen, Dialekt, Fäkalsprache, unlogische, missverständliche und unfertige, oder schlichtweg falsche Sätze weder ein eindeutiges Verstehen des Gegenübers, noch der übergeordneten Idee möglich ist, werden nun verwendet, um gerade diese Problematik der Wirklichkeit zu thematisieren. Die Dialoge der beiden Dramentypen unterliegen ebenso einer Formsemantik wie der gesamte Dramenbau: Während die Sätze der geschlossenen Form durch ihre äußere und innere Symmetrie die Ganzheit ihrer Sprecher repräsentieren, so zeigt gerade das ungeordnet-fragmentarische der offenen Form die zerrissene innere Disposition der Sprecher, die ihre Umwelt und sich selbst nicht vollkommen reflektieren und versprachlichen können. Hier wird erstmals das *Unbewusste* der Sprecher, also die

Unmöglichkeit einer vollständigen Kontrolle der Sprache demonstrativ dargestellt. Das Gefühl, sprachlich und sozial determiniert zu sein wird durch die häufige Verwendung des 'impersonalen Es'³⁸ angezeigt, das die Machtlosigkeit der Figuren „in seiner Namenlosigkeit aus [spricht]“.³⁹ Die Orientierungslosigkeit, die durch den Wegfall der übergeordneten Idee entstanden ist, zeigt sich auch am inflationären Gebrauch von Sprichwörtern, die das Nicht-Vorhandensein einer Idee kompensieren sollen.

II. Abwendung vom *logos*: „Vorrang des Äußeren vor dem Inneren, des Einzelnen vor dem Ganzen, des Stoffs vor der Idee.“⁴⁰

Das versprachlichte Innere der Personen wird nun weniger gewichtet, weil es nicht mehr als Repräsentant der übergeordneten Idee verstanden wird: Äußerliches, wie Bewegungen, Körper und Dinge, aber auch die Kulisse und die Kostüme der Schauspieler rücken nun in den Fokus der Aufmerksamkeit, da ihre Bedeutung nicht mehr vom *logos* festgelegt ist, wodurch sie eigenständige Wert erhalten können und damit einen stärkeren Anteil an der Bedeutung des Werkes. Körper haben nun gleichfalls einen Eigenwert, sie charakterisieren die Personen und helfen, diese als Bedingte aufzuzeigen.

Mit dem Wegfall der übergeordneten Idee, dem 'Ganzen' also sinngebenden Bezugssystem rückt nicht nur das Äußerliche, sondern ebenfalls das Individuelle, Besondere und Nicht-Allgemeine in den Mittelpunkt, das vorher als Ablenkung von der Idee empfunden wurde. Individuelle Menschen, ihre Lebenswelt und Weltsicht sind nun in ihrer charakteristischen Eigenart für das Drama von Interesse. Die einzelnen Stoffe des Dramas werden folglich ebenso wie das Materiell-Stoffliche aufgewertet, weil diese nicht mehr im Hinblick auf eine Idee erzählt werden, sondern um ihrer selbst Willen.

III. Einschluss des Derb-Stofflichen

Auch die soziale Umwelt der Figuren wird nicht mehr stilisiert dargestellt. Um dem Natürlichkeitspostulat zu entsprechen, kann Alles, was in der geschlossenen Form als 'Derb-Stoffliches' ausgeklammert wurde, nun bewusst gezeigt werden. Nichtmehr dem Allgemeinen, von allem Derb-Stofflichen befreite wird Wahrheit zugesprochen, sondern der sozialen Realität, mit all ihrem Dreck, dem Kranken, Ungerechten, Hässlichen und Kaputten.

³⁸ Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. 1980, S. 174.

³⁹ Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. 1980, S. 174.

⁴⁰ Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. 1980, S. 218.

IV. konstruierte Ziele, Ziellosigkeit und Pluralität des Sinns

Mit der Trennung von Welt und Idee, verliert die Welt ihren Verweisungscharakter auf diese und somit auf das 'Schöne'. Die Wirklichkeit wird nichtmehr, ähnlich einer 'Galerie', als Ort der Repräsentation der schönen Idee verstanden, da es nun kein allgemein anerkanntes Verständnis über das 'Schöne' gibt, werden nun Ästhetiken entwickelt, die das 'Schöne' im Gegensatz zur bestehenden Wirklichkeit erklären wollen. Weil das 'Schöne' nichtmehr als allzeit präsent vorgestellt wird und die Zeit als veränderlicher, linearer Prozess verstanden wird, kann Sinn allenfalls noch als ein auf einen *telos* gerichteter Prozess wahrgenommen werden. Auch das Schöne (als Ideal) wird, wenn es überhaupt noch für die Ästhetik konstitutiv ist, bestenfalls als ein *in der Zeit herstellbarer Zustand* aufgefasst. Der Weg dorthin führt dann über die Kunst (Schiller), denn dort soll das Schöne sinnlich erlebt, bzw. ästhetisch erfahren werden, weil das Schöne in der Wirklichkeit nicht mehr präsent ist. Die Verwirklichung des Schönen in der Welt muss deshalb über die Kunst führen: Bildete sie vorher nur die übergeordnete göttliche Idee ab, repräsentierte also nur, wie die Wirklichkeit *ist*, so hat sie nun die Funktion, aufzuzeigen, wie es in der Welt sein *soll*, damit es in Zukunft stets besser werde. Zu diesem moral-didaktischen Zweck muss die Kunst also, ähnlich wie zuvor die göttliche Idee, vorbildhaft-ideal für den Rezipienten erscheinen, weshalb sie die Welt, die sie verändern will, gerade ausschließen muss um sie durch die Kunst zu verändern.⁴¹ In seiner extremen Form, kann das Theater der offenen Form *Absurdes Theater* werden. Jedoch bleibt es auch dann immer noch an Figuren und Handlungen gebunden. Auch wenn gezeigt wird, dass die Welt sinnlos ist und die Handlungen der Menschen ebenfalls keinen Sinn ergeben, wird immer noch eine, durch die Semantik der Begriffe getragene Aussage erzeugt.

2.3. Das Postdramatische Theater

2.3.1 Postdramatisches Theater

-theatertheoretischer und kulturgeschichtlicher Hintergrund

⁴¹ Vgl.: Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (in einer Reihe von Briefen)*. 1795, Heft 1, 2 und 6.

Man kann das Postdramatische Theater nur vor dem Hintergrund der Diskussion um die Postmoderne verstehen, da das Postdramatische Theater die ästhetische Konsequenz aus dem Bewusstsein, dass jedes Weltbild lediglich ein ideologisches Konstrukt des Menschen darstellt.

Der Begriff der 'Postmoderne' stammt von Jean-François Lyotard. Er charakterisiert diese in seinem Werk *La condition postmoderne* (1979) als die Zeit nach den „großen sinngebenden Erzählungen der Moderne“,⁴² zu denen er die Erzählung der fortschrittsoptimistischen Aufklärung und der hegelmarxistischen Geschichtsphilosophie zählt.⁴³ Laut Michel Foucault seien die `großen Erzählungen` nicht nur dazu da, Ereignisse, wie den „Zufall“⁴⁴ zu bändigen, ihr Reiz läge für den Zuhörer auch darin, dass diese „ritualisierten Diskurssammlungen [bzw.] einmal gesagte Dinge enthalten“, die man „aufbewahrt, weil man in ihnen ein Geheimnis oder einen Reichtum vermutet.“⁴⁵

Die Postmoderne zeichnet sich in Abgrenzung zur Moderne somit dadurch aus, dass sie nicht mehr an die großen Erzählungen und somit an *keinerlei metaphysischen Sinn* mehr glaubt. *Weder gibt es einen überzeitlichen Sinn, der erfahrbar wäre, noch ist die Ausrichtung der Menschheitsgeschichte sinnhaft und im Lauf der Zeit erfahrbar.* Der Diskurs wird nun als einziger Träger von Bedeutung identifiziert, der jedoch keine überzeitlichen Wahrheiten artikulieren kann. Was als wahr gilt oder falsch wird von den Regeln des jeweiligen Diskurses festgelegt. Es gibt dann auch keinen Sinn mehr, der sich im Gang der Zeit entfalten könnte. Sinn wird situativ in Abhängigkeit von verschiedenen Diskursen erzeugt. Alles, was im Sinne der `großen Erzählungen` einen erfahrbaren Sinn propagierte, ist nun dem Ideologieverdacht ausgesetzt und wird deshalb abgelehnt.⁴⁶ Als Folge werden die `großen Erzählungen` daher

delegitimiert und durch miteinander konkurrierende »Sprachspiele« abgelöst. Sie werden mit Blick auf Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* und Nietzsches Vorstellung von der »Welt als Erzählung« bestimmt.⁴⁷

Die Annahme einer `Sinnlosigkeit` der Welt wird unterschiedlich verarbeitet: Einerseits vermittelt sie das Gefühl einer Kontingenz, die zu einem Relativismus und einer Verzweiflung

⁴² Walter Reese-Schäfer: *Jean-François Lyotard*. 2008, S. 449.

⁴³ Vgl.: Walter Reese-Schäfer: *Jean-François Lyotard*. 2008, S. 449.

⁴⁴ Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. 1977, S. 16.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vgl.: Ralf Simon: *Erzähltheorie, Narrativik*. Killy Literaturlexikon, Bd. 13, S. 269.

⁴⁷ Rolf Günter Renner: *Postmoderne und Moderne*. Killy Literaturlexikon, Bd. 14, S. 228.

am Augenblick führt, andererseits kann sie gerade als Freiheit von jeder allgemeingültigen Setzung empfunden werden, die das Augenblickliche aufwertet.⁴⁸

Mit dem gefühlten Verlust des Sinns entsteht daher zugleich eine Legitimationskrise für die Ethik; die Unterteilung der Welt in `wahr` und `falsch` muss, wie jede andere Dichotomie, nun durch einen fehlenden übergeordneten Sinn destabilisiert werden, nur den ästhetischen Urteilen kann daher noch Aussagekraft zukommen. Von daher lässt sich die Postmoderne als „erkenntnistheoretische und ästhetische Einstellung zugleich bestimmen.“⁴⁹

Die ästhetische Beurteilung eines Kunstwerkes unterliegt somit ebenfalls veränderten Kriterien; die Begriffe der `Schönheit` und der `Wahrheit` werden einer Dekonstruktion unterzogen und von einer performativen Ästhetik abgelöst. Die Körper und Zeichen sollen nun keinen vorgegebenen semantisch festgelegten Sinn abbilden, sondern in der konkreten Rezeptionssituation situativ jeweils neu und anders Sinn erzeugen.

Die Autorintention kann somit nicht mehr Grundlage für die Interpretation und Beurteilung von Kunstwerken sein. Laut Foucault sind „Gott und Mensch eines gemeinsamen Todes gestorben“, auch der Autor ist „verschwunden“, bzw. „tot“.⁵⁰ Dies zwei bedeutende Folgen für das postmoderne Schreiben: Mit dem `Tod des Autors`, dem Verschwinden seiner diskursiv-verweisenden Funktion, ist auch das

heutige Schreiben vom Thema Ausdruck befreit [...] es ist auf sich selbst bezogen, und doch wird es nicht für eine Form von Innerlichkeit gehalten; es identifiziert sich mit seiner eigenen entfalteten Äußerlichkeit.⁵¹

Foucault bezeichnet diese Schreiben daher als „Zeichenspiel“, das sich „weniger nach seinem Inhalt als nach dem Wesen des Bedeuteten richtet“.⁵²

Ein weiterer besonderer Aspekt des postmodernen Schreibens ist seine Umkehrung des Bedeutungsverhältnisses von `Erzählen`, `Schreiben` und `Tod`: Mit dem Verlust eines Glaubens an einen überzeitlichen Sinn, sowie der Erkenntnis einer Beeinflussung der Wahrnehmung durch performative Diskurse ist der Glaube an eine Möglichkeit, sich selbst, oder Anderen einen zeitüberdauernden Sinn über die Sprache vermitteln zu können, zerstört worden. Autoren wie Flaubert, Proust und Kafka zeugen laut Foucault davon, dass das

⁴⁸ Vgl.: Ruth Mayer: *Postmoderne/Postmodernismus*. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 2008, S. 590.

⁴⁹ Rolf Günter Renner: *Postmoderne und Moderne*. Killy Literaturlexikon, Bd. 14, S.228.

⁵⁰ Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* 1996, S. 236.

⁵¹ Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* 1996, S. 234.

⁵² Ebd.

„Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen [...] das Recht erhalten [hat], seinen Autor umzubringen“.⁵³ Dadurch lenkt der Autor von sich ab, er verschwindet und „lenkt alle Zeichen von seiner eigenen Individualität ab“, so dass das „Kennzeichen des Schriftstellers [...] nur noch die Einmaligkeit seiner Abwesenheit [ist]; er muss die Rolle des Toten im Schreib-Spiel übernehmen.“⁵⁴

2.3.2 Postdramatisches Theater - Umsetzung im Drama

-Der Ausschnitt ohne Ganzes: Situativ-performativ Zeichen.⁵⁵

Der Begriff des Postdramatischen Theaters wurde von dem Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann⁵⁶ geprägt. Er konzipierte diesen zunächst, um eine bestimmte Inszenierungspraxis zu beschreiben und wurde von diesem erst danach auf Theatertexte von Gegenwartsautoren übertragen. Die Inszenierungspraxis des Postdramatischen Theaters betreibt eine ‘De-Semantisierung’ der Theatertexte; die Sprache wird dadurch auf ihre *Zeichenhaftigkeit* reduziert, weshalb sich dieser Prozess auch als ‘Semiotisierung’ bezeichnen lässt.

In dieser Theaterform verkörpern die Schauspieler nicht primär Rollen, sondern stellen ihren eigenen Körper aus. Als Folge daraus ist der Fokus deshalb gerade nicht auf die Interpretation eines (in den Texten) vorgegebenen Sinns gerichtet. Der Sinn soll in der Aufführung allenfalls situativ-performativ erzeugt werden. Fischer-Lichte beschreibt diese Ästhetik des Performativen folgendermaßen:

Die performativen Akte (als körperliche Handlungen) sind insofern als »non-referential« zu begreifen, als sie sich nicht auf etwas Vorgegebenes, Inneres, eine Substanz oder gar ein Wesen beziehen, das sie ausdrücken sollen: Jene feste, stabile Identität, die sie ausdrücken könnten, gibt es nicht. Expressivität stellt in diesem Sinne den diametralen Gegensatz zu Performativität dar. Die *körperlichen Handlungen*, die als performativ bezeichnet werden, bringen keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, viel mehr *bringen sie Identität als ihre Bedeutung allererst hervor*.⁵⁷

Jelineks Theaterverständnis entspricht dieser Vorstellung einer Ästhetik des Performativen:

⁵³ Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* 1996, S. 235.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Eigene Formulierung (H.A.).

⁵⁶ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. 2005.

⁵⁷ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 2004, S. 37. [Hervorhebung von Verfasser].

Ich will nicht spielen und auch nicht anderen dabei zuschauen. Ich will auch nicht andere dazu bringen zu spielen. Leute sollen nicht etwas sagen und so tun, als ob sie lebten. Ich möchte nicht sehen, wie sich in Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens. Ich will nicht das Kräftespiel dieses "gut gefetteten Muskels" (Roland Barthes) aus Sprache und Bewegung - den sogenannten "Ausdruck" eines gelernten Schauspielers sehen. Bewegung und Stimme möchte ich nicht zusammenpassen lassen [...] Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. Ich weiß auch nicht, aber ich will keinen sakralen Geschmack von göttlichem zum Leben Erwecken auf der Bühne haben. *Ich will kein Theater*. Vielleicht will ich einmal nur Tätigkeiten ausstellen, die man ausüben kann, um etwas darzustellen, aber ohne höheren Sinn. Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt, denn es ist ja nicht Leben. Sie sollen Arbeit zeigen. Sie sollen sagen, was los ist, aber niemals soll von ihnen behauptet werden können, in ihnen gehe etwas ganz anderes vor, das man indirekt von ihrem Gesicht und ihrem Körper ablesen könnte⁵⁸

Die Art und Weise wie Sprache im Postdramatischen Theater verwendet wird, lässt sich auch in Jelineks Stücken wiederfinden und lassen sich nach Hans-Thies Lehmann folgendermaßen dadurch charakterisieren, dass die *Sprache als Ausstellungsobjekt* verwendet wird: Hierbei wird die Sprachstellung nicht zu 'Darstellung' von Sachverhalten benutzt, sondern als Sprache, die eine „Stellung“ von Lauten, Worten, Sätzen, Klängen [ist], die kaum von einem »Sinn«, sondern von der szenischen Komposition gelenkt werden.⁵⁹ Durch dieses Verfahren kommt es häufig zum Zerfall der stilistischen und logischen Kohärenz.

Ein Autor, der solchen ästhetischen Maßgaben folgt, wird seinen Text deshalb folgerichtig, wie Jelinek dies tut, als Sprachmaterial für eine Inszenierung betrachten. Das heißt, die Regisseure haben freie Hand, die Texte zu arrangieren und zu interpretieren, ohne sich an einer Autorintention orientieren zu müssen.

Aber entscheidend ist, dass meine Vorstellung von Theater eben darin besteht, dass ich den Regisseur als meinen Co-Autor betrachte. Es liegt mir nichts daran, meine Vorstellungen realisiert zu sehen, denn von denen weiß ich ja, wie sie aussehen. Ich möchte über meine eigene Arbeit etwas erfahren, das ich vorher nicht gewusst habe.⁶⁰

Im Auflösen der hierarchischen Grenzen von Autor und Regisseur sieht Jelinek eine Absage an die „narzissstischen Schöpfungsphantasien“⁶¹ der Autoren.⁶² In diesem Sinne ist auch Jelineks Verzicht auf den Nebentext in ihren Textflächen zu begreifen.

⁵⁸ Elfriede Jelinek: *Ich möchte seicht sein*. 1983, S. 157. [Hervorhebung von Verfasser].

⁵⁹ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. 2005, S. 266.

⁶⁰ Wolfgang Kralicek und Klaus Nüchtern: *Stolz ist mir sehr fremd*. Interview mit Elfriede Jelinek. 2007.

⁶¹ Franziska Schößler: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. 2004, S.30.

⁶² Vgl.: Elfriede Jelinek: *Ich möchte seicht sein*. 1983, S. 157-161.

3. Über Tiere Analyse

In diesem Kapitel soll zunächst gezeigt werden, wie der Flächentext *Über Tiere* funktioniert und weshalb er der postdramatischen performativen Ästhetik zuzurechnen ist. Aus der formalen Analyse soll sodann eine dem Text angemessene Interpretationsweise entwickelt werden.

3.1 Aufbau und Struktur

Aufbau

ÜT ist eine Textfläche, d.h. die Autorin verzichtet auf jedweden Nebentext. Der Text läuft ohne Abschnitt und Gliederung hintereinander fort. Selbst auf eine Strukturierung durch die Aufteilung des Textes auf verschiedene Rollen wird verzichtet. In den Textkörper werden verschiedene Fremdtexte einmontiert, die keineswegs nur literarischen Ursprungs sein müssen. Die einzige von Jelinek vorgenommene Gliederung besteht in einer Teilung des Textes in zwei Blöcke. Der erste Block endet auf Seite 16, durch einen unvermittelt erscheinenden Absatz. Auf Seite 17 setzt der Text mit dem zweiten Block ebenso unvermittelt wieder ein. Muss man den ersten Block als den Monolog einer weiblichen Sprecherin deuten, so treten im zweiten Block verschiedene männliche Sprecher zutage.

Fremdtexte

Im Jahre 2005 veröffentlichte in Wien der Journalist Florian Klenk in der Zeitung *Falter* die Mitschnitte von Telefongesprächen, die den Frauenhandel eines sogenannten Escortservices aufdeckten. Diese Veröffentlichung führte zu einem Skandal, der noch dadurch vergrößert wurde, dass die Zuhälter auf Anfragen von Kunden auch minderjährige Prostituierte vermittelten.⁶³ Die Mitschnitte, deren „unverstellte Objektsprache“⁶⁴ Jelinek faszinierten wurden als Fremdtexte in ÜT einmontiert. Ebenso wurden die Protokolle und Audio-Aufnahmen zum Exorzismus der Anneliese Michel von 1976, die an den Folgen dieses

⁶³ Florian Klenk: *Einfach hinklatschen*. 2005.

⁶⁴ Wolfgang Kralicek, Klaus Nüchtern: *Stolz ist mir sehr fremd*. 2007.

Exorzismus gestorben ist, als weitere Originalquellen in den Text von ÜT einmontiert⁶⁵ und mit Zitaten aus Eduard Mörikes Gedicht *Verborgenheit* versetzt.

Daneben ist, wie im folgenden ausführlich zu zeigen sein wird, die Philosophie Heideggers eingearbeitet, dessen Ontologie durch eine Konfrontation mit Kristevas und Butlers Theorien dekonstruiert wird. Im zweiten Teil von *Über Tiere* erstreckt sich die Dekonstruktion auch auf das Konzept von Kristeva.

Vexiertext

Der Begriff Vexiertext ist eine Parallelbildung zum Begriff Vexierbild: Das Vexierbild ist so geschaffen, dass „in dessen Linien eine *erratbare Figur versteckt ist*.“⁶⁶ Der Vexiertext funktioniert auf dieselbe Weise; hier sind es die Begriffe des Textes, die auf das Vorhandensein einer erratbaren ‘Gestalt’ verweisen. Den Vexiertext, der im vorliegenden Fall zusätzlich als Textfläche vorliegt, muss man sich als ästhetische Landschaft vorstellen, in der der hermeneutische Kompass zunächst versagt, weil es weder formale, noch inhaltlich eindeutige Orientierungspunkte gibt. Lediglich vom Autor gelegte Spuren in Form von Begriffen lassen sich finden, die auf einen bestimmten Diskurs verweisen und sich so vom Leser zu einer Figur verbinden lassen, wodurch sie in einen hermeneutisch verstehbaren Zusammenhang gebracht werden können. Zwar folgt der Rezipient beim Lesen den ‘Spuren’, die der Autor gelegt hat, den sinnhaften Zusammenhang muss der Lese jedoch selbst erst konstruieren. Die Eigenart der Bedeutungserzeugung besteht demnach darin, dass „*er selbst Teil und Erzeuger des Prozesses ist, den er verstehen will*.“⁶⁷ Diese Grenzüberschreitung ist ganz im Sinne einer Ästhetik des Performativen⁶⁸, die für das Postdramatische Theater konstitutiv ist.

Kippbild

Dadurch aber dass die Begriffe *verschiedenen Diskursen* angehören, wird man bei der Deutung auf verschiedene Muster verwiesen, die eine eindeutige Interpretation unmöglich machen. Deshalb wird, je nachdem welchem Diskursweg man folgt, die Bedeutung des

⁶⁵<http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=40350340&top=SPIEGEL&suchbegriff=anneliese+michel&quellen=%2BBX%2CWIKI%2C%2BSP%2C%2BMM%2CALME%2C%2BMEDIA&vl=0>

⁶⁶ Elisabeth Frenzel: *Nach 1945 Faszination durch Abbild, Zerrbild, Vexierbild: Die Kunstanschauung*. Bd. 2, S. 642. [Hervorhebung von Verfasser].

⁶⁷ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 2004, S. 270. [Hervorhebung von Verfasser].

⁶⁸ Vgl.: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 2004.

Textes eine andere. Der Text wird dadurch zum Kippbild. Ein Kippbild oder eine Kippfigur ist eine Abbildung, die zu spontanen Gestalt- bzw. Wahrnehmungswechseln führen kann. Für den Leser heißt dies, dass er zwischen den Ebenen wechseln muss, die sich widersprechen und dekonstruieren. Er steht *zwischen den Diskursen*.

Multistabile Wahrnehmung

Die Ästhetische Erfahrung wird hier wesentlich von der Erfahrung der Instabilität geprägt, der Erfahrung, sich »*betwixt and between*« zwei Ordnungen der Wahrnehmung zu befinden, ohne die permanente Stabilisierung einer von beiden intensional herbeiführen zu können.⁶⁹

Im Text werden jedoch nicht nur zwei Wahrnehmungen erzeugt, sondern mehrere parallel: Der Leser muss zwischen den verschiedenen Bedeutungsebenen hin- und herspringen, mal diese, mal jene aktualisieren, eventuell mehrere gleichzeitig. Stabil ist hierbei nur die Instabilität.

Performative Dekonstruktion

Der Leser erzeugt die Sinnebenen performativ selbst und wird durch Konfrontation mit diesen und ihrem widersprüchlichen Gehalt zur Dekonstruktion eines oder mehrerer Diskurse genötigt. Bei der inhaltlichen Analyse des ersten Teils von *Über Tiere* soll dieses Verfahren konkret vorgeführt werden.

3.2 Inhaltliche Analyse

Bei einer ersten oberflächlichen Betrachtung von *Über Tiere*⁷⁰ lässt sich im ersten Teil eine ältere Frau als Sprecherin erkennen, die über Probleme spricht, die sie mit ihrem jüngeren Liebhaber hat. Der zweite Teil setzt sich an der Oberfläche aus den Mitschnitten der Zuhälter-Telefonate und denen des Exorzismus zusammen, die ineinander übergehen und auf männliche Sprecher verweisen. Bei der folgenden Interpretation sollen beide Teile deshalb zunächst getrennt interpretiert werden.

⁶⁹ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 2004, S. 274.

⁷⁰ Elfriede Jelinek: ÜT ist die Fortsetzung von *Begierde und Fahrerlaubnis*. Da der Text jedoch als eigenständiges Werk veröffentlicht und aufgeführt wurde soll es auch hier als eigenständiges Werk untersucht werden, zumal der Umfang einer Zulassungsarbeit eine eingehende Analyse eines weiteren Textes nicht zulässt. *Begierde und Fahrerlaubnis*. 1987, S. 122-130.

3.2.1 Der erste Teil von *Über Tiere*

3.2.1.1 Textoberfläche: Die ältere Frau

Der Textfläche von *Über Tiere* sind keine Figuren zugeordnet, da der Nebentext fehlt. Aus dem im Text Gesagten lässt sich jedoch eine weibliche Sprecherin konstruieren. Somit erscheint der erste Teil von *Über Tiere* als der Monolog einer älteren Frau, die über den Verlust ihres jüngeren Geliebten reflektiert. Hierbei kommt sie zu Aussagen, die das Geschlechterverhältnis im Allgemeinen betreffen, insbesondere aber auf die Situation der Frau abheben. Die in ihrer Rede verwendeten Begriffe legen die Spur zu anderen Bedeutungsebenen. Den wichtigsten Spuren soll in dieser Arbeit gefolgt werden. Alle ausgelegten Spuren können im Rahmen dieser Arbeit jedoch unmöglich aufgegriffen und miteinander verschränkt werden.

Da die Spuren jeweils zu komplexen Theorien gehören, werden diese in dem Umfang, in dem sie für die Analyse von ÜT benötigt werden, vorgestellt.

Obwohl nicht alle Elemente der verwendeten Theorien gleichermaßen in beiden Teilen von ÜT Anwendung finden, müssen diese, weil sie losgelöst von der jeweiligen Gesamttheorie nicht verstanden werden können, vorab in ihrer Gesamtheit vorgestellt werden. Dies führt dazu, dass auch solche Theorie-Elemente, die erst für den zweiten Teil von ÜT von Belang sind, bereits im ersten Teil mit vorgestellt werden.

3.2.1.2 Die Erste Spur: Martin Heidegger

Bei einer eingehenderen Betrachtung lassen sich im gesamten Text Spuren finden, die auf Heideggers Philosophie verweisen: *Welt, Zeug, Man, Zeit, Verborgen, Umwelt, Sorge, Besorgen, Besorgnis, Besorgen, Angst, vorhanden, Anruf, rufen, Sein, Dasein, Natur, Nichts, Andere, dienen, verwenden, Umgang, Ganzheit, gebrauchen, In-der-Welt-Sein, Selbst, benutzen*.

Aus diesen Spuren ergeben sich die Umrisse der Ontologie Heideggers, wie er sie in *Sein und Zeit*⁷¹ entwickelt hat, wobei nicht alle Begriffe, die in ÜT verwendet werden, im Rahmen dieser Arbeit berücksichtigt werden können.

⁷¹ Vgl.: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993.

Heideggers Ontologie⁷² beruht darauf, dass er den Menschen als Teil des 'Seins' versteht. Da der Mensch also immer schon Sein ist, hat er auch immer schon ein 'Seinsverständnis'. Dieses Sein, das dem Menschen zukommt, nennt Heidegger 'Dasein': „Dieses Seiende, das wir selbst je sind und das unter anderem die Seinsmöglichkeit des Fragens hat, fassen wir terminologisch als Dasein.“⁷³ Das Dasein ist dadurch ausgezeichnet, dass es

diesem Seienden in seinem Sein *um* dieses Sein selbst geht. Zu dieser Seinsverfassung des Daseins gehört aber dann, daß es in seinem Sein zu diesem Sein ein Seinsverhältnis hat. Und dies wiederum besagt: Dasein versteht sich in irgendeiner Weise und Ausdrücklichkeit in seinem Sein. Diesem Seienden eignet, daß mit und durch sein Sein dieses ihm selbst erschlossen ist. *Seinsverständnis ist selbst eine Seinsbestimmtheit des Daseins.* Die ontische Auszeichnung des Daseins liegt darin, daß es ontologisch ist.⁷⁴

⁷² Wie Roland Koberg und Verena Mayer rekonstruiert haben, kann bei Jelinek ab Mitte der achtziger Jahre von einem *philosophic turn* gesprochen werden, der mit Jelineks Bekanntschaft mit dem Philosophen Daniel Eckert zusammenhängt: Von diesem Zeitpunkt an lassen sich im Werk Jelineks vermehrt philosophische Bezüge nachweisen, insbesondere zu Heidegger. Bereits in *Wolken. Heim.* (Elfriede Jelinek: *Wolken. Heim* (1988). Ditzingen 2004) montiert Jelinek Teile von Heideggers umstrittener Rektorats-Antrittsrede von 1933, in der er sich zum Nationalsozialismus bekannte (Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*, Stuttgart 1995. S. 127). Auch in *Totenauberg* (Elfriede Jelinek: *Totenauberg : ein Stück.* – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1991) bezieht sich Jelinek auf Martin Heidegger, was bereits durch den Titel des Werkes angedeutet wird, der auf Heideggers Berghütte in Todtnauberg im Schwarzwald hinweist (Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 198). In Jelineks 1992 erschienenem Roman *Lust* (Elfriede Jelinek: *Lust*. Reinbek b. Hamburg 1992) bezieht sie sich laut Koberg und Mayer ebenso auf Heidegger.

Treude hat in ihrer Untersuchung von 2000 weitere intertextuelle Bezüge und inhaltliche Anspielungen auf Martin Heidegger in dem Roman *Die Kinder der Toten* (1995) und in *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes* (1999) gefunden, die ebenfalls thematisch Heideggers NS-Vergangenheit umkreisen. Die Untersuchung dieser Texte ist im Rahmen dieser Arbeit jedoch unerheblich, da sich Jelineks Kritik an Heidegger in allen diesen Werken auf seine Rolle im Dritten Reich oder nur auf Teilaspekte seiner Philosophie bezieht, ÜT hingegen ist eine umfassende Auseinandersetzung mit Heideggers Ontologie.

ÜT lässt sich allenfalls zu *Raststätte, oder Sie machens alle* (Elfriede Jelinek: *Raststätte oder Sie machens alle*. 1994.) in Beziehung setzen, worin Jelinek erstmals durch *feministische Theorien* Kritik an Heideggers Philosophie übt (Petra Heyer: *Von Verklärern und Spielverderbern* Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks. Frankfurt am Main 2001. S. 209f).

Petra Heyer hat nachgewiesen, dass Jelinek in *Raststätte oder Sie machens alle* neben Montagen aus Gedichten von Georg Trakl, *Cosi fan tute* auch aus Heideggers Aufsatz *Die Sprache im Gedicht* zitiert. Heideggers Termini werden hier in einen neuen Kontext, den „Kontext des Geschlechterkampfes“ (Petra Heyer: *Von Verklärern und Spielverderbern*, S. 211) gesetzt, wodurch neue Sinnebenen entstehen.

In ihrem 2003 veröffentlichten Theaterstück *Prinzessinnendramen* (Elfriede Jelinek: *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berliner Taschenbuch-Verlag, Berlin 2003), verwendet Jelinek Heideggers Theorie wieder für eine feministische Kritik, wie sie in einem Interview aus demselben Jahr angibt. (Elfriede Jelinek, zit. nach Annette Rupprecht: *Das Öffentliche gehört dem Mann*. In: Hamburger Abendblatt, Jg. 55, 22.10.2002, Nr. 246, S. 7: „Im Grunde ist das Schneewittchen eine Parodie auf die männlichen Denker, vor allem Heidegger, den Meister des Denkens, der auch (durch seine Hitler-Verehrung und die paramilitärischen Übungen mit seinen Studenten) ein Meister des Todes gewesen ist. Das Denken ist, neben der Musik (wobei ich natürlich nicht die Ausübung von Musik meine) der einzige Raum, aus dem die Frau immer ausgeschlossen gewesen ist. Die Dramolette handeln auch von diesem Ausschluss“).

Bereits in diesen Werken findet sich, was in *Über Tiere* programmatisch wird; das Aufzeigen der „Leerstelle“ (Elfriede, Jelinek: *Die Frau ist nur, wenn sie verzichtet zu sein*. 1993. S. 97) Frau, die in der Sprache nicht repräsentiert wird, also nicht 'ist'. Jelineks kritische Bezüge auf Heidegger in *Über Tiere* haben also eine lange Tradition.

⁷³ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 2, S. 7.

⁷⁴ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 4, S. 12.

Heidegger verwendet den Begriff `ontisch` als Bezeichnung für das, was *ist*. Als ontologisch bezeichnet er „das explizite theoretische Fragen nach dem Sein des Seienden.“⁷⁵ Dass das Dasein ontisch dadurch gekennzeichnet ist, dass es ontologisch ist, wird von Heidegger später dahingehend korrigiert, dass es in seinem alltäglichen Sein die Seinsfrage nicht explizit stellt und deshalb eigentlich als vorontologisch gekennzeichnet ist.

Das Dasein zeichnet sich nicht nur dadurch aus, dass es in der Lage ist, die Frage nach dem Sein zu stellen, sondern auch dadurch, dass es in der Lage ist, diese Frage beantworten zu können.

Das Dasein kann sein Sein verstehen, weil es in einer `Welt` lebt. Die Welt aber ist ein `Entwurf` des Daseins und deswegen für das `Dasein` immer schon verständlich.

Für Heidegger besteht der Grund, warum der Mensch die Möglichkeit besitzt, das Sein zu erkennen, darin, dass die „Welt“ das „worin“ aller Dinge ist, die ein „Um-zu“ für den Menschen besitzen.⁷⁶

Die Grundstruktur des „Daseins“, das „In-der-Welt-Sein“, wird von Heidegger durch „Existenzialien“ und „Kategorien“ herausgearbeitet, wobei Erstere Seinscharaktere, also Möglichkeiten des „Daseins“ sind, und Letztere, Eigenschaften des Vorhandenen, die die Dinge charakterisieren.

Das „In-der-Welt-Sein“ setzt sich aus drei Strukturmomenten zusammen:

Dem „In-Sein“, dem „Selbst“ und der „Welt“.

1. Die „Welt“ ist hierbei als ontischer Titel zu verstehen, es ist „[...] das, »worin« ein faktisches Dasein als dieses »lebt«“, ob „die »öffentliche« Wir-Welt oder die »eigene« und nächste (häusliche) Umwelt.“⁷⁷ Die „Umwelt“ ist der Teil der Welt, auf den der einzelne Mensch in seinem individuellen alltäglichen Dasein trifft, sie ist die „nächste Welt des alltäglichen Daseins“.⁷⁸

2. „In-der-Welt-sein“ bedeutet ebenso nicht nur, in der „Welt“ vorhanden zu sein, sondern ist aufgrund von Heideggers Seinsverständnis auch an anderes „Seiendes“ gebunden. „In-Sein“ meint folglich den bestimmten Seinszusammenhang von sich und seiner „Umwelt“: Der Mensch lebt einerseits in Wechselwirkung mit seinen Mitmenschen, ist somit „mithaft“,

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Vgl.: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 15, S. 66f.

⁷⁷ Vgl.: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 14, S. 65.

⁷⁸ Vgl.: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 14, S. 66.

seine Welt ist somit automatisch „Mitwelt“⁷⁹, denn „die Welt des Daseins ist Mitwelt, weil das In-der-Welt-sein mithaft ist.⁸⁰ Wichtig für den Zusammenhang zu Jelinek ist, dass es also laut Heidegger „kein Ich ohne die Anderen“⁸¹ gibt. Das „Selbst“ ist der Aspekt des „Daseins“, der vereinfacht gesprochen, die bestimmte Person in ihrer bestimmten *Umwelt*, im alltäglichen Miteinander meint und daher ist das „Selbst des alltäglichen Daseins [...] das Man-selbst, das uneigentliche Selbst, [...] das wir von dem *eigentlichen*, das heißt ergriffenen *Selbst* unterscheiden. Als Man-selbst ist das jeweilige Dasein in das Man *zerstreut* und muß sich erst finden. Diese Zerstreuung charakterisiert das «Subjekt» der Seinsart, die wir als das besorgende Aufgehen in der nächstbegegnenden Welt kennen.“⁸²

3. Das „In-der-Welt-Sein“ des „Daseins“ besteht auch aus dem „Selbst“ des Daseins: Der Mensch weist eine „Erschlossenheit“ auf, d.h., die Möglichkeit des Menschen, alles „Seiende“ durch „Befindlichkeit, Verstehen und Rede“ einordnen zu können, was auch für das Miteinander mit anderen Menschen notwendig ist. „Entschlossenheit“ hingegen, ist die Wahl der Gestaltung der eigenen „Existenz“; hierzu zählt die *Wahl*, inwieweit man auf das eigene „Gewissen“ hört, wozu man sich als „Selbst“, losgelöst von den Mitmenschen betrachten können muss.⁸³

Der Ruf des Gewissens hat den

Charakter des Anrufs des Daseins auf sein eigenes Selbstseinkönnen und das in der Weise des Aufrufs zum eigensten Schuldigsein.⁸⁴

Das Anrufverstehen als *Seinsmodus* des Daseins gibt erst den phänomenalen Bestand des im Gewissensruf Bezeugten. Das eigentliche Rufverstehen charakterisierten wir als Gewissen-haben-wollen. Dieses In-sich-handeln-lassen des eigensten Selbst aus ihm selbst in seinem Schuldigsein repräsentiert phänomenal das im Dasein selbst bezeugte eigentliche Seinkönnen.⁸⁵

Die ganze Struktur des „In-der-Welt-Seins“ als Einheit, zeigt das Phänomen der „Angst“ vor dem „Nichts“, das der „Tod“ ist. Dies ist auch gleichzeitig das Grundlegende am „Dasein“ des Menschen, denn im Gegensatz zu allem anderen „Seienden“, habe dieser als einziges „Sein“ ein Wissen um die eigene Endlichkeit.⁸⁶ Durch die Angst wiederum erweist sich das „Sein“

⁷⁹ Vgl.: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 26, S. 118.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 26, S. 116. [Hervorhebung von Verfasser].

⁸² Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1986, § 27, S. 129.

⁸³ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 57-58.

⁸⁴ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1986, § 60, S. 296.

⁸⁵ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1986, § 60, S. 295.

⁸⁶ Vgl.: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 14, S. 66.

des „Daseins“ ontologisch als „*Sorge*“. Durch das Wissen um die Begrenztheit seiner *Zeit* und zur Erhaltung seines „Daseins“ hat der Mensch nicht nur „*Sorge*“, er ist auch gezwungen, Handlungen zu vollziehen („*besorgen*“), die dieser „*Sorge*“ entspringen. Handlungen, die hieraus entstehen, sind entweder auf das „Dasein“ selbst, oder auf die Mitmenschen gerichtet.⁸⁷ Das Ausführen von Handlungen an anderem „Seienden“ führt dazu, dass man anderes „Seiendes“, nämlich das „*Zeug*“ und die „*Dinge*“ unterscheiden kann, denn das „*Zeug*“ ist demnach „des im Besorgen begegnenden innerweltlichen Seienden“.⁸⁸

Das „Dasein“ des Menschen zeichnet sich somit dadurch aus, dass es einerseits Teil der „Welt“ ist, dass es sich als solches versteht und die Zusammenhänge der Welt es, da es erkennender Teil des „Seins“ ist, durch die „Verweisungsmannigfaltigkeit“ des „Zeugs“ entdeckt.

Gemeint ist, dass der Mensch zwischen seinem „Dasein“ und dem „Sein“ von „*Zeug*“ auch deshalb unterscheiden kann, weil dieses sich durch einen bestimmten „*Gebrauch*“ für diesen erschließt. „*Zeug*“ kann also vereinfacht als ein „*Sein*“ verstanden werden, dass als Werkzeug vom Menschen erfasst wird, weil es auf einen bestimmten Gebrauch verweist. Hierzu zählen die „verschiedenen Weisen des ‘Um-zu’“ wie *Dienlichkeit*, *Beiträglichkeit*, Verwendbarkeit, Handlichkeit“, die eine „*Zeugganzheit*“⁸⁹ konstituieren. Hieraus wird noch ein weiterer Unterschied zwischen dem „Dasein“ des Menschen und dem „Sein“ des „Zeugs“ ersichtlich: das „Sein“ des „Zeugs“ ist mit der Zugehörigkeit zu anderem „*Zeug*“ verbunden, „*ein Zeug ‘ist` strenggenommen nie*“.⁹⁰

Das „Erkennen“ des „Seins“ von „*Zeug*“, „*Umsicht*“ genannt, geschieht deshalb auch nicht dadurch, dass man dieses „*begafft*“⁹¹, sondern durch den „je auf das Zeug zugeschnittene Umgang, darin es sich einzig genuin in seinem Sein zeigen kann, Z. B. durch das Hämmern mit dem Hammer.“⁹² In „solchem gebrauchenden Umgang“ unterstellt sich das *Besorgen* dem für das jeweilige Zeug konstitutiven Um-zu“, denn „je weniger das Hammerding nur begafft wird, je zugreifender es gebraucht wird, um so ursprünglicher wird das Verhältnis zu ihm, um so unverhüllter begegnet es als das, was es ist, als Zeug.“⁹³

⁸⁷ Vgl.: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 14, S. 182f.

⁸⁸ Vgl.: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 14, S. 68.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 14, S. 68.

⁹¹ Vgl.: Ebd.

⁹² Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 14, S. 69 f. [Hervorhebung von Verfasser].

⁹³ Ebd. [Hervorhebung von Verfasser].

Um „Zeug“ zu erkennen, muss man es demnach benutzen, durch theoretische Überlegungen kann man sein Sein nicht völlig erfassen, sein Sein zeichnet sich somit durch „Zuhandenheit“ für den Menschen aus.⁹⁴ Außerdem gehört dem „Zuhgenden [...] wesentlich ein Platz (da wo es stehen soll, damit es im besorgenden Umgang *reibunglos benutzt werden kann*).⁹⁵

Durch das „In-der-Welt-Sein“ des Menschen, kann dieser „innerweltlich Seiendes“, wie „Zeug“ und Mitmenschen, durch das „Besorgen“ für sich erschließen, die „Natur“ stellt jedoch „einen Grenzfall des Seins von möglichem innerweltlich Seienden“ dar, denn „das Seiende als Natur kann in diesem Sinne das Dasein nur in einem bestimmten Modus seines In-der-Welt-Seins entdecken“.⁹⁶ In diesem Falle hat „das Erkennen [...] den Charakter einer *Entweltlichung der Welt*“⁹⁷, das Dasein muss also von der Welt abstrahieren, um die „Natur“ erfassen zu können. Außerdem wird die Natur in Heideggers Werk *Sein und Zeit* nicht bloß als „Vorhandenes“, oder „Naturmacht“ verstanden, sondern auch als Lieferant für „Zeug“.⁹⁸

Wie bereits durch den Begriff des „Selbst“, erklärt wurde, sind „Befindlichkeit, Verstehen und Rede“ fundamentale Existenzialien, welche die „Erschlossenheit“ des „Daseins“ für den Menschen konstituieren. Anders ausgedrückt kann der Mensch sich, und sein Verhältnis zur „Welt“, dem „In-der-Welt-Sein“, nur durch die Fähigkeiten des Fühlens, Denkens und des (darüber) Sprechens entdecken.⁹⁹ Was nicht heißt, dass Verstehen, ohne die Fähigkeit des Sprechens nicht möglich wäre, denn „Verständlichkeit ist auch schon vor der zueignenden Auslegung immer schon gegliedert.“¹⁰⁰ Die ‘Rede’ ist jedoch die „Artikulation der Verständlichkeit [...] des In-der-Welt-Seins“.¹⁰¹

Die Sprache, bzw. die Verständigung des Menschen mit seiner Umwelt, gehört somit zum „Dasein“ des Menschen und verfestigt sein „In-der-Welt-Sein“, denn „der Mensch zeigt sich als Seiendes, das redet“.¹⁰² Das Dasein bleibt somit nicht in der „Verbogenheit“. Verborgen ist

⁹⁴ Vgl.: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 14, S. 68.

⁹⁵ Vgl.: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 22, S. 102. [Hervorhebung von Verfasser]

⁹⁶ Vgl.: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 14, S. 65.

⁹⁷ Ebd. [Hervorhebung von Verfasser].

⁹⁸ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 14, S. 70. [Hervorhebung im Original].

⁹⁹ Vgl.: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 34, S. 161.

¹⁰⁰ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 34, S. 161.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 34, S. 165.

was sich zunächst und zumeist gerade *nicht* zeigt, was gegenüber dem, was sich zunächst und zumeist zeigt, *verborgen* ist, aber zugleich etwas ist, was wesenhaft zu dem, was sich zunächst und zumeist zeigt, gehört, so zwar, daß es seinen Sinn und Grund ausmacht. Was aber in einem ausnehmenden Sinne *verborgen* bleibt, oder wieder in die *Verdeckung* zurückfällt oder nur 'verstellt' sich zeigt, ist nicht dieses oder jenes Seiende, sondern, wie die voranstehenden Betrachtungen gezeigt haben, das Sein des Seienden.¹⁰³

Ein weiterer Begriff, den Jelinek ebenfalls in *Über Tiere* aufgreift, ist die „Ganzheit“: Heidegger bezeichnet hiermit das „Seiende“ des „Daseins“ „zwischen Geburt und Tod.“¹⁰⁴

3.2.1.3 Jelineks Heidegger Dekonstruktion

Ausgangspunkt für die Darstellung von Jelineks Dekonstruktion von Heidegger soll der Daseins-Begriff Heidegers sein.

Ich bin nichts, das die Größe hätte, einfach da zu sein, egal, was mit mir geschieht, und zwar mir durch dich geschieht. Diese Größe habe ich nicht.¹⁰⁵

Diese Textstelle ist dem ersten Teil von *ÜT* entnommen und lässt sich der älteren Erzählerin zuordnen. Hier wird Heideggers Begriff des 'Daseins' aufgegriffen und ein Widerspruch zu seiner Theorie erzeugt, indem die Sprecherin behauptet kein Dasein zu haben, was sie laut Heideggers Ontologie als Mensch aufgrund ihre Mensch-Seins automatisch haben müsste. Werden andere Textstellen hinzugezogen, ergibt sich, dass dieser Widerspruch erzeugt wird, um auf die zentrale These Jelineks hinzuführen: *Die Frau hat kein Dasein, sie ist lediglich Zeug für den Mann*. Deshalb hat die Frau nach Jelineks Argumentation auch keine eigenständige „Größe“, sie hat ihren Wert, wie das Zeug nur über ihr 'Um-Zu' für das Dasein, das sich als ausschließlich männlich zeigt. Deshalb kann die Frau auch letztlich nur *durch* diesen sein, alles was ihr „geschieht“ ist demnach sein Handeln an ihr und nicht umgekehrt. Die Referenz auf Heideggers Begriff der 'Dienlichkeit' macht den 'Verweisungszusammenhang' auf den Zeugcharakter der Frau noch deutlicher; die Verschränkung von dienen und 'Dasein', das so gebraucht wird, dass das Sein der Frau zu einem bloßen 'Da-Sein', also anwesend sein degradiert wird. Da das Dienen zur Seinsberechtigung wird, erhält die Frau den Status des Zeugs in der Ontologie Heideggers,

¹⁰³ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 7, S. 35.

¹⁰⁴ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 72, S. 373.

¹⁰⁵ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 14.

der Zeug durch die 'Dienlichkeit' für das Dasein, das nach dieser Lesart der Mann ist, charakterisiert. Deshalb lautet das Fazit der Sprecherin über den Status des eigenen Seins: „Ich diene, also bin ich da“,¹⁰⁶ was jedoch bloßes Anwesend-Sein meint, ohne einen Daseins-Status, weshalb sie konstatiert: „ich [...]diene, ohne da zu sein“.¹⁰⁷

Zeugcharakter erhält die Frau auch durch die häufige Verwendung des heideggerschen Begriffs des '(Ge-) Brauchens', das von Heidegger dem semantischen Wortfelds des Zeugs zugeordnet wird, da die Bestimmung des Zeugs ist, vom Dasein in Gebrauch genommen, bzw. gebraucht zu werden.

Ich wollte alles vermeiden, das dich in deiner Entscheidung gegen mich (das heißt: gegen den Gebrauch von mir, das habe ich ganz von dir abhängig gemacht, ob ich in Gebrauch genommen würde oder nicht) bestärken, ja, dich überhaupt auf die Idee bringen konnte, mich nicht zu brauchen.¹⁰⁸

Ein unabhängiges Sein kann die Frau deshalb nur erhalten, wenn sie sich dem Gebrauch durch das Dasein, also dem Mann, verweigert. Die Verweigerung des Gebrauchs führt jedoch dazu, dass diese nur noch als 'Ding' existieren kann, also gar nicht mehr als anwesend wahrgenommen wird, was dem sozialen 'Tod' der Frau gleichkommt. Die Frau hat nach diesem Denkmodell folglich nur die Wahl zwischen Zeug-Sein, oder Nicht(s)-Sein.

Aus diesem Grund kommt die Frau in die paradoxe Situation, ihren Gebrauch gegen ihren eigentlichen Willen zu wünschen, weshalb sie sich gegenüber ihrem Liebhaber als „Eine, die dich braucht! Damit du mich brauchst“¹⁰⁹ charakterisiert.

Der Wunsch des Mannes, seine Bedürfnisse, bestimmen also des Sein der Frau; was bei Heidegger Existenzialien des Daseins sind, werden auf die Frau übertragen bei Jelinek zu Bedingungen des Zeug-Seins. Die 'Sorge' oder der 'Anruf' des Gewissens, die bei Heidegger daseinskonstitutiv sind, werden von Jelinek in den Kontext des Zeugs verlagert, was zu einer Umdeutung der Existenzialien führt und jede Selbstbezüglichkeit in Fremdbestimmtheit und Abhängigkeit umwendet:

¹⁰⁶ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 12.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 9.

¹⁰⁹ Ebd.

In der Liebe wendete ich dir also größte Besorgnis zu, wie du über mich entscheiden würdest. Ich gab dir im voraus in allem recht, was du entscheiden würdest, wärst du so frei. [...] Ich rufe dann immer an. Es gibt immer als Folge einen Anruf. Es gibt immer einen Folgeanruf, denn man hat zu folgen ja gelernt. Ich rufe schon immer an.

Die Sorge der Frau besteht darin, dem Mann als Zeug zuhanden zu sein. Im Anruf des Gewissens meldet sich bei Heidegger mahnend das Sein. Ein Anruf ist eine Aufforderung seinem Sein zu folgen. Jelinek parodiert dieses Denken Heideggers, indem sie es in die Struktur ihres Geschlechterdiskurses überführt. Die Frau wird durch den Anruf also aufgefordert Zeug zu sein und ruft den Mann an sie zu gebrauchen, der durch den Anruf wiederum aufgefordert wird, als Dasein das Zeug zu gebrauchen.

Der entscheidende Unterschied zwischen Zeug und Dasein ist für Jelinek jedoch das Existenzial der 'Sprache', die das Dasein auszeichnet, weil es laut Heidegger dadurch als einziges Seiendes in der Lage ist, sich mitzuteilen und dadurch die 'Verweisungszusammenhänge' der 'Welt' zu verstehen. Die Frau hingegen ist nach Jelinek aber auch im Sprechen fremdbestimmt („*Hier steht: ich bin so glücklich*“¹¹⁰) weshalb sie auch über die Sprache keine Selbsterkenntnis („*Nein, ich weiß nicht, wer hier spricht.*“¹¹¹) und keinen Status als Dasein erhalten kann.

Die Frau kann sich daher die 'Welt' nicht 'erschließen', kann die Welt nicht vom Zeug abstrahieren und die 'Natur' erfassen, sie *ist* durch ihren Zeug-Charakter für den Mann somit der vermeintliche Zugang zur Natur, nämlich „*die Entweltlichung der Welt*“,¹¹² und dadurch wieder Zeug. So gestaltet sich auch die vermeintliche Natur der Frau bloß als Konstrukt des Mannes. Diese wird genauso durch den Mann festgelegt wie ihr restliches Sein, auch ihr Körper muss sich deshalb „*dem fremden Willen*“¹¹³ fügen; die alternde Frau muss deshalb, um den Wünschen des Mannes zu entsprechen, gerade ihre vermeintliche Natur *künstlich herstellen*, um den gewünschten Schein zu erzeugen, wodurch sie sich selbst entfremdet wird. Deshalb spricht die ältere Frau in diesem Zusammenhang vom „*Grundton des Haares*, der sich längst nicht mehr kennt, nicht mal mehr auf der Farbskala. [...] [das Haarefärbten H.A.] täuscht Haar vor, wo keines ist. Haar wird vorgetäuscht, ist aber keins.“¹¹⁴ Da sie ihr Sein nur über ihr 'Um-Zu' für den Mann hat und erhalten kann, gilt die heideggersche

¹¹⁰ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 10. [Hervorhebung von Verfasser].

¹¹¹ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 9.

¹¹² Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 16. [Hervorhebung von Verfasser].

¹¹³ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 12.

¹¹⁴ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 13.

‘Sorge` des Daseins folglich auch nicht ihrem eigenen Sein, sondern dem des Mannes, der demnach gleichzeitig der Grund ihrer ‘Sorge` ist:

Man richtet sich ununterbrochen [für den Mann], man richtet sich her, man richtet sich wieder weg, man wird gerichtet, man ist besorgt, man hat nur noch Besorgnisse, man überlegt, was man sonst noch zu besorgen hätte (immer diese Besorgnis, was die alles kann, unglaublich!)¹¹⁵

In allen Bereichen des Lebens ist die Frau somit hinter dem „fremden Willen“¹¹⁶, bzw. dem Mann „verborgen“,¹¹⁷ sie ist lediglich ein Gegenstand, der „sich aber entsetzlich verbiegen muß, um verborgen zu erscheinen, das heißt: gar nicht zu erscheinen.“¹¹⁸ Das Paradoxon „verborgen [...] erscheinen“ ist somit kennzeichnend für den Seinszustand der Frau, die durch die Unmöglichkeit charakterisiert ist, gleichzeitig für ihr eigenes Anwesen- und Abwesendsein sorgen zu müssen (erscheinend als Zeug und verborgen als Dasein/Selbst), wodurch die Unmöglichkeit des weiblichen Daseins aufzeigt wird.

Die heideggersche Ontologie erfasst nach Jelineks Darstellung somit nur das Dasein des Mannes, die Frau als Frau ist in dessen Ontologie somit lediglich die ‘Verbogenheit’.

3.2.1.4 Zweite Spur: Julia Kristeva

In diesem Abschnitt soll aus dem Vexiertext *Über Tiere* eine weitere ‘Gestalt` herausgelesen werden. Hierzu gilt es einer anderen Spur zu folgen, die durch die Begriffe ‘Triebfundament`, ‘Tiere`, ‘Begehen` und ‘Verbogenheit` gelegt ist. Diese Spur führt zu Kristevas psychoanalytisch-ästhetischer Sprachtheorie.¹¹⁹

3.2.1.4.1 Das gespaltene ‘Ich`

Die Grundlage zum Verständnis von ÜT ist die Theorie von Julia Kristeva, deren Vorstellung einer ständig ‘gebrochenen` Struktur der Sprache den Text formal konstituiert.¹²⁰ Nach Kristevas Sprachphilosophie werden beim Sprechen gleichzeitig auf zwei Ebenen

¹¹⁵ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. Reinbek 2009, S. 4.

¹¹⁶ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. Reinbek 2009, S. 12.

¹¹⁷ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. Reinbek 2009, S. 14.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Elfriede Jelinek, zitiert nach Anke Roeder: Überschreitungen. 1996.

<http://www.elfriedejelinek.com/> 08.07.09. Dieses Interview ist eines von mehreren, die belegen, dass Jelinek Kristevas Theorie rezipiert haben muss.

¹²⁰ Vgl.: Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 53.

Bedeutungen erzeugt: Hierbei unterscheidet Kristeva zwischen der triebhaft-`semiotischen` und der rational-`symbolischen` Ebene der Sprache,¹²¹ die sie durch die Konstituierung des Subjekts im Anschluss an die Psychoanalyse Jacques Lacans erklärt.¹²² Die `Ich`-Werdung erfolgt im sogenannten Spiegelstadium, in dem das Kind sich selbst im Spiegel erblickt und sich als ganzheitliches Wesen erkennt. Hier nimmt sich der Säugling zum ersten Mal als Einheit wahr, weil er sich mit dem im Spiegel Erblickten identifiziert:

Man kann das Spiegelstadium als eine *Identifikation* verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines *Bildes* ausgelöste Verwandlung.¹²³

Auf diese Weise kommt es zu einer Spaltung des `Ichs`, in das betrachtete `Ich` und das betrachtende `Ich`. Durch die Identifikation mit dem Spiegelbild kann das Kind sich als Einheit und Ganzes imaginieren, dem die eigene Identität zugeschrieben wird.¹²⁴ Das bewusste `Ich` wird in die symbolische Ordnung der Sprache integriert¹²⁵ und repräsentiert für Kristeva somit das, was sie das `Symbolische` nennt. Das triebhaft-unbewusste `Ich` ist im `Semiotischen` repräsentiert.¹²⁶ Das ursprüngliche, vorsprachlich-semiotische `Ich` ist in der Symbolischen Ordnung der Sprache und den bewussten Vorstellungen somit nicht mehr vorhanden. Es existiert jedoch weiterhin im Unbewussten und artikuliert sich ebenfalls über die Sprache. Dieses verdrängte Sprechen gehört jedoch nicht der Symbolischen Ordnung an, sondern dem Semiotischen. *Es läuft daher immer unterhalb des Diskurses der Symbolischen Ordnung des bewussten `Ichs` mit; es verwendet dieselben Worte (Signifikanten), die Signifikation ist aber eine andere.* Deshalb erhalten die Signifikate *zwei unterschiedliche Bedeutungen*, einmal im Symbolischen (Artikulationsort des bewussten `Ichs`) und ein anderes Mal im Semiotischen (Artikulationsort des unbewussten, triebhaften `Ichs`).¹²⁷ Das Symbolische hat eine rational-logische Struktur. Voraussetzung hierfür ist, dass nicht nur das Subjekt der Sprache, sondern auch die in der Sprache abgebildeten Objekte klare Identitäten haben. Die Identitäten der Objekte sind jedoch ebenso imaginär wie die des Subjekts, denn ihre Identität wird, ebenso wie das Subjekt, durch rhetorische Setzungen

¹²¹ Vgl.: Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 35.

¹²² Vgl.: Jacques Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der `Ich`-Funktion*. 1996, S. 178f.

¹²³ Vgl.: Ebd. [Hervorhebung von Verfasser].

¹²⁴ Vgl.: Ebd.

¹²⁵ Vgl.: Ebd.

¹²⁶ Vgl.: Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 35.

¹²⁷ Vgl.: Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 53.

dieselben erzeugt. In der Welt erscheinende Phänomene werden durch sprachliche Benennungen zu Objekten, die in die symbolische Ordnung der Sprache mit festumrissenen Grenzen eingeführt werden. Nur so ist es möglich, dass durch die Sprache Aussagen über Inhalte gemacht werden können. Deshalb gilt: „Jedes Aussagen – sei es eines Wortes oder eines Satzes – ist *thetisch*, denn es setzt *Identifizierung* voraus.“¹²⁸

In der Symbolischen Ordnung müssen die *Grenzen und Identitäten* deshalb strikt eingehalten werden, andernfalls wären die rationalen Leistungen, die über die Sprache erbracht werden, also auch Wissenschaft und *Philosophie* nicht möglich. Der tatsächliche Wahrheitsgehalt dieses Denkens ist aus Kristevas Perspektive jedoch prekär, denn die „moderne Philosophie erkennt allgemein an, daß dem transzentalen Ego das Recht zukommt, die die Bedeutung einführende Thesis zu repräsentieren.“¹²⁹ Dieses ‘transzentale Ego’ ist es also, das die Bedeutungen einführt. Es setzt die Thesis, ist aber gleichzeitig selbst das Ergebnis einer *thetischen Setzung*. Denn das in der Symbolischen Ordnung repräsentierte ‘Ich’ ist selbst das Produkt der *thetischen*, also identitätsstiftenden Setzung im Spiegelstadium. „Die Setzung des *imaginierten Selbst* bringt die Setzung des Objekts mit sich, das seinerseits ebenfalls abtrennbar und bezeichnenbar wird.“¹³⁰ Das unbewusste ‘Ich’, der eigentliche „Setzer“ verschwindet aus dem Diskurs.¹³¹

Die diskursiven Ordnungen, wie sie sich aus der logisch-rationalen Struktur der Symbolischen Ordnung ergeben sind, weil sie nicht auf ihre psychologischen *Entstehungsbedingungen* reflektieren, notwendig *ideologisch*. Dies zeigt sich besonders an der zweiten, für die Subjektkonstitution notwendigen Setzung: der „«Entdeckung» der Kastration.“¹³² Bereits durch die erste *thetische Setzung* entsteht eine, den Geschlechterdiskurs prägende ‘Dualität’: Das vorsprachlich-triebhafte, die Setzung vornehmende ‘Ich’, nimmt sich nicht als selbstständige Einheit war, sondern erfährt sich als *lustbesetzter Körper* in symbiotischer Einheit mit der Mutter.¹³³ Erfährt sich das ‘Ich’ nun im Spiegelstadium als eigenständiges imaginäres Subjekt, wird die Mutter zum *Objekt*.

Hinzu kommt, dass mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung der Sprache das Subjekt den Bereich der ‘Mutter’ verlässt und den Bereich des ‘Vaters’ beritt, denn die symbolische

¹²⁸ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 53. [Hervorh. von Verfasser].

¹²⁹ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 54f.

¹³⁰ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 56.

¹³¹ Vgl. Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 55. ff.

¹³² Julia Kristeva : *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 55.

¹³³ Vgl.: Ebd.

Ordnung ist `männlich`. Da die Vaterinstanz das übermächtige Ordnungsprinzip der Ebene des Symbolischen ist, kommt der Eintritt des Subjekts in die symbolische Ordnung einer `Kastration` gleich,¹³⁴ da das eigene Lusterleben durch die väterliche Ordnung unterbunden wird. Als Folge kann das gespiegelte `Ich` seine Subjektwerdung nur abschließen, indem es die eigene Mutter verwirft, was eine allgemeine Verwerfung des Weiblichen bedeutet.¹³⁵

3.2.1.4.2 Das gespaltene Sprechen

Mit den beiden thetischen Setzungen „sind die beiden Trennungen vollzogen, die die Entstehung des *Zeichens* vorbereiten“.¹³⁶ Es entstehen die Objekte, auf die die Signifikanten der Sprache verweisen. Da das Subjekt aber gespalten ist, artikuliert es sich in zweierlei Zeichensystemen:

Da das Subjekt immer semiotisch *und* symbolisch ist, kann *kein Zeichensystem, das von ihm erzeugt wird, ausschließlich «semiotisch» oder »symbolisch« sein*, sondern verdankt sich sowohl dem einen wie dem anderen. [...] Beide Modalitäten sind vom *Prozess der Sinngebung*, durch den sich die Sprache erst konstituiert nicht zu trennen; über die Dialektik, die beide Modalitäten unterhält, lassen sich einzelne *Diskurstypen* definieren (Erzählung, Mettsprache, Theorie, Dichtung, etc.), soll heißen: Die sogenannte »natürliche« Sprache lässt *verschiedene Artikulationsweisen des Semiotischen mit dem Symbolischen zu*.¹³⁷

Somit sind an der Produktion von Diskurstypen immer *beide* Ebenen der Psyche beteiligt. Diese Behauptung bricht mit der Möglichkeit von rationaler, triebfreier, wissenschaftlicher Rede und stellt somit den Anspruch des abendländischen Denkens in Frage, die Welt rein rational erklären zu können: Weil die Philosophie die „Produktionsbedingungen“¹³⁸ des Sprechens und den „natürlichen und gesellschaftlichen Prozeß“¹³⁹ in den die Subjekte eingebunden sind ignoriert, wird sie von Kristeva der Kritik unterzogen.

Das Besondere der poetischen Sprache ist bei Kristeva durch „den Einbruch des Semiotischen in das Symbolische“¹⁴⁰ charakterisiert, denn

¹³⁴ Vgl.: Julia Kristeva : *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 56.

¹³⁵ Vgl.: Ebd.

¹³⁶ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 55. [Hervorhebung von Verfasser].

¹³⁷ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 35. [Hervorhebung von Verfasser].

¹³⁸ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 55.

¹³⁹ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 132.

¹⁴⁰ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 71.

Die Sprache wird tendenziell ihrer symbolischen Funktion entzogen und nunmehr in semiotischer Artikulation entfaltet. Tritt die Stimme hinzu, entsteht «Musik» in den Buchstaben. [...] Das Eindringen des Semiotischen ins Symbolische bleibt dennoch relativ. Das durchlässige Thetische sichert weiterhin die Setzung des Subjekts, das sich jetzt im Prozeß befindet. Dank der Setzung bewahrt die Musikalität ihre Bedeutung und entfaltet sich in ihr: logische Synthesen – alle Ideologien – werden in ihrer eigenen Logik aufgerieben und dorthin versetzt, wo nichts mehr von Idee, Zeichen und Syntax, wo also nichts mehr vom Logos zeugt: *In das reine semiotische Funktionieren.*¹⁴¹

Das Rhythmisches-Musikalische der semiotischen Ebene der Sprache ist weiblich konnotiert; es repräsentiert das Ursprüngliche, Mütterliche, aber auch Triebhafte.¹⁴² Neben dem Rhythmischem verweist das Lachen auf die semiotische Ebene der Sprache, es ist „ein Symptom des *Bruchs* und ist das was *Verbotsschranken* hebt, was in das (vom Schöpfer symbolisierte), Verbotene eindringt und den zerstörerischen, gewaltsamen, befreienden Trieb in es hineinträgt.“¹⁴³

3.2.1.4.3 Das ‘Begehr’

Aus der für die Sprache konstitutiven Spaltung ergibt sich die sprachliche Struktur des ‘Begehr’; Kristeva erklärt dieses im Anschluss an die Hegelschen Begriffe des ‘Selbstbewusstseins’ und der ‘Begierde’:

Das *Selbstbewusstsein* artikuliert sich von dem Augenblick an, da es den Gegenstand – das Andere – verliert; [...] es verneint das Andere, um zu sich zu kommen und um die Einheit mit sich selbst zu verwirklichen [...]

die ‘Begierde’ ist demzufolge die Verneinung des Gegenstandes in seiner Andersheit als ‘selbstständiges’ Leben; sie impliziert die Überführung dieses solchermaßen amputierten Gegenstandes in das erkennende Subjekt; sie bedeutet die Übernahme der Andersheit, deren Heterogenität im Inneren der Gewissheit und des Bewusstseins aufgehoben wird.¹⁴⁴

Hegels Vorstellung des Selbstbewusstseins ist an den Weltgeist gebunden, der sich über die Individuen seiner selbst bewusst wird und sich damit objektiv (also wahrhaft) selbst erkennt. In dieser Selbsterkenntnis gelangt er zur ‘Ganzheit’. Mittels der ‘Begierde’ eignet sich das Selbstbewusstsein die außerhalb seiner selbst stehende Welt an. Die ‘Begierde’ ist das Streben danach, das Andere mit sich zu vereinigen, mit dem Ziel zur Ganzheit zu erlangen. Die ‘Begierde’ verfährt dabei dergestalt, dass es die Objekte in ihrer Andersheit als selbstständiges Leben negiert, um sie zu integrieren.

¹⁴¹ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 72. [Hervorhebung von Verfasser].

¹⁴² Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 55.

¹⁴³ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 218. [Hervorhebung von Verfasser].

¹⁴⁴ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 138f.

Während bei Hegel diese Ganzheit objektiv erreicht werden kann, ist dies bei Lacan unmöglich. Denn das Selbstbewusstsein des Ich bei Lacan beruht von Anfang an auf einer Täuschung, denn die Ganzheit und Identität des Ichs ist immer imaginär. Das Begehr, das der Begierde bei Hegel strukturell entspricht, kann deswegen auch nur unbewusst sein, da nur das unbewusste (vorsprachliche) Ich den Mangel empfindet. Voraussetzung für das 'Begehr' ist der Eintritt in die Symbolische Ordnung der Sprache, denn Trieb und 'Begehr' sind nicht dasselbe. Der körperliche Trieb richtet sich auf andere Körper, das 'Begehr' aber ist die »Tatsache eines der Sprache ausgelieferten *TIERES*«.¹⁴⁵ Weil sich das Subjekt innerhalb der Symbolischen Ordnung dadurch konstituiert, dass es sein ursprüngliches Ich abspaltet, ist dieses in der Symbolischen Ordnung nicht vertreten, d.h. es ist *verworfen*. So wie das reale Ich verworfen wird, um in der Sprache repräsentiert zu sein, werden alle realen Objekte verworfen, also von ihren Körpern abgetrennt und zu Zeichen innerhalb der Symbolischen Ordnung gemacht. *Der reale Körper muss abwesend sein, um als Zeichen repräsentiert werden zu können:*

Damit führt das *Verwerfen* das Objekt als wirklich ein, das gleichzeitig bezeichnenbar wird in dem Sinne, daß es für ein dem signifikanten System zugehöriges Objekt gehalten wird, als dem Subjekt untergeordnet, das es mit dem *Zeichen* setzt. Die auf diese Weise über das Verwerfen hergestellte Zeichenrelation mit ihrer vertikalen Dimension – sprechendes Subjekt/Draußen – wird in das Innere des signifikanten Systems mit der horizontalen Sprachdimension projiziert: syntaktisches Subjekt/Prädikat. Das zum bezeichbaren Objekt gewordene Draußen und die Funktion der Prädikation erweisen sich nun als so etwas wie die Haltepunkte der Negativität, des Verwerfens, die beide ineinander verschrankt und nicht voneinander zu trennen sind. Die *Negativität* – das *Verwerfen* – steht demnach für eine Funktionsweise, die nur durch die 'Setzungen' hindurch erkennbar ist, in die sie eingeht, in denen sie *verborgen* ist [...] Jede Verbalisierung registriert das Verwerfen als eine Folge von Differenzen, sie *fixiert* es und *verliert es damit*.¹⁴⁶

Das 'Begehr' ist somit ein Prozess

¹⁴⁵ Jacques Lacan: *Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht*. 1973, S. 628. In: Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 137.

¹⁴⁶ Julia Kristeva : *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 128. [Hervorhebung von Verfasser].

der von den Bedürfnissen, bzw. Trieben seinen Ausgang nimmt und über sie hinausgeht: Nahtstelle zwischen dem «*Sein der Sprache*» und dem »*Nicht-Sein der Objekte*«¹⁴⁷ [...] Das ‘Begehr’ ist demnach eine Bewegung, die das Lustprinzip hinter sich lässt und eine schon signifikante Realität besetzt – «das ‘Begehr’ ist das ‘Begehr’ des Anderen»¹⁴⁸ -, in die sich das Subjekt miteinbezieht als geteiltes und bewegtes: Weil es begehr ist es Subjekt einer Praxis; diese Praxis ist immer schon vollendet in dem Maße, wie ihr Feld, das »*Reale*« *unzugänglich* ist, da es sich jenseits des «ironischerweise so genannten Lustprinzips»¹⁴⁹ befindet.

„Das *Triebfundament* des ‘Begehrens’ wird auf diese Weise *beseitigt, vergessen*, und die Aufmerksamkeit kann sich nun dem ‘Begehr’ *selbst zuwenden*“.¹⁵⁰ Daher ist das Subjekt auf immer von der „«das Reale» genannten «Objektivität»“¹⁵¹ getrennt, denn

das ‘Begehr’ dieses Subjekts gründet im Trieb (der »psychosomatischen *Nahtstelle*«, der – welches auch immer die phantasmatischen Identifizierungen sein mögen, in die das ‘Begehr’ ihn führt – *unbefriedigt bleibt*, denn das ‘Begehr’ weicht vom Trieb ab, weil dieser «Subjekt und ‘Begehr’ spaltet»¹⁵² ¹⁵³ .

Der Trieb richtet sich also auf den Körper, das ‘Begehr’ auf den Anderen. Das zum Zeichen *entleerte* Objekt kann nun vom Subjekt gefüllt werden. Es wird zur Projektionsfläche. Das Subjekt, das sich als Einheit imaginiert, kann dies nur tun, indem es bestimmte Anteile als Nicht-Ich von sich abspaltet und ausschließt. Das unbewusste ‘Begehr’ des triebhaften-körperlichen ‘Ichs’ möchte diese Einheit wieder herstellen, um ein Ganzes zu werden. Dies ist dieselbe Bewegung, wie wir sie aus dem Selbstbewusstsein bei Hegel kennen. Wie gesehen, geschieht dies bei Hegel über die ‘Begierde’, die das Andere in das Bewusstsein hebt, indem es in seiner eigenen Identität als selbständiges Leben ausgelöscht wird. Ebenso verfährt das ‘Begehr’ bei Lacan, jedoch mit einem wesentlichen Unterschied, der aus der Spaltung des ‘Ichs’ resultiert:

Das Gespaltene ‘Ich’ kann sich seiner Selbst nicht bewusst sein, denn der Ort des ‘Begehrens’ ist vom Ort der vorgestellten Einheit getrennt. Weil das ‘Ich’ sich als Ganzheit *imaginiert*, ist es sich seines abgespaltenen ‘Begehrens’ *nicht bewusst*. Das begehrte Objekt,

¹⁴⁷ Jacques Lacan: *Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht*. 1973, S. 627.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Jacques Lacan: *Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht*. 1973, S. 851.

¹⁵⁰ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 137. [Hervorhebung von Verfasser].

¹⁵¹ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 137.

¹⁵² Jacques Lacan: *Das Sein der Sprache ist das Nicht-Sein der Objekte*. 1973, S. 853.

¹⁵³ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 137. [Hervorhebung von Verfasser].

soll nur die projizierten Abspaltungen repräsentieren, weshalb das Begehen zwangsläufig ins Leere laufen muss und die erstrebte Ganzheit nie erreicht werden kann. Lacan beschreibt das Begehen als eine „*Metonymie* der Seinsverfehlung“,¹⁵⁴ und bestimmt es seinem Wesen nach als „Todesbegehen“¹⁵⁵, da außerhalb der Symbolischen Ordnung kein Sein für das imaginierte Subjekt möglich ist. Dies ergibt sich daraus, dass die symbolische Ordnung die Ordnung des Lebens *ist*; wird die Sprache verlassen, um sich mit dem außerhalb der Ordnung stehenden Anderen zu vereinigen, bedeutet dies eine ‘Überschreitung’ in den Bereich des ‘Todes’, denn die symbolische Ordnung ist die Matrix, die das ‘Leben’ erzeugt. Außerhalb der Repräsentation zu stehen heißt somit keine Identität zu haben und ist daher gleichbedeutend mit dem ‘Tod’, da Identität nur über die symbolische Ordnung hergestellt werden kann.

3.2.1.4.4 Kunst/Poesie

Als Folge aus dem bisher Gesagten leitet Kristeva Konsequenzen für die poetische Gestaltung von Literatur ab. *Die Revolution der poetischen Sprache* soll demnach das Urproblem der menschlichen Psyche lösen, die Spaltung des Ichs, die verlorengegangene Einheit des Menschen mit sich selbst, soll durch die Poesie überwunden werden.

Für Kristeva stellen sich die Resultate einer übermächtigen, männlichen Symbolischen Ordnung als Ausschluss des Weiblichen und die Erzeugung eines einzigen (männlichen) Sinns dar, wodurch ein Begehen erzeugt wird, das zu einer Disharmonie des Menschen führt. Denn die vermeintliche Ganzheit, die innerhalb der Symbolischen Ordnung durch die Verwerfung des Weiblichen imaginär erzeugt wird, ist die Bedingung für das Entstehen des Begehrens, das auf die Herstellung einer realen Einheit zielt. Gleichzeitig macht die Symbolische Ordnung durch ihre Setzungen und Verwerfungen das Erlangen dieser Einheit unmöglich. Die Symbolische Ordnung ist somit das Problem, deren Lösung sie zu sein vorgibt.

Für Kristeva kann die Spaltung, die durch den Eintritt in die Sprache herbeigeführt wurde, nur durch die Sprache selbst aufgehoben werden. Um die Übermacht des Symbolischen zu vermindern, muss daher das Semiotische gestärkt werden; dies kann laut Kristeva am besten über die Poesie vollzogen werden, da diese als literarischer Diskurstyp durch ihre Musicalität

¹⁵⁴ Lacan zitiert nach Kristeva. Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 136. [Hervorhebung von Verfasser].

¹⁵⁵ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 136.

und Rhythmisierung, die wiederum für das Weibliche steht, das Semiotische am stärksten zum Ausdruck bringt. Die Poesie bildet für Kristeva den Ort, an dem die Triebe, die

die thetische Phase nicht aufnehmen und in Signifikant/Signifikat überleiten konnte, weil jede Unregelmäßigkeit hinsichtlich der 'Zensur gesellschaftlicher Art', der 'Zensur' Signifikant/Signifikat, unter anderem, wenn nicht vor allem, ein Drängen der Todestriebe bezeugt, die kein Signifikant, kein Anderer, kein Spiegel und keine Mutter befriedigen konnten. In den Praktiken der »Kunst« offenbart sich das Semiotische nicht nur als dessen Aggressor; insofern gibt die Kunst auch Aufschluss über die Funktionsweise des Semiotischen.¹⁵⁶

Um diese unbefriedigten Triebe nicht länger unberücksichtigt zu lassen, muss die *Symbolische Ordnung* über die Sprache *destabilisiert* werden. Grundlegendes Mittel hierfür ist nach Kristeva vor allem die Poesie, die sich sprachlich auf die bestehenden thetischen Setzungen bezieht, es jedoch mit dem Erzeugen von *Brüchen*, die das Semiotische hervortreten lässt, destabilisiert.

In der *Parodie* sieht Kristeva daher die Möglichkeit der Schwächung der Symbolischen Ordnung am stärksten ausgeprägt, da diese durch Bezugnahme auf die bestehende normative Ordnung Brüche erzeugt, die „Wahrheiten *pulverisiert*, «*musiziert*», was bedeutet, *vervielfältigt*, kurz, indem und insofern er sie dem *Lachen* zuführt, sie zum Lachen bringt.“¹⁵⁷

So wird verständlich, daß der Text genau dieser ethischen Forderung nachkommt. Also kann nicht länger von der 'Kunst' - vom Text – verlangt werden, eine für »positiv« gehaltene Botschaft mitzuteilen. Das eindeutige Aussprechen einer solchen Botschaft wäre schon die Aufhebung der ethischen Funktion, wie wir sie verstehen.¹⁵⁸

Der Poesie kann deshalb auch nicht die Aufgabe zufallen engagiert zu sein:

Eine solche Konzeption von der ethischen Funktion von Kunst trennt uns radikal von jener, die Kunst in die repräsentationsdienste einer sogenannten progressiven Ideologie oder einer Avantgarde-Philosophie stellen will und somit die Besonderheit der 'Kunst' verleugnet, nämlich ihren Platz zwischen Metasprache bzw. Kontemplation einerseits und dem Triebausbruch andererseits.

Kristeva verspricht sich also von einer *Stärkung der semiotischen Ebene* die Wiederherstellung der vorsprachlichen Einheit des Menschen, die gleichbedeutend mit einer

¹⁵⁶ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 59.

¹⁵⁷ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 227. [Hervorhebung von Verfasser].

¹⁵⁸ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 226f.

Harmonie des Menschen mit sich selbst ist. Indem sie somit auf das gesamte Sein des Menschen wirken kann, hat diese auch eine ethische Dimension.

Die ethische Funktion der Poesie besteht also darin, den `einen Sinn` der Symbolischen Ordnung zu dekonstruieren, der die Spaltung des Subjekts aufrecht erhält. Es kann daher laut Kristeva nun nicht mehr darum gehen, Sinn zu vermitteln, denn jedweder Sinn wäre eine Bestätigung der Symbolischen Ordnung mit ihren thetischen Setzungen und Verwerfungen. An dieser Stelle wird Kristevas Theorie explizit feministisch, denn das `Verworfene` ist das `Weiblich-Mütterliche`.

Ethisch ist deshalb gerade eine Poesie, die nicht die Ethik der Symbolischen Ordnung reproduziert, sondern die das Semiotische, also das `mütterliche` Prinzip und damit das Musikalisch-Rhythmische gegenüber der Semantik des Symbolischen stark macht und somit die Signifikanten über die Signifikate stellt.¹⁵⁹

Aus dieser Perspektive würde sich gerade das performative, Postdramatische Theater mit seiner Abwendung von der Semantik als `weiblich` erweisen. Wie in der Analyse des zweiten Teils von *Über Tiere* gezeigt werden soll, schließt sich Jelinek einer solchen Perspektive nicht an.

3.2.1.5 Die Frau als Objekt des `Begehrens`

-Jelineks Adaption der Begehrensstuktur nach Julia Kristeva

Schon der Titel des Werkes *Über Tiere* kann als Anspielung verstanden werden, da Kristeva den Menschen über das `Begehren` definiert, dem Wunsch nach der imaginären Vereinigung von Mann und Frau über die Sprache, denn das Begehren erscheint bei Kristeva als die „Tatsache eines der Sprache ausgelieferten *TIERES*“.¹⁶⁰ Der Mensch ist daher ein eigenartiges Tier, da er in der Sprache, durch die Spaltung des Ichs von seinem Körper (seinem Triebfundament) abgeschnitten ist und dadurch zu befriedigungslosem Begehren bestimmt ist. Jelinek setzt die Theorie des Begehrens um, wenn sie von „Gestirnen“¹⁶¹ spricht, die

¹⁵⁹ Vgl.: Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 226.

¹⁶⁰ Jacques Lacan: *Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht*. 1973, S. 628. In: Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. 1978, S. 137.

¹⁶¹ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 4.

sich in sinnlosem Begehen um irgendwelche andren Gestirne drehen, ich habe nie verstanden wieso und wie, denn das Begehen kann nicht soviel bewirken, es kann viel, doch so viel auch wieder nicht.¹⁶²

Das Begehen gehört somit, wie in Kristevas Theorie, nicht zur Natur, nicht zu den Gestirnen, sondern betrifft nur die Menschen, weil es an die Sprache gebunden ist. Deswegen kann das Begehen auf der Ebene der ‘Gestirne’ nichts „bewirken“ (s.o.). Ausgang der Sprache und des Begehrens ist jedoch das ‘Triebfundament’, das im *Körper* verankert ist, „denn das Alles ist das *Leibhaftige*, und das ist *fundiert*.“¹⁶³ Durch die Spaltung des Ichs richtet sich der körperliche Trieb des Subjekts auf den Körper des Objekts, die Begierde aber will die imaginäre Einheit mit dem von ihm Abgespaltenen erreichen, das es auf die Objekte seines Begehrens projiziert. Dieses Begehen ist nicht einzulösen und wird daher zum „sinnlose[n] Begehen“. In Jelineks Lesart hat die Frau – wie bereits anhand von Heidegger gezeigt wurde – keinen Subjektstatus; was der Mann begeht ist somit nur seine eigene Projektion, für den die Frau lediglich ‘Zeichen’ ist. Sie muss somit auch nach dieser Theorie abwesend sein, um überhaupt sein zu können. Oder mit den Worten der älteren Frau: „Ich bin die Schon-Abwesenheit, während ich noch immer nicht da bin, ich bin etwas anderes.“¹⁶⁴ Für Kristeva ist das Objekt das ‘Verworfene’, das somit in der Symbolischen Ordnung ‘verborgen’ bleibt. Durch Jelineks Interpretation der Frau als Objekt des Mannes, da nur der Mann Subjektstatus besitzen kann, wird die Frau hier zum ‘Verworfenen’, bzw. ‘Verborgenen’ erklärt.

Bei Heidegger, wie bei Kristeva, ist die Frau nach Jelineks Lesart somit das ‘Verbogene’ hinter der männlichen Sprache und die Bedingung seiner Subjektkonstituierung, was anhand derselben Textstelle wie bei Heidegger gezeigt werden kann, was außerdem den Kipptext-Charakter von ÜT zeigt: Die Frau muss sich „entsetzlich verbiegen [...], um verborgen zu erscheinen, das heißt: gar nicht zu erscheinen.“¹⁶⁵

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 16.

¹⁶⁵ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 14.

3.2.1.6 Dritte Spur: Judith Butler

Während die beiden vorhergehenden Spuren relativ deutlich durch die häufige Wiederholung bestimmter Begriffe aufzufinden sind, ist dritte Spur im ersten Teil anhand von Begriffen weniger leicht zu erkennen. Im ersten Teil von Über Tiere finden sich nur die Signalwörter `Anruf`, `Ruf` und `Natur`.

3.2.1.7 Judith Butlers Kritik an der `Geschlechterontologie`

Während Kristeva auf der psychischen Ebene verbleibt, um den Einfluss der Sprache auf die Subjektkonstituierung zu erklären, betrachtet die poststrukturalistische Philosophin Judith Butler zu diesem Zweck ebenso die realen *Körper*, die Kristeva in ihren Überlegungen unberücksichtigt ließ. Kristeva will nur die psychischen Mechanismen innerhalb der Sprache und ihre Wirkung auf die Körper untersuchen und kann darum die wechselseitige Beeinflussung von Körper und Sprache aus methodischen Gründen nicht einbeziehen. Butler hingegen sieht eine Wechselwirkung zwischen Körper und Sprache, denn:

Diskurse bilden die symbolischen Ordnungssysteme, die die *Wirklichkeit und Körperlichkeit* in der das Individuum lebt, *vorgeben*, dem Subjekt *vorgängig sind* und von diesem «verkörpert» werden. Diskurse umfassen alles Wirkliche, Wahrnehmungs- und Handlungsweisen ebenso wie abstrakte Begriffe und institutionelle, technisch-medial Verfahren, der Erzeugung wirklicher Körper. Sie stellen die *Materialität* her, indem sie ein *Körperschema konfigurieren*.¹⁶⁶

Für Butler gibt es somit – im Gegensatz zu Kristeva – kein „körperliche[s] Natursubstrat“,¹⁶⁷ wie Foucault betreibt sie genealogische Kritik an den Diskursen, indem sie aufzeigt, dass die allgemeingültigen Begriffe von `Natur` diskursiv erzeugte Konstruktionen sind. Butler wendet sich somit grundsätzlich gegen jede Art von Ontologie, also einer Auffassung, die behauptet, dass es ein bestimmtes, vordiskursives „Wesen der Dinge“¹⁶⁸ gäbe. Hierzu zählen für Butler die Natur- und Sozialwissenschaften, die die Diskurse erzeugen, welche die Materialität von Körpern in ihren geschlechtlichen Kategorien erst hervorbringen und sie nachträglich naturalisieren. Ihre genealogische Kritik bewirkt deshalb „Deontologisierung und Denaturalisierung“¹⁶⁹

¹⁶⁶ Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. Junius Verlag, Hamburg 2002, S. 28f. [Hervorhebung von Verfasser].

¹⁶⁷ Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. Junius Verlag, Hamburg 2002, S. 51.

¹⁶⁸ Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. Junius Verlag, Hamburg 2002, S. 44.

¹⁶⁹ Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. Junius Verlag, Hamburg 2002, S. 45.

Der Körper erscheint aus sprachtheoretischer Sicht als Wirkung einer Zeichenordnung. In der sprach- und diskurstheoretischen Perspektive gibt es kein Reales, Vor- oder Außerdiskursives, das dem Symbolischen vorausgesetzt werden kann. Das den Sprechakten und Diskursen Vorgängige ist wieder eine Zeichen-, Sprach-, oder Diskursordnung. Diskurse bilden demnach die Bedingungen, nämlich die vor aller Erfahrung liegenden Apriori, sozialer Wirklichkeit.¹⁷⁰

Die Macht der Diskurse über den Körper wird ausgeübt durch *performative Handlungen*. Der Begriff der Performativität wurde von John L. Austin geprägt. Er beschreibt den Sachverhalt, dass jedes Sprechen eine soziale Handlung vollzieht:

Es handelt sich darum, dass Worte, anstatt etwas Reales zu beschreiben eine 'handlungsartige' Qualität besitzen. Bezeichnen und vollziehen fallen zusammen. Performative Sprechakte erzeugen demnach das, was sie beschreiben. Sprache hat hier also *wirklichkeitserzeugenden Charakter*.¹⁷¹

Durch *Wiederholungen und Zitate* wird der Diskurs immer wieder neu bestätigt und eingeübt. Deshalb kann die *Performativität als die Macht des Diskurses* beschrieben werden, durch ständige Wiederholungen Wirklichkeit zu erzeugen.¹⁷²

Wie die *Körper* werden, laut Butler, auch die *Subjekte durch Diskurse erzeugt*. Dies geschieht durch die 'Anrufung':

Die Anrufung zitiert eine Konvention, eine soziale Ordnung, die dem anwesenden *Subjekt* grundsätzlich vorrausgeht. Sie führt eine Realität ein. Die Einschreibung der Aussagen in das Subjekt dokumentiert nicht nur die Gleichförmigkeit der Aussagen, deren Wiederholung und Ordnungsschema, sondern auch die Macht der Konvention. Dabei wird das Subjekt ohne und gegen seinen Willen durch Unterwerfung konstituiert¹⁷³

Hierdurch wird die Sprache zur „*Bedingung der Möglichkeit des Subjekts*“¹⁷⁴ und kann nicht als seine bloße Ausdrucksform betrachtet werden. Der performative Sprechakt der *Anrufung* ist eine Setzung, durch den die Subjektivierung eines angesprochenen Individuums erfolgt, das auf diese Weise „in ein gesellschaftliches Leben gerufen wird“.¹⁷⁵ Die diskursive Macht, durch die dies geschieht, ist eine Macht ohne Subjekt. Die Individuen sind nicht die Urheber der Diskurse, sie leiten sie in autorisierten Sprechakten lediglich weiter. Somit liegt der Ursprung der Anrufung nach Butler im Dunkeln.

¹⁷⁰ Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. Junius Verlag, Hamburg 2002, S. 28f.

¹⁷¹ Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. 2002, S. 23. [Hervorhebung von Verfasser].

¹⁷² Vgl. Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. 2002, S. 70. [Hervorhebung von Verfasser].

¹⁷³ Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. 2002, S. 34.

¹⁷⁴ Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. 2002, S. 35. [Hervorhebung von Verfasser].

¹⁷⁵ Judith Butler: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. 1998, S. 225.

Doch obwohl die Individuen die Bedeutung der Diskurse nicht kontrollieren, tragen sie als Sprecher dennoch *Verantwortung*, denn die normativen Sprechakte sind nicht unveränderbar;¹⁷⁶ durch wiederholte performative Sprechakte entsteht *diskursiv erzeugte Materie*. Aber gerade die „ständige Wiederholung der konstituierenden Normen oder Konventionen verweist darauf, dass Materie nicht ein für alle Mal, sondern immer wieder hervorgebracht wird“¹⁷⁷. Deshalb wirkt die Performanz als Wiederholung nicht nur wirklichkeitsstabilisierend, sondern sie enthält auch „die Möglichkeit der Umdeutung und Verschiebung von Bedeutungen“¹⁷⁸, da sie auf die Instabilität der Normen verweist und somit aufzeigt, „daß die Körper sich nie völlig den Normen fügen, mit denen ihre Materialisierung erzwungen ist“.¹⁷⁹

Für Butler ist nun auch das *Geschlecht* diskursiv erzeugt. Die körperlich vorhandenen Geschlechtsorgane werden zur Metapher einer Geschlechterordnung, wobei körperliche Merkmale in Geschlechtsmerkmale überführt werden.¹⁸⁰ Die Art und Weise wie der Körper als Geschlechtskörper kodiert wird folgt

kulturspezifischen Ordnungsstrukturen, diskursive Regeln, die, als kulturelle Imperative, über die Zurechnung von Körpern und Subjekten und einem Geschlecht entscheiden. Sie bilden als Geschlechterordnung das historische Apriori, die historische Bedingung der Wahrnehmung des Körpers als binär strukturierte Geschlechtskörper und den Rahmen für seine Zuordnung zu ausschließlich einem Geschlecht.¹⁸¹

Das durch die „heterosexuelle Matrix“¹⁸² geschaffene Körperschema konstruiert die Körper als ‘natürliche Körper’ und geht auf die Erkenntnispolitik der *Humanwissenschaften* zurück.¹⁸³ Der Diskurs erzeugt somit die Differenz der Geschlechter, die er als natürlich konstruiert und leitet von dieser Setzung Merkmale ab, die jeweils einem Geschlecht zugeschrieben werden:

¹⁷⁶ Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. 2002, S. 35.

¹⁷⁷ Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. 2002, S. 37. [Hervorhebung von Verfasser].

¹⁷⁸ Ebd. [Hervorhebung von Verfasser].

¹⁷⁹ Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. 1995, S. 21.

¹⁸⁰ Vgl.: Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. 2002, S. 58.

¹⁸¹ Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. 2002, S. 59.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Vgl.: Ebd.

Dabei handelt es sich nicht einfach um eine binäre Differenz der Geschlechter, sondern um die Markierung einer Differenz, in der das *männliche Geschlecht* als – *universelles – Subjekt* firmiert und das *weibliche den Subjektstatus niemals erreicht*. Durch die kulturelle Matrix bekommt das Geschlecht eine Unausweichlichkeit. Es kann nicht wie ein Verkleidung oder Maskerade gewechselt werden, sondern ist als »wahres«, «authentisches» *grundlegend für die Einheit einer Identität*. Damit wird die heterosexuelle Matrix zu einer Zwangsordnung des Geschlechts.¹⁸⁴

Es gibt keine Identität, die sich außerhalb dieser Matrix bilden kann.

Auch Kategorien, wie androgyn, bi-, trans-, oder homosexuell verweisen immer auf die *Differenz einer Zweigeschlechtlichkeit* von weiblich und männlich und die Unterscheidung von Homo- und Heterosexualität. So ist etwa die Kategorie androgyn als das das Weibliche und Männliche Überschreitende und Uneindeutige *ohne Bezugnahme auf diese nicht verständlich*. Als das über die binäre, heterosexuell strukturierte Geschlechterdifferenz Hinausweisende ist es zugleich immer auf die Norm der Differenz (des Weiblichen und des Männlichen) zurück- und in sie eingebunden.¹⁸⁵

Im Anschluss an Baruch de Spinozas These, dass „jedes Subjekt das Begehrten hat, im eigenen Sein zu beharren“,¹⁸⁶ entwickelt Butler ihre These von „lebbaren Ontologien“.¹⁸⁷ Dieses Begehrten im eigenen Sein zu verharren, ist für Butler „eine spekulative Annahme, die nur im Rahmen der kulturellen und sozialen Bedeutung dieses Begehrens Sinn macht“,¹⁸⁸ denn

wenn bestimmte soziale Anrufungen (nicht alle) das Subjekt zwingen, auf seiner eigenen Auslöschung zu beharren, und wenn es auch stimmt, dass zu existieren bedeutet, in Beziehung zu einer sozialen Norm, die einem eine soziale Existenz gewährt, zu existieren, dann kann die Abwesenheit von Normen, in denen sich das Subjekt (an)erkennen kann, zum Selbstmord des Subjekts führen.¹⁸⁹

Deshalb sind es „Normen sozialer Anerkennung“, die „eine lebbare Ontologie, eine lebbare Art des Seins reglementieren.“¹⁹⁰

Um lebbare Ontologien zu ermöglichen, müssen die Geschlechterrollen und die mit ihnen verbundenen Wertungen und Verwerfungen überwunden werden. Ein Aufbrechen der diskursiven Normen lässt sich folglich durch das *Aufweichen der Wiederholungsstrukturen* erreichen: Um die performative Praxis der tradierten Diskurses zu verlassen, fordert Butler eine *performative Subversion*, die sie durch *parodistische Imitation*, erreichen will. Indem das Original parodiert wird, erfolgt eine Infragestellung seiner Gültigkeit, weil das Parodierte

¹⁸⁴ Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. 2002, S. 65. [Hervorhebung von Verfasser].

¹⁸⁵ Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. 2002, S. 66.

¹⁸⁶ Judith Butler zitiert nach Hannelore Bublitz: *Ein Interview mit Judith Butler*. 2002, S. 125.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Judith Butler zitiert nach Hannelore Bublitz: *Ein Interview mit Judith Butler*. 2002, S. 125.

¹⁹⁰ Judith Butler zitiert nach Hannelore Bublitz: *Ein Interview mit Judith Butler*. 2002, S. 126.

seiner unhinterfragbaren Autorität und seiner Sinnhaftigkeit beraubt wird. Infolgedessen tritt eine „Vervielfältigung der Sichtweisen“¹⁹¹ auf das parodierte Original ein; es ist somit *als Norm nichtmehr zitierfähig*, wodurch der Diskurs langfristig verändert werden soll. Durch die Parodie der Geschlechterrollen erweist sich das ‘Original’ des Geschlechts als „Kopie einer Kopie“, die „nichts anderes als einer Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist“.¹⁹² Butlers Theorie mündet also in einer gesellschaftlichen Praxis, die durch *bewusst erzeugte Performativität* eine neue Wirklichkeit schaffen will.

Butlers Ziel ist somit die Überwindung der naturalisierten Kategorie ‘Geschlecht’ durch performative Subversion.

Eine neue *Gleichheit der Geschlechter* ergibt sich dann dadurch, dass Menschen nicht durch *binäre*, normativ definierte männliche oder weibliche Geschlechterrollen eingeschränkt werden, die sich durch den Ausschluss abweichender Geschlechtsidentitäten konstituieren.¹⁹³

Obwohl Butler eine Hierarchie innerhalb der Mann/Frau-Dichotomie ausmacht, beteiligt sie sich nicht am „Umkehr-Diskurs“, der von der Mehrheit der Feministinnen praktiziert wird. Für Butler ist es der Großteil der Feministinnen, der „unkritisch die Strategie des Unterdrückers nachahmt, statt eine andere Begrifflichkeit bereitzustellen.“¹⁹⁴ Indem sie die Kategorie Geschlecht dekonstruieren will, ohne sich am ‘Umkehr-Diskurs’ zu beteiligen, destabilisiert sie die grundlegende Dichotomie von Mann und Frau und stellt so gleichzeitig das *Binaritätsprinzip* (Logozentrismus) des Denkens in Frage.

Butlers Modell ist demnach ein politisches *Queering*-Programm, da es ihr nicht darum geht

neue Geschlechter zu produzieren, sondern eher, eine lebbarere Welt für die Geschlechter zu gestalten, die es schon gibt, insbesondere für diejenigen, die durch ihre Nichtkonformität mit Geschlechteridealen lange Zeit gelitten haben.¹⁹⁵

Gemeint sind also beide Geschlechter; Butler will eine Emanzipation der Subjekte, die bei sich eine Differenz zwischen der für sie lebbaren Realität und dem normativen Ideal entdecken.¹⁹⁶

¹⁹¹ Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. 2002, S. 84.

¹⁹² Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 1991, S. 58.

¹⁹³ Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. 2002, S. 52.

¹⁹⁴ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 1991, S. 33.

¹⁹⁵ Judith Butler zitiert nach Hannelore Bublitz: *Ein Interview mit Judith Butler*. In: Bublitz, Hannelore: *Judith Butler*. 2002, S. 131.

Der Begriff *Queer* umfasst das von der Norm als sonderbar, lächerlich und merkwürdig Markierte und somit Abgelehnte.¹⁹⁷ *Queer* ist somit Alles, was sich nicht dem Diskurs fügen kann oder will, es zeigt sich im „entgleisende[n] Körper, [der] entgleisende[n] Stimme, die das Abwesende – Rassen-, Klassen-, [und] Geschlechtszugehörigkeit – aufdecken.“¹⁹⁸ Als ein

Ausdruck für das Verraten dessen, was *verborgen* bleiben sollte, funktioniert «queering» wie die Aufdeckung von sowohl Sexualität, als auch Rasse in der Sprache – eine Aufdeckung, die die *verdrängende Oberfläche der Sprache aufbricht*.¹⁹⁹

Queer ist „an eine im Sprechen ausbrechende Wut dergestalt geknüpft, dass das Sprechen erstickt und gebrochen wird.“²⁰⁰ Als Methode ist es ein Zur-Sprache-bringen von Ausgegrenztem, was eine Demaskierung des normativen Diskurses zur Folge hat. *Queering* meint somit auch immer die Dekonstruktion normativer Muster durch das bloße *Nennen* des Abwesenden, bzw. Ausgegrenzten.

3.2.1.8 Jelineks Butler-Adaption

-Der `Ruf` zu weiblicher `Natürlichkeit`

Über den Begriff des Anrufs soll die Konstruktion von Butlers Philosophie in Jelineks Text eröffnet werden:

Na gut, ich überlege es mir noch und rufe Sie dann an. Ich rufe dann immer an. Es gibt immer als Folge einen Anruf. Es gibt immer einen Folgeanruf, denn man hat zu folgen ja gelernt. Ich rufe schon immer an.²⁰¹

Wie bei Heidegger hat der Anruf bei Butler eine appellative Funktion für das Subjekt. Es wird durch den Anruf unter die Matrix der Macht unterworfen. Der Ruf enthält die allgemeine Aufforderung; im Anruf wird das Subjekt dem Ruf unterworfen. Wenn sich Mann und Frau gegenseitig `anrufen` wird auf die immer wieder notwendige performative Wiederholung

¹⁹⁶ Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. 2002, S. 89

¹⁹⁷ Vgl.: Hannelore Bublitz: *Judith Butler*. 2002, S. 90.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. 1995, S. 233. [Hervorhebung von Verfasser].

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. Reinbek 2005, S. 12.

der Anrufung hingewiesen, wodurch die Geschlechter nach den Mustern der bipolaren geschlechtlichen Matrix laut Butler konstruiert werden:

Ich rufe wieder an. Er ruft wieder an. Dann rufe wieder ich an. Ich rufe auch aus dem Ausland an,
damit du mich international verwenden kannst.²⁰²

Wie der Geschlechterdiskurs vor allem die Frau zu naturalisieren versucht, zeigt Jelinek in folgender Passage, in der es um den Zwang geht, der durch den allgemeinen Ruf auf alternde Frauen ausgeübt wird, sich die Haare zu färben:

Warum also ruft man jetzt danach? Und ruft nach einer aktiven attraktiven Verfärbung? Wo doch der Grundton schon nicht mitgestimmt hat, und so war die Wahl ungültig. Das soll er gefälligst dem Herbstlaub zurufen, das kann alles von allein, er soll es rufen, der Grundton des Haares, der sich längst nicht mehr kennt, nicht mal mehr auf der Farbskala, die in vielen langen, schrecklichen Strähnen im Supermarkt hängt.²⁰³ [...] Aber Natur bin ich, zumindest in gewisser Weise, in dieser gewissen leisen Weise, die mein Haar betrifft, leider auch nicht [...] Sie ist alles. Die Natur. Nein, nicht unsere, die muß ja bekleidet bleiben! Die Natur.²⁰⁴

Die Frau wird somit durch den Ruf gezwungen, die 'weibliche Natürlichkeit' herzustellen, die vom Diskurs von ihr verlangt wird und der die männlichen Wünsche insoweit wiedergibt, als dass der Diskurs, der dem Mann vorausgeht, diese Ansprüche bei ihm erzeugt.

3.2.1.9 Vierte Spur: Eduard Mörike

Die vierte Spur besteht nicht nur aus Begriffen, sondern aus ganzen Zitaten in Form von Montagen aus Eduard Mörikes Gedicht *Verborgenheit*²⁰⁵

²⁰² Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. Reinbek 2009, S. 13.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. Reinbek 2009, S. 14.

²⁰⁵ Eduard Mörike: *Verborgenheit*. In: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Stuttgart 2003, S. 145. Von den vier Strophen des Gedichts werden für die Analyse nur die ersten drei wiedergegeben, da die letzte Strophe eine Wiederholung der ersten ist.

Verbogenheit

Laß, o Welt, o laß mich sein!
Locket nicht mit Liebesgaben,
Laßt dieß Herz alleine haben
Seine Wonne, seine Pein!

Was ich traure weiß ich nicht,
Es ist unbekanntes Wehe;
Immerdar durch Thränen sehe
Ich der Sonne liebes Licht.

Oft bin ich mir kaum bewußt,
Und die helle Freude zücket
Durch die Schwere, so mich drücket
Wonniglich in meiner Brust.

In Mörikes Gedicht *Verbogenheit* spricht ein lyrisches Ich, das nicht eindeutig einem Geschlecht zugeordnet werden kann. Durch die Wiederholung des Imperativs „Laß o Welt, o laß mich sein“, der an die Welt gerichtet wird, gegenüber der das lyrische Ich verborgen sein möchte, wird der Wunsch geäußert, mit seinen Gefühlen alleine zu sein, mit seinem Innersten für sich alleine gelassen zu werden. Das Herz ist der verborgene Ort, in den sich das lyrische Ich vor der Welt zurückzieht. Dort findet das lyrische Ich die Einheit mit sich selbst. Diese Möglichkeit besteht, nach Kristeva, Butler und Jelinek aber ausschließlich für ein männliches Ich. Damit bildet Mörikes Gedicht eine männliche Ontologie im Sinne Heideggers ab. Der Wunsch nach Weltabkehr bei Mörike entspricht dem, was Heidegger unter der ‘Entweltlichung der Welt’ als Weg zum Seinsverständnis begreift. Da die Welt bei Heidegger Ort des Seins ist und der Mensch als Dasein dadurch gekennzeichnet ist, dass er zwar Teil der Welt ist, diese auch teilweise im Modus des Man-Seins (dem sozialen Seins) durchleben muss, jedoch zu seinem eigentlichen Selbst-Sein finden kann, indem er eine Entweltlichung der Welt betreibt, zu der die Abstrahierung von Zeug, Natur und ‘Man’ vom Dasein gehört, wodurch dieses sein eigentliches Sein erschließen kann.

Gemäß der männlichen Ontologie ist eine Entweltlichung der Welt, bzw. die Abkehr von der Welt zur Selbstfindung der Frau nicht möglich. Sie ist für den Mann die natur- ding- und zeughafte Welt, die diesen umgibt, sie kann daher nicht davon abstrahieren um zu einem eigentlichen Sein zu gelangen, da sie sonst von sich selbst abstrahieren müsste und zum Nichts würde.

Aber nach dieser Ausschweifung muß ich doch um jeden Preis, den du mir nennen wirst, auf der Welt bleiben, um für dich die Welt zu sein, wenn es mir nicht gelingt, wenigstens in der Welt zu bleiben, was gleichbedeutend ist mit: Welt zu bleiben. Denn wenn ich Welt bleiben kann, dann darf ich bleiben. Sonst bin ich immer weg, wie immer weg oder für immer weg.²⁰⁶

Indem Jelinek Teile des Gedichts in einen ‘weiblichen’ Kontext stellt und einer weiblichen Sprecherin in den Mund legt, entsteht erneut eine Kippfigur, weil die Übertragung des männlichen ontologischen Modells in die weibliche Sphäre zu einem Widerspruch führt.

Laß o Welt, o laß mich sein! Finger weg von mir! Wirds bald! Welt, o laß mich sein oder laß mich wenigstens diese eine Welt, die ich kenne, für dich sein (die, die ich nicht kenne, ist, glaube ich, zu schrecklich, um sie für dich zu sein!), [...] Laß mich eine Geliebte sein bitte oder laß mich wenigstens ganz sein. Das wäre mir noch lieber. Ich bin also ganz.²⁰⁷

Die Ganzheit des Zeugs aber ist die Zeugganzheit, also eine Ganzheit die dadurch entsteht, das sie auf ihren Gebrauch für das Dasein verweist und somit nicht ‘eigentlich’ ist.

Ich gab dir im voraus in allem recht, *was du entscheiden würdest*, wärst du so frei. Ob ich dir trauen kann, weiß ich nicht, was ich traure, weiß ich auch nicht, es ist unbekanntes Wehe, und daher: Ich wollte alles vermeiden, das dich in deine Entscheidung gegen mich (das heißt: gegen den *Gebrauch von mir*, das habe ich ganz von dir abhängig gemacht, ob ich *in Gebrauch genommen würde* oder nicht) bestärken, ja, *dich überhaupt auf die Idee bringen konnte, mich nicht zu brauchen*.²⁰⁸

Im Kontext dieser Rede wird das Trauern semantisch anders aufgeladen als bei Mörike und auch das unbekannte Wehe ist ein anderes. Der Grund der Trauer könnte der Frau nur bekannt sein, wenn die Sprache die Perspektive der Frau repräsentieren würde. Da diese jedoch ausschließlich das universelle männliche Subjekt repräsentiert und nur sprachliche Muster und damit lebbare Ontologien für den Mann bereitstellt kann sie den Grund ihrer Trauer nicht ergründen. Es bleibt das unbekannte Wehe von Zeug, das Zeug bleiben muss, um nicht Nichts zu sein.

²⁰⁶ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. Reinbek 2009, S. 15.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. Reinbek 2009, S. 9.

3.2.1.10 Multistabile Wahrnehmung und performative Dekonstruktion

Bei der Lektüre des Textes wird der Leser, wie oben gezeigt wurde, also zwischen die Diskurse gebracht. Er muss zwischen den verschiedenen Bedeutungsebenen hin und herwechseln, um die Diskurse miteinander zu verschränken, wodurch diese sich erst kommentieren, ergänzen, kritisieren oder dekonstruieren. Die gewohnte Wahrnehmung muss verlassen werden, um sich auf eine 'weibliche' Perspektive auf das Sein einzulassen. Da die verschiedenen Diskurse miteinander nicht zu vereinbaren sind, wird der Leser zu einer multistabilen Wahrnehmung gezwungen, durch die eine performative Dekonstruktion der männlichen Perspektive erfolgt.

Gemeint ist, dass Jelineks Verfahren darin besteht, den Leser Spuren verfolgen zu lassen, die unvollständig und vieldeutig in ihrer Aussage sind. Unvollständig sind sie insofern, als der Leser ja keine diskursiv entwickelten Theorien zu lesen bekommt, sondern diese über die Spuren selbst aktiv konstruieren muss. Da die Theorien vom Leser jedoch auf den Inhalt der Textoberfläche bezogen werden müssen, da diese in die Textoberfläche eingebettet sind, wird der Leser dazu gezwungen einen Zusammenhang zwischen konstruierter Theorie und gegebenem Kontext herzustellen, wozu eine weitere Konstruktionsebene erforderlich wird. Der Versuch einen Sinnzusammenhang zwischen Theorie und Kontext herzustellen gelingt nicht immer widerspruchsfrei. So können im ersten Teil die Theorien von Kristeva und Butler mit der Aussage auf der Textoberfläche in Einklang gebracht werden, wodurch diese ergänzt und bestärkt wird. Heideggers Ontologie hingegen wird dadurch dekonstruiert, indem die Begriffe seiner Philosophie in die konkrete Lebenswelt von Frauen übertragen werden, wodurch sie eine semantische Umdeutung erfahren. Hinzu kommt, dass viele Spuren auf mehrere Theorien gleichzeitig verweisen und der Leser somit die jeweils gerade konstruierte Theorie nicht nur mit der Textoberfläche, sondern auch mit den anderen, an der jeweiligen Stelle aktualisierten Theorien in Verbindung bringen muss, wodurch im ersten Teil von Über Tiere der Effekt entsteht, das durch die Nennung *eines* bestimmten theoretischen Begriffs eine mehrfache Dekonstruktion der heideggerschen Ontologie möglich ist, wenn dieser Begriff auf ein gegenteiliges Konzept von Kristeva oder Butler verweist. Durch dieses Verfahren, das den Leser ständig zwischen der Textoberfläche und den von ihm konstruierten Theorien hin und her wechselt, wird der Leser in eine multistabile Wahrnehmung versetzt. Das heißt, dass die hier vorgenommene Dekonstruktion keine

diskursive, sondern eine performative ist, denn weder werden die Theorien diskursiv entwickelt, noch wird die Dekonstruktion diskursiv vorgeführt: Jelinek verwendet einerseits Begriffe, die klar auf den Geschlechterdiskurs bezogen sind und andererseits solche, die den eingearbeiteten Theorien angehören und in den Kontext des Geschlechterdiskurses versetzt werden. Dadurch dass der Leser Heideggers Ontologie nun selbst im Geschlechterdiskurs kontextualisieren muss, kann sich der Leser in einem aktiven performativen Prozess, der eigenen Involviert in der heideggerschen Ontologie und somit im damit verbundenen männlichen Herrschaftsdiskurs bewusst werden. So dekonstruiert der Leser nicht nur Heidegger, sondern auch sein eigenes Denken.

3.2.2 Der zweite Teil von *Über Tiere*

Die Spuren, die im ersten Teil des Textes ausgelegt wurden haben die Theorien Heideggers, Kristevas und Butlers zutage gebracht. Im ersten Teil werden die Theorien inhaltlich-dekonstruktiv verwendet. Im zweiten Teil werden sie zu formalen und strukturellen Gestaltungsprinzipien des Textes.

3.2.2.1. Die Textoberfläche: Männerdiskurse

Der zweite Teil von *Über Tiere* besteht aus den Mitschnitten der Zuhörer-Telefonate und den Protokollen zum Exorzismus der Anneliese Michel. Obwohl kein Nebentext vorhanden ist, der Auskunft über das Geschlecht der Sprecher geben könnte, wird über das Gesagte deutlich, dass im zweiten Teil des Textes der Geschlechterdiskurs ausschließlich aus der männlichen Perspektive dargestellt wird.

Anhand der Diskurse, die über die Frauen geführt werden, wird vorgeführt, wie die Körper im Sinne von Judith Butler durch die Zuschreibungen der geschlechtlichen Matrix performativ erzeugt und anschließend naturalisiert werden. Es wird augenscheinlich, dass sich hinter den religiösen, ökonomischen und sexuellen Diskursen nur der Herrschaftsdiskurs

des Mannes verbirgt. Die „unverstellte Objektsprache“²⁰⁹ der Zuhälter-Telefonate bot Jelinek die Gelegenheit dies anhand von Originalmaterial aufzuzeigen. In einem Interview macht sie explizit darauf aufmerksam, dass das von ihr Dargestellte die Realität ist:

Das ist die Realität. Männer sprechen oft so über Frauen, und wenn sie für die Frauen bezahlen, dann wollen sie natürlich auch anschaffen, was sie dafür kriegen wollen. Sozusagen der private Diskurs über Frauen als Geschäftsgespräch.²¹⁰

Die Frauen, die hier nur „in Warenform“²¹¹ vorkommen, sind keine Individuen, sondern nur Objekte des Mannes. Es finden im Gegensatz zum ersten Teil, wo eine Frau spricht keine Reflexionen mehr statt; hier zeigt sich der männliche Trieb und das männliche Begehr unverhüllt.

3.2.2.2. Heidegger: Gebrauchender Umgang

Auf der Textoberfläche des zweiten Teils ist keine Spur mehr von Heideggers Ontologie zu finden, sie strukturiert jedoch die Rede der Zuhälter und der Freier: Den Frauen kommt in diesen Gesprächen eindeutig die Funktion des Zeugs zu, das dem Mann zum (sexuellen) Gebrauch dienen muss. In aller Deutlichkeit wird vorgeführt, was es heißt, als Frau Zeug zu sein und vom Dasein `erkannt` zu werden: Das Erkennen des Seins von Zeug, geschieht durch den „je auf das Zeug zugeschnittene *Umgang*, darin es sich einzig genuin in seinem Sein zeigen kann, Z. B. durch das Hämmern mit dem Hammer.“²¹² In *Über Tiere*: „Sie machen fast alles, außer Griechisch. Das ist ihr Charakter“.²¹³ In „solchem gebrauchenden *Umgang* unterstellt sich das *Besorgen* dem für das jeweilige Zeug konstitutiven Um-zu“, denn „je weniger das Hammerding nur begafft wird, je zugreifender es gebraucht wird, um so ursprünglicher wird das Verhältnis zu ihm, um so *unverhüllter* begegnet es als das, was es ist, als Zeug.“²¹⁴

²⁰⁹ Wolfgang Kralicek und Klaus Nüchtern: *Stolz ist mir sehr fremd*. Interview mit Elfriede Jelinek. In: Falter Verlagsgesellschaft mbH, Wien 2007.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd.

²¹² Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 14, S. 69 f. [Hervorhebung von Verfasser].

²¹³ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 17.

²¹⁴ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 14, S. 69 f. [Hervorhebung von Verfasser].

Jelinek ironisiert dies, indem sie den konkreten 'unverhüllten' Gebrauch der Frau durch den Mann vorführt, und die Erkenntnisse über die Frau, die der Mann aus diesem 'gebrauchenden Umgang' gewinnt:

Aber ich buder sie in Arsch, das sag ich dir. In Arsch. Ich sage das. In Arsch. Ich sage das. Das ist mir wurscht. Buder sie, wohin du willst. Sie hat eine tolle Persönlichkeit und spricht viele Sprachen. Und sie ist menschlich in Ordnung. Sie ist in Ordnung. Das ist mir wurscht, sag ich dir. In Arsch. Ich sage das. In Arsch. Ich habe ja nicht gesagt, sie ist eine Mega-Prinzessin, aber sie ist sexy, hat tolle Titten.²¹⁵

Die 'Erkenntnisse' über das Wesen der Frau sind somit aus zwei Gründen banal: Erstens, weil sie sich in oberflächlichen und nichtssagenden Aussagen wie „sie ist menschlich in Ordnung“ erschöpfen. Und zweitens wegen der schlecht kaschierten Triebhaftigkeit, die trotz der relativierenden Aussagen über die Frau als Mensch, nicht verleugnet werden kann.

3.2.2.3. Kristeva: Das Semiotische und das Begehen

Julia Kristevas Theorie des Semiotischen geht als formales Gestaltungsprinzip in den zweiten Teil von Über Tiere ein. Das Semiotische ist das Musikalisch-Rhythmisiche, worin sich das Triebhaft-Vorsprachliche als das Weiblich-Mütterliche ausdrücken soll. Im Semiotischen artikuliert sich das Verworfene, das in der semiotisch geprägten Sprache der Poesie zum Ausdruck kommen soll. Die Sprache im zweiten Teil von ÜT ist rhythmischer gestaltet als im ersten Teil. Was sich artikuliert, ist aber keineswegs das Weiblich-Mütterliche im Semiotischen, sondern der männliche Trieb, das Triebfundament des Begehrens:

Könntest sie erst mal vorab checken, schicken. Checken, schicken, ficken. Checken, schicken, ficken. Zähne splittern. Knie beugen.²¹⁶

oder:

„Ficken ficken ficken! Voller Blut! Bis die Zähne splittern.“²¹⁷ Es ließen sich weitere Belege für die rhythmisierte Sprache anführen, der Kontext aber bleibt immer derselbe: der männliche Trieb. Was Jelinek im zweiten Teil vorführt ist deshalb die Dekonstruktion von Kristevas

²¹⁵ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 24.

²¹⁶ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 30.

²¹⁷ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 29.

Revolution der poetischen Sprache, denn das Semiotische bildet somit keine Ausdrucksform für das Weiblich-Verworfene. Der Mann zeigt sich hierdurch als das Subjekt der Sprache und der Sexualität, weshalb weibliche Sexualität genauso unmöglich ist, wie ein weibliches Sprechen, denn die Frauen sind nur das, was die Männer in sie projizieren

Die Frauenkörper werden somit zu leeren Signifikanten für das unstillbare Begehrten der Männer. Die Brüche, die Kristeva in der Symbolischen Ordnung erzeugen will, um das Lachen zu befördern und das Semiotische zu befreien, können keine Lösung für die Frau bieten, wenn die Stärkung des Semiotischen nur die Befreiung des männlichen Triebs darstellt, der bereits frei ist, nicht aber die Befreiung des Objekts bedeutet, auf den dieser gerichtet ist. Für Jelinek stellt Kristevas Theorie also nur eine weitere Stärkung der männlichen Vorherrschaft dar.

Die Dekonstruktion von Kristevas Theorie führt bei Jelinek jedoch nicht zu einer vollständigen Destruktion der Vorlage, sondern zu einer Modifikation derselben: Gemeinsam ist Beiden die Funktionalisierung des Lachens, mit dem Ziel, die Symbolische Ordnung zu schwächen. Jelinek kann Kristevas Modell der Stärkung des Semiotischen auch deshalb nicht unterstützen, weil sie darin eine implizite Verstärkung der diskursiven Geschlechterrollen erblickt, die durch Kristevas Identifizierung des Semiotischen mit dem 'Mütterlichen' entsteht.

Bei Kristeva werden vor-diskursive Identitäten angenommen und das Semiotische wird als die ursprüngliche Einheit des Kindes mit der Mutter gedeutet, weshalb das Weibliche von Kristeva auf die, nach Butler erst diskursiv erzeugte, Rolle des Mütterlichen festgelegt wird. Aus dieser Position kann die Frau keine von der diskursiv festgelegten Mutterrolle abstrahierte Identität entwickeln; im Konzept des Mütterlichen ist weder Individualität, noch Sexualität vorgesehen. Hier beginnt das, was Butler unter dem Begriff der 'Naturalisierung' kritisiert: Die Festlegung des Menschen auf bestimmte Geschlechterrollen, die im Nachhinein als natürlich postuliert werden.

Um Kristevas Konzept dennoch in seiner intendierten Weise, also als befreiende Revolution, umzusetzen, korrigiert Jelinek dieses mit Butlers De-Naturalisierungskonzept.

3.2.2.4. Butler: Das Performative

Was Jelinek im zweiten Teil von *Über Tiere* vor allem aufzeigt, ist das diskursive Erzeugen und Befestigen von Frauenbildern durch performative Wiederholungen. Indem die Kunden des Escortservices ihre Frauenbilder immer wiederholen und Frauen begehren, die diesem Muster entsprechen, erzeugen sie performativ eine Wirklichkeit, die die Frauen durch den Diskurs der Männer erzeugt. Dadurch entsprechen die Frauen wieder dem Zeug Heideggers, das so *ist* wie es dem Dasein erscheinen soll:

Die Frau soll nicht zu erregt sein. Und sie soll nicht zu wenig erregt sein. Sie soll nicht zu trocken sein, sie soll naß sein, nein, nicht zu naß und nicht zu trocken. Bitte, ich will nicht unbedingt gleich ins Nasse greifen.²¹⁸

Der Unterschied zwischen Frau und Zeug besteht ledig darin, dass das Zeug, die Ware, ihre Gebrauchsmodi (Handlichkeit, Dienlichkeit) selbst erzeugen muss, so dass es „im besorgenden Umgang reibungslos benutzt werden kann.“²¹⁹

Sie ist offen denkend. Ist sie offen denkend? Sie ist offen. Sie denkt. Sie ist offen denkend. Ja. Ist sie offen denkend genug für Golden Shower und ob sie mit anderen seltsamen Praktiken einverstanden ist. Sie ist offen denkend genug für Golden Shower.²²⁰

Der „Umgang“ von dem bei Heidegger die Rede ist wird von Jelinek konsequent in den des Konsumenten und seines Produkts übersetzt. Die Frau erscheint als Produkt, das sich aktiv nach den Wünschen des männlichen Konsumenten gestaltet. Dieses Motiv wird konsequent durchvariiert, durch die Verkaufsgespräche erscheinen die Frauen nur noch in Körperteilen und Dienstleistungen, die gleichzeitig deren Materialwert bestimmen.

Später dann keine Aufpreise für Küssem und Naturfranzösisch, alles inklusive. Jede Verlängerungsstunde kostet 200.- alles inklusive. Nachhilfe kostet nicht extra. Paßt! Top stylen und schminken, dann gibts eine Stunde Arbeit für sie, plus Arsch kostet Aufpreis. Der Kunde ist Anwalt. Er hat angerufen und eine Großbestellung aufgegeben. Verkehr ohne ist Aufpreis von 100.- Paßt! Ich nehme das Geld gleich mit. Unbedingt Strümpfe, keine Strumpfhose. Das ist Standard bei uns. Die Damen haben alle Strapse.²²¹

²¹⁸ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 18.

²¹⁹ Vgl.: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 1993, § 22, S. 102. [Hervorhebung von Verfasser].

²²⁰ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 25.

²²¹ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 26.

Die Frau wird hiermit zum 'Inbegriff' des Mannes, der entscheidet, was alles 'inbegriffen' ist und wie die Frauen 'standardisiert' werden müssen:

[...] und dann gibt's auch noch Vollendung in den Mund extra, das ist aber *inbegriffen*, da machen Sie sich keinen *Begriff*, was alles *inbegriffen* ist! Arschficken kostet aber Aufpreis. Machen die auch Oralverkehr ohne Gummi? Bieten sie gegen Aufpreis an, ja. Okay. Nein, entschuldigen Sie, das ist *Standard*, das ist inklusive.²²²

Es ist demnach nur konsequent, dass die Frauen an diesen Gesprächen im zweiten Teil nicht beteiligt sind. Es herrschen die Marktgesetze von Angebot und Nachfrage, wobei die Ware nicht mitzureden hat:

„Diese Leute erwarten sehr groß, sehr schlank, sehr gutes Englisch und im Bett perfekt im Bett perfekt. Dann ist es kein Problem kein Problem. Du hast zumindest 6 Kilo zuviel zuviel zuviel. Wer zuviel Gewicht hat – keine Chance. Wer kein Gewicht hat, keine Chance. Wer keine Chance hat, hat kein Gewicht.“²²³

Neben der performativen Erzeugung des Körpers durch die Sprache wird hier auch auf Butlers These aus *Körper von Gewicht*²²⁴ angespielt, wonach Körper, die als Subjekte verworfen sind kein gesellschaftliches Gewicht haben.

Jelinek setzt Butlers Philosophie im zweiten Teil jedoch nicht nur inhaltlich, sondern auch formal um, wenn sie Butlers subversive Strategie der Geschlechter-Parodie im gesamten zweiten Teil anwendet, um die Phrasenhaftigkeit des männlichen Diskurses als schlecht kaschierte Triebhaftigkeit zu entlarven.

Bevor alle Hüllen fallen, zeigen sich auf den Gesichtern Angespanntheiten und alle möglichen Spannungen. Es knistert die Erotik, denn diese Frau ist vom Charakter her interessant. Was für ein schöner Augenblick das für sie sein muß, jetzt jetzt jetzt! Was kostet sie und für wen interessiert der Kunde sich und wie interessant ist sie vom Charakter her? [...] Sie machen fast alles, außer Griechisch. Das ist ihr Charakter.²²⁵

Butler will, dass durch die Parodie das Original in Frage gestellt wird und somit nicht mehr zitierfähig ist. Jelinek überträgt Butlers Konzept der Parodie als Körperperformance auf die Literatur, indem sie die Gespräche der Männer durch Kalauer parodiert.

Die Kalauer, also lächerliche Wortwitze, zeigen hierbei die Lächerlichkeit der Männer, die über den Kontrast von nach Außen dargestelltem Selbstbild und dem tatsächlichen, triebhaft

²²² Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 20. [Hervorhebung von Verfasser].

²²³ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 25.

²²⁴ Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. 1995.

²²⁵ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 17.

menschenverachtenden Sein besteht. Die kinderlieben Politiker und die Freier, die vorgeben auch am Charakter der Frau interessiert zu sein, werden durch den gezielten Zusammenschnitt ihrer Aussagen als Heuchler entlarvt:

Wir waren beim Charakter, wie ist er? Der Kunde hat es eilig, denn er muß nächste Woche in die Ukraine fahren und sich um minderjährige Straßenkinder kümmern, die leider von keinem lieben Pater und keiner lieben Schwester betreut werden, deswegen noch rasch zur Partneragentur, aber nicht um einen Partner zu bekommen.²²⁶

Der Kalauer kann aber auch eine andere Funktion annehmen:

Wir schauen noch mal ins Internet, und dann stopfen wir dieses Loch zu, egal welches, nein dieses, nein, das dort, egal welches, nein, dieses dort, nein, lieber das, dieses *Loch* gehört einem *Julia Roberts-Typ*.²²⁷

Das Funktionieren dieses Kalauers ist durch eine metonymische Struktur gekennzeichnet:

Die Identifikation der Frau als 'Julia Roberts-Typ' steht für die Standardisierung der Frau durch den männlichen Diskurs, der Frauen nicht als Individuen, sondern lediglich als Vertreter eines bestimmten konstruierten Typs zulässt. Hier scheint Butlers These der Typisierung der Geschlechter und der Individuen innerhalb der Matrix durch, die Subjekte als Geschlechter festlegt und nur bestimmte damit verbundene Typen-Muster zulässt. In der Formulierung „dieses Loch gehört einem Julia Roberts Typ“ sind zwei verschiedene Typen des metonymischen Redens miteinander verschränkt. Einmal die metonymische Verwechslung von Ursache und Wirkung und zum anderen das 'pars pro toto'. Das pars pro toto liegt vor, wenn die Frau als Loch bezeichnet wird und dieser Teil somit für die ganze Frau steht. Die metonymische Verwechslung von Ursache und Wirkung liegt vor, wenn behauptet wird, der Julia Roberts-Typ, der nur ein standardisiertes Muster ist nach dem die Frau konstruiert wird, sei die Frau. Hier wird die nachträgliche Naturalisierung des Diskurses als die Ursache des Diskurses ausgegeben.

Durch die sprachliche Struktur der Metonymie wird der männlich-ontologische Diskurs ad absurdum geführt:

Die traditionelle Ontologie geht von einer Substanz aus, der Attribute zugeordnet werden. Übertragen auf die Textstelle von Jelinek bedeutet das: Der „Julia Roberts Typ“ sei die Substanz, der das Attribut Loch zukäme. Die kausallogische Argumentation würde demnach

²²⁶ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 17.

²²⁷ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 19. [Hervorhebung von Verfasser].

lauten: Weil es einen Julia Roberts Typ gibt, gibt es einen Körper mit dem dazugehörigen Loch.

Nach diesem Modell würde sich der Mann für die Frau interessieren, deren Loch wäre von zweitrangigem Interesse. Durch die sprachliche Struktur des pars pro toto wird diese Vorstellung jedoch dekonstruiert: Sie macht klar, das Geschlecht das Wesentliche Merkmal der Frau ist. Auf dieses wird sie reduziert und als dieses wesentlich begehrte. Die Konstruktion der Frau als Julia Roberts-Typ erfolgt nachträglich, gewissermaßen um das Loch herum. Es handelt sich hier also um eine metonymische Verkehrung.

Im folgenden Beispiel zeigt sich die Naturalisierung der Frau noch deutlicher:

Er ist ein Universitätsprofessor, an einer Universität in Amerika. Und du bist die Schwester. Ich bin die Schwester? Natürlich, du bist die Schwester. Was muß ich tun? Nichts, nur zuschauen, wie er deine Schwester fickt, wie er deine Schwester fickt.²²⁸

Liest man diese Textpassage vor dem Hintergrund von Butlers Theorie, die davon ausgeht, dass die Geschlechterrollen konstruiert und nachträglich *naturalisiert* werden, so erscheint die Aussage „*Natürlich*, du bist die Schwester“ als Kalauer, denn er führt vor, wie eine Lüge als natürlich inszeniert wird.

So gesehen ist aber der gesamte zweite Teil gewissermaßen ein einziger Kalauer, denn der Text ist eine Montage aus *Anrufen*.²²⁹ Laut Butler unterwerfen die `Anrufe` der Macht die Subjekte unter eine gesellschaftliche Konvention. Der gesamte Text ist somit ein Anruf im doppelten Sinne: Es sind die Anrufe von Männern, die ihre sexuellen Obsessionen äußern und es ist gleichzeitig der `Anruf`, der die weiblichen Subjekte unterwirft, indem er ihnen vorgibt *was*, und *wie* sie zu sein haben.

Der Text zeigt somit ganz im Sinne Butlers die Wirklichkeit als eine Parodie des Originals, das somit verlacht werden kann und nicht mehr zitierfähig gemacht wird:

Spott wirkt immer kastrierend. Spott und Ironie sind objektivierende Kunstmittel, die ein Ich-Bewußtsein voraussetzen, das von sich absehen kann. Spott und intellektuelle Arbeit einer Frau sind im patriarchalen System Überschreitungen.²³⁰

²²⁸ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. 2009, S. 22.

²²⁹ Diese Aussage muss eingeschränkt werden; da am Ende von *Über Tiere* auch die Protokolle zum Exorzismus der Anneliese Michel eingearbeitet wurden, die jedoch, weil sie eine andere `Spur` darstellen würden, im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden können.

²³⁰ <http://www.elfriedejelinek.com/>

Indem Jelinek sich also des Kalauers als Mittel der Parodie bedient, begeht sie eine „Überschreitung“, die ein weibliches Sprechen ermöglichen soll. Dieses ‘Zur-Sprache-Bringen` des Abwesenden, Ausgegrenzten, um auf seine Abwesenheit aufmerksam zu machen und ihm so zur Präsenz zu verhelfen, ist das, was Butler unter ‘Queering` versteht. Jelineks Queering umfasst zwei Aspekte: Zwar haben die Frauen im Stück ein ‘Sprechen`, dieses ist jedoch ohne ‘Sein`, weil es sich als männlicher Diskurs herausstellt, der kein eigenständiges Frau-Sein zulässt. Der Diskurs kreist damit ständig um das, was kein ‘Sprechen` und somit kein ‘Sein` hat: dem Sein der Frau. Jelineks Queer-Ästhetik entspricht daher einem *Sprechen ohne Sein*.

Erst indem das universelle Sprechen des universellen, männlichen Subjekts lächerlich gemacht wird und somit nicht mehr zitierfähig ist, kann die performative Praxis verändert werden und ein anderes Sprechern ermöglicht werden.

3.3 Ergebnisse der Analyse

Das Etikett ‘feministisch` ist für Jelineks Theaterstücke nur bedingt zu gebrauchen: Es verhält sich damit wie mit ihren Stücken, denen man auch nur langsam auf die ‘Spur` kommt. Oberflächlich betrachtet „huldigt [Jelinek] dem Krieg der Geschlechter“,²³¹ doch dieses Bild kippt schnell, lässt man sich auf andere Spuren ein, denn Jelineks Theaterstück funktioniert wie ein Vexierbild; die Polyperspektivität und damit die Möglichkeit des Verlassenes diskursiver Muster zur Generierung neuer klischeefreier Diskurse ist davon abhängig wer in sie ‘hineinblickt`. Das Besondere besteht darin, dass die Bedeutungserzeugung vom Leser selbst vorgenommen werden muss, der somit *selbst Teil und Erzeuger des Prozesses ist, den er verstehen will*“.²³² Das Verstehen hängt somit von der Bereitschaft des Rezipienten ab, die eigenen Denkmuster und somit sich selbst infrage zu stellen.

Die Abwehrhaltung von Rezipienten gegen diese feministische Theaterform hat seine Ursache in der Angst vor dem ‘Nichts`; denn durch die Zerstörung des Sinns, den diese Theaterform mit sich bringt, werden alle Identitäten und damit auch die Geschlechtsidentitäten aufgelöst, die fester Bestandteil der eigenen Ich-Identität sind. Die Angst vor der Destabilisierung des Ichs aber ist die Angst vor dem Nichts. Dies deckt sich mit

²³¹ Knut Ahnlund auf <http://www.nobelpreis.org/Literatur/jelinek.htm>

²³² Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 2004, S. 270. [Hervorhebung von Verfasser].

Butlers Erklärung für das Verharren im falschen Sein aus Angst neben dem Diskurs zu stehen, was dem sozialen Tod gleichkäme. Weil Jelinek sich Butlers Position anschließt, muss sie einen traditionellen Feminismus, der einem Denken in dichotomen Geschlechtskategorien verhaftet bleibt, ablehnen. Dies ist schließlich auch der Grund, warum Jelinek Kristevas Denken in *Über Tiere* dekonstruiert, indem sie das Sprachmaterial von den semantischen Inhalten reinigt, um neue Bedeutungen performativ erzeugen zu können. Semiotisierung in diesem Sinne ist, ebenso wie das Performative, das Kennzeichen des Postdramatischen Theaters, dem Jelinek somit zuzurechnen ist und was ihr ermöglicht, ein Stück wie *Über Tiere* zu schreiben, in dem es um ein *Sprechen ohne Sein* geht.

Sprechen ohne Sein meint also zweierlei: Einerseits, dass die Frau zwar ein Sprechen hat, dieses jedoch nicht ihr 'Sein' repräsentiert. Andererseits meint es auch die Anmaßung, sich eines für Frauen nicht vorgesehenen Sprechens zu bedienen, was wiederum zu einem Sprechen ohne Sein führt, weil die Frau dann einen Verlust ihres 'Frau-Seins' erfährt, weil sie zu 'phallisch' wird. Jelineks Queer-Ästhetik entspricht daher einem *Sprechen ohne Sein*.

Da Jelinek alle bestehenden Sinnzusammenhänge als vom männlich geprägten Geschlechterdiskurs beherrscht betrachtet, wird in ihrem Theater auch von Handlung abgesehen, worin durch die implizite Zeitstruktur auch Sinn eingeschrieben ist. Durch den Verzicht auf Nebentext weist sie die Anmaßung des Autors, den Text als erzeugendes Subjekt zu beherrschen, zurück. Der Regisseur hat den Freiraum das Textmaterial frei umzusetzen und dem Vexiertext durch die Inszenierung performativ eine Gestalt zu verleihen, die nicht dem Sinn des Autors entsprechen muss, sondern eine Möglichkeit der Wahrnehmung des Textes abbildet. Mit dem Wegfall des Nebentexts eröffnet sie dem Regisseur auch die Möglichkeit nach dem „cross/gender“-Prinzip²³³ zu besetzen, d.h., dem Geschlecht bei der Besetzungswahl eine zweitrangige Funktion zuzuweisen, was im Sinne der Aufhebung der Geschlechterkategorien zu verstehen ist.

²³³ Eva Brenner: *Jelinek inszenieren – Die Destruktion des Subjekts*. 2007, S. 3.

4. Schlussbetrachtung:

Warum Jelineks Werk so `dürftig` ist, oder: Eine prominente Fehllektüre.

Wie die vorangegangene Analyse gezeigt hat, setzt Jelineks Theater sehr viel Hintergrundwissen beim Leser voraus: Neben dem Verständnis um die Funktionsweise des performativen Theaters, ist auch Jelineks feministische Position entscheidend für die adäquate Rezeption ihrer Stücke. Eine traditionelle hermeneutische Deutungsweise kann daher zu verheerenden Fehlinterpretationen der jelinekschen Werke führen. Knut Ahnlund, der bereits in der Einleitung erwähnt wurde, weil er aufgrund von Jelineks Auszeichnung das Nobelpreis-Gremium verließ, ist solch ein Beispiel:

[...] der Nobelpreis 2004 für Elfriede Jelinek [hat] den Wert dieser Auszeichnung auf absehbare Zeit zerstört. Denn hierbei handelt es sich um ein *monomanisches*, äußerst *schmal angelegtes* Werk, um eine *Textmasse*, die *ohne einen Ansatz zu künstlerischer Struktur* aufgehäuft wurde [...]. *Die Romane oder die Dramen* [...] von Elfriede Jelinek bestehen aus einem Redefluss, in dem sich *willkürlich* zustande gekommene Einfälle über *zehn oder hundert Seiten* erstrecken können, *ohne dass etwas damit gesagt wäre* [...] Erniedrigung, Demütigung, Schändung und Selbstekel, Sadismus und Masochismus sind die Hauptthemen im Werk von Elfriede Jelinek. *Alle anderen Aspekte des menschlichen Lebens werden ausgeschlossen*. Deswegen ist ihr Werk so *dürftig* [...] Jelinek *huldigt dem Krieg der Geschlechter*, mitsamt seinem Zug zur *aggressiven Einfalt* [...].²³⁴

Zunächst zur „*Textmasse* [...] *ohne einen Ansatz zu künstlerischer Struktur*“: Knut Ahnlund scheint den Begriff der ‘Textfläche’ nicht zu kennen, was nahelegt, dass ihm die Prinzipien des Postdramatischen Theaters nicht geläufig sind. Anders ist die Äußerung, dass Jelineks Texte „*ohne einen Ansatz zu künstlerischer Struktur* aufgehäuft wurde[n]“ nicht nachvollziehbar. Wie bei der Darstellung der Dramenformen herausgearbeitet wurde, ist die Form eines Stücks nicht zufällig und eröffnet den Zugang zum Verständnis desselben. Verstärkt wird dieser Eindruck durch seine Rede von den „*willkürlich* zustande gekommene[n] Einfälle[n]“, die sich „*über zehn oder hundert Seiten* erstrecken können, *ohne dass etwas damit gesagt wäre*“, denn als „*willkürlich*“ kann man die Struktur der Textflächen nicht beschreiben, allenfalls die von Ahnlund aufgestellte Behauptung, die willkürlich mit Seitenzahlen spielt, „*ohne dass etwas damit gesagt wäre*“. Schon diese Sätze weisen darauf hin, dass Ahnlund eine vom traditionellen Theater geprägte Erwartungshaltung an Theaterstücke hat. Auch seine nächste Behauptung, Jelineks „Hauptthemen“ seien „Erniedrigung, Demütigung, Schändung und Selbstekel, Sadismus und

²³⁴ http://www.dieterwunderlich.de/Elfriede_Jelinek.htm. [Hervorhebung von Verfasser].

Masochismus“ verrät einen ästhetischen Maßstab, der nicht mehr zeitgemäß ist, weil sie das ‘Schöne` als künstlerischen Maßstab anlegt. Auch die überholte Erwartungshaltung, dass das ‘Wahre` und seine ganzheitliche Erfassung Aufgabe der Kunst sei, scheint durch, wenn Ahnlund bemängelt, dass Jelinek alle „*anderen Aspekte des menschlichen Lebens*“ ausschließen würde.

Auch seine Ansicht, dass Jelinek einem „Krieg der Geschlechter“ huldige, beruht auf einer Verkennung des *Kippbild-Charakters des Vexiertexts*. Denn wie gezeigt, vertritt Jelinek eine von Butler geprägte Perspektive, die den bestehenden Geschlechterdiskurs gerade überwinden will. Dass es bis zu einer möglichen Destabilisierung und Neuordnung der Gesellschaft noch ein weiter Weg ist, hängt also auch mit der eingeübten ästhetischen Position zusammen. Solange diese dominierend sind, gibt es für die Frauen nur ein *Sprechen ohne Sein*.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Jelinek, Elfriede: *Begierde und Fahrerlaubnis*. In: *Manuskripte 93* (1986), S. 74-76; auch in: Alms, Barbara (Hrsg.), *Blauer Streusand*, Frankfurt am Main 1987, S. 122-130.

Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berliner Taschenbuch-Verlag, Berlin 2003.

Jelinek, Elfriede: *Die Kinder der Toten*. Rowohlt Verlag, Reinbek 1995.

Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*. In: Christa Gürtler (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt a.M. 1990, (1983) S. 157-161.

Jelinek, Elfriede: *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes* (1999), Reinbek bei Hamburg 1999.

Jelinek, Elfriede: *Raststätte oder Sie machens alle*. (1994) In: *Raststätte (und andere) neue Theaterstücke*. Rowohlt, Reinbek 1997.

Jelinek, Elfriede: *Totenauberg. Ein Stück*. (1991), Reinbek b. Hamburg 1991.

Jelinek, Elfriede: *Über Tiere*. In (Ders.): *Drei Theaterstücke. Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Würgeengel). Über Tiere*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2009, (2005).

Jelinek, Elfriede: *Wolken. Heim* (1988). Ditzingen 2004.

Interviews

Compton, Irene zitiert nach Dobretsberger, Christine: *Schreiben als ständige Überschreitung*. Interview mit Elfriede Jelinek. In: Wiener Zeitung online, 1.8.2000.

<http://www.wienerzeitung.at/linkmap/personen/jelinek2.htm>
31.05.09

Interview mit Elfriede Jelinek: *Die Frau ist nur, wenn sie verzichtet zu sein*. Interviewer unbekannt. In: *Die Philosophin: Forum für feministische Theorie und Philosophie*. Ed. Diskord, Tübingen 1993, S. 94-98.

Kralicek, Wolfgang und Nüchtern, Klaus: *Stolz ist mir sehr fremd*. Interview mit Elfriede Jelinek. In: Falter Verlagsgesellschaft mbH, Wien 2007.

<http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=472>
01.08.09

Rupprecht, Annette: *Das Öffentliche gehört dem Mann*. Interview mit Elfriede Jelinek. In: Hamburger Abendblatt, Jg. 55, 22.10.2002, Nr. 246, S. 7.

Sekundärliteratur

Heyer, Petra: *Von Verklärern und Spielverderbern*. Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks. Frankfurt am Main 2001.

Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*, Stuttgart 1995.

Just, Rainer: *Zeichenleichen - Reflexionen über das Untote im Werk Elfriede Jelineks*. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum, Institut für Germanistik, Universität Wien 2007.
http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Rainer_Just:_Zeichenleichen_-_Reflexionen_%C3%BCber_das_Untote_im_Werk_Elfriede_Jelineks
23.06.09

Koberg, Roland. Mayer, Verena: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Rowohlt Verlag, Reinbek 2006.

Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*, Thübingen 1997, S. 177. In: Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*.^[2] Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2001, S. 178.

Schößler, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. In: *Forum. Modernes Theater*, Bd.33. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004, S.30.

Sucher, C. Bernd: *Die Textflächenfrau*.
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/784/40744/3/>
02.06.09

Allgemeine Literatur

Berressem, Hanjo: *Logozentrismus*. In: Metzler Lexikon, Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg.: Ansgar Nünning. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar 2008, S. 445.

Beutin, Wolfgang (u.a. Hrsg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 5., überarb. Aufl. Stuttgart, Weimar 1994.

Bublitz, Hannelore: *Judith Butler*. Junius Verlag, Hamburg 2002.

Butler, Judith zitiert nach Bublitz, Hannelore: *Ein Interview mit Judith Butler*. In: Bublitz, Hannelore: *Judith Butler*. Junius Verlag, Hamburg 2002, S.123-133.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991. (Engl. Original: *Gender Trouble* 1990). In: Bublitz, Hannelore: *Judith Butler*. Junius Verlag, Hamburg 2002.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin 1995.
(Engl. Original: *Bodies that Matter* 1993).

Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. (Engl. Original: *Excitable Speech. A Politics of the Performance* 1997). Berlin Verlag 1998, S. 225. In: Bublitz, Hannelore: *Judith Butler*. Junius Verlag, Hamburg 2002.

Eliade, Mircea: *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr*. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1984, [¹] 1949.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004^[¹].

Frenzel, Elisabeth: *Nach 1945 Faszination durch Abbild, Zerrbild, Vexierbild: Die Kunstschaung*. In: *Daten deutscher Dichtung*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2004, 34. Auflage, 2 Bände, [¹] 1962 Bd. 2, S. 642.

Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Übers. Aus dem Französischen: *L'ordre du discours*. Ullstein Verlag, Frankfurt am Main [¹] 1970, 1977.

Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* In (ders.): *Schriften zur Literatur*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1988. S. 7-31. In: Dorothee Kimmich (u.a.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Reclam, Stuttgart [¹] 1988, 1996, S. 231-247.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*

17. Aufl., unveränd. Nachdr. der 15., an Hand der Gesamtausg. durchges. Aufl. mit den Randbemerkungen aus dem Handex. des Autors im Anh. —Niemeyer, Tübingen 1993.

Hirschberger Johannes: *Geschichte der Philosophie*. Band 1: Altertum und Mittelalter, 14. Auflage. Herder Freiburg i. Br., Basel, Wien 1991, S. 10.

Hirschberger Johannes: *Geschichte der Philosophie*. Band 2: Neuzeit und Gegenwart: 14. Auflage, Freiburg i. Br., Basel, Wien. Herder 1991.

Kelber, W.: *Die Logoslehre. Von Heraklit bis Origines* (Neuausgabe 1986). In: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Herausgegeben von: C.B. Mohr, Paul Siebeck, Bd. 4, S. 440.

Killy, Walther (Hrsg.): *Literaturlexikon*. Digitale Bibliothek Band 9. Berlin [²] 2000.

Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*. Erschienen in der Reihe *Literatur als Kunst* von Walter Höllerer. München: Carl Hanser Verlag 10. Aufl. [¹] 1969. 1980.

Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache. (La révolution du language poétique)*. Übers. V. Reinold Werner. Frankfurt a.M. 1978 [frz. 1974].

Lacan, Jacques: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion. Bericht für den 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949*. In: Dorothee Kimmich (u.a.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Reclam, Stuttgart 1996, S. 177-187.

Lange, Friedrich Albert: *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*. Herausgegeben und eingeleitet von Alfred Schmidt, Band 1 und 2, Frankfurt/M. [Sigel: Geschichte der Philosophie, S. 10 <http://www.digitale-bibliothek.de/band3.htm>].

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*.^[3] Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 2005.

Lyotard, Jean-François: *Randbemerkungen zu den Erzählungen*. In: Engelmann, Peter (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Reclam, Stuttgart 1990.

Mayer, Ruth: *Postmoderne/Postmodernismus*. Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 4. Überarb. Aufl. Stuttgart 2008, S. 590.

Mörike, Eduard: *Verborgenheit*. In: Mayer, Mathias: Eduard Mörike. Stuttgart 1998, S. 55.

Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 4. Überarb. Aufl. Stuttgart 2008.

Reese-Schäfer, Walter: *Jean-François Lyotard*. Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 4. Überarb. Aufl. Stuttgart 2008, S. 449.

Renner, Rolf Günter: *Postmoderne und Moderne*. Killy Literaturlexikon, Bd. 14, S.228.

Simon, Ralf: *Erzähltheorie, Narrativik*. Killy Literaturlexikon, Bd. 13, S. 269.

Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (in einer Reihe von Briefen)*. Entstanden 1793-94, Erstdruck in: Die Horen (Tübingen), 1. Jg. 1795, Heft 1, 2 und 6.

Stephan, Inge: *Aufklärung*. In: Beutin, Wolfgang (u.a. Hrsg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 5., überarb. Aufl. Stuttgart, Weimar 1994, S. 121-154.

Vorländer, Karl: *Philosophie der Neuzeit*. In: *Geschichte der Philosophie*. Bd. 2, 172ff.