



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Karnevaleske in der Literatur von Elfriede Jelinek
und Luisa Valenzuela

Verfasserin

Susanne Teutsch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Juni 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Dr. María Teresa Medeiros-Lichem, PhD

Danksagung

Sehr herzlich möchte ich meiner Betreuerin Dr. María Teresa Medeiros-Lichem danken, die mich mit dem Werk Luisa Valenzuelas bekannt gemacht hat und diese Arbeit mit wegweisender Unterstützung begleitet hat. Ihre Kritik und Anregungen haben mir stets neue Sichtweisen auf mein Thema ermöglicht.

Meiner Familie – Uli, Rüdiger und Fritzi – danke ich, dass sie mir mit finziellem und moralischem Beistand mein Studium ermöglicht haben. Auch in meinem Freundeskreis gibt es viele Menschen, die mich im Vorwärtskommen meiner Arbeit unterstützt haben. Insbesondere Julian möchte ich dafür danken, dass ich mich immer auf ihn verlassen kann.

Bei aller Verschiedenheit der genannten Phänomene hat die karnevalesk-groteske Form eine ähnliche Funktion: sie sanktioniert die Zwanglosigkeit der Phantasiegebilde, erlaubt, Unterschiedliches zu kombinieren und Entferntes anzunähern, verhilft zur Loslösung vom herrschenden Weltbild, von Konventionen und Binsenweisheiten, überhaupt von allem Alltäglichen, Gewohnten, als wahr Unterstellitem. Sie erlaubt einen anderen Blick auf die Welt, die Erkenntnis der Relativität alles Seienden und der Möglichkeit einer grundsätzlich anderen Weltordnung.

Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
Teil I: Theorie	
1. Michail Bachtins Karneval als Ausgangspunkt einer vielstimmigen Gegenkultur	9
1.1. Das karnevaleske Lachen	18
1.1.1. Das Lachen bei Julia Kristeva	19
1.2. Der groteske Realismus	21
1.2.1. Exkurs: Parodie, Dialogizität und Intertextualität	25
1.3. Bachtin in feministischer Theorie und der Postmoderne	28
1.3.1. Der postmoderne Subjektbegriff bei Kristeva	32
1.3.2. Die weibliche Groteske und das Objekt	34
Teil II: Autorinnen	
2. Die Autorinnen im biographischen und politischen Kontext	42
2.1. Argentinische Verhältnisse: Luisa Valenzuela	42
2.2. Elfriede Jelinek und das Zerfallen des Ichs als politischer Akt	46
Teil III: Analyse	
3. Von Bettrealitäten und Raststättenpornos	52
3.1. <i>Realidad nacional desde la cama</i> : Luisa Valenzuelas Wirklichkeitsschichten	52
3.1.1. Postmoderne Bilderschau: Das Spektakel als offizieller Diskurs	55
3.1.2. Diskrepanz der Wirklichkeiten: die groteske Komik	60
3.1.3. Der Körper: kollektives Gedächtnis oder Objekt?	62
Zusammenfassung Valenzuela	69

3.2. <i>Raststätte oder sie machens alle</i> : Fremdenhass im Weltenklo	70
3.2.1. Umverteilung: der groteske Körper	73
3.2.2. Von der Auflösung des Subjekts zur bloßen „Sprachfläche“	79
3.2.3. Unbedingte Überschreitung: Transgression und Objekt	84
3.2.4. Das Fremde und die Philosophie	87
3.2.5. Zusammenfassung Jelinek	88
4. Resümee	91
Bibliographie	96
Zusammenfassung	101
Lebenslauf	102

Einleitung

Diese Arbeit behandelt die Thematik der Funktion der karnevalesken Stimme in der Literatur. Im Zentrum steht dabei das Interesse an der kritischen Funktion von Literatur und inwiefern sie mit repressiven Zuständen umgehen und etwas zu einer Neugestaltung gesellschaftlicher Ordnung beitragen kann. Ein geeigneter Ansatz dafür ist die Theorie des Karnevals von Michail Michailowitsch Bachtin¹ (Russland, 1895-1957), die die Konfrontation zwischen unterschiedlichen Diskursen, die in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen, thematisiert. Sie findet Eingang in die Literatur, wo sie als karnevaleske Stimme bestehende gesellschaftliche Ordnungen außer Kraft setzt, aufgestellte Beschränkungen überschreitet, sie auslacht und sie mit dem Ziel der Erneuerung mit ihrer unbegrenzten Vergänglichkeit konfrontiert. Sie hat ambivalenten Charakter, denn zeitgleich mit der ordnungsstörenden hat sie eine ordnungsschaffende Funktion. In *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* (1965, deutsche Erstausgabe aus dem Russischen von Gabriele Leupold, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987) schreibt Bachtin:

Im Karneval spielt das Leben selbst, es inszeniert [...] eine andere, freie, zwanglose Form seiner Verwirklichung, seine Wiedergeburt und Erneuerung nach besseren Prinzipien. Die reale Form des Lebens ist hier zugleich auch seine erneuerte ideale Form. (56)

Als zweite wichtige Quelle für Bachtins Karneval-Theorie dient in dieser Arbeit das von Alexander Kaempfe übersetzte und 1990 im Fischer Taschenbuch Verlag erschienene Buch *Literatur und Karneval*, das Abschnitte aus *Rabelais und seine Welt* und Bachtins weiterem Werk *Probleme der Poetik Dostoevskij*² in sich vereint.

Die literarische Produktion von Elfriede Jelinek (Österreich, 1946) und Luisa Valenzuela (Argentinien, 1938) spiegelt die kritische Auseinandersetzung der Autorinnen mit den gesellschaftspolitischen Machtverhältnissen, in denen sie leben,

¹ russ.: Михаил Михайлович Бахтин. Man beachte, dass es aufgrund der Aussprache unterschiedliche Transkriptionen gibt. Ich folge in meiner Arbeit der deutschen Umschrift, in der verwendeten Sekundärliteratur kommen außerdem die englische (Mikhail Mikhailovich Bakhtin) und die spanische (Mijaíl Mijáilovich Bajtín) vor.

² Erstes Mal 1929 unter dem Titel *Проблемы творчества Достоевского* in Leningrad erschienen, 1963 in einer zweiten erweiterten Auflage unter dem Titel *Проблемы поэтики Достоевского* in Moskau veröffentlicht, deutsche Erstausgabe 1971 im Hanser Verlag, übersetzt von Alexander Kaempfe.

wider. Für meine textliche Analyse ziehe ich *Raststätte oder sie machens alle* (1994) und *Realidad nacional desde la cama* (1990) heran, da ich denke, dass sich an diesen Texten besonders gut karnevaleske Elemente untersuchen lassen und sie exemplarisch für die literarischen Reaktionen der Schriftstellerinnen auf herrschende und repressive Ideologien stehen, die sie sprachlich sichtbar machen und kritisieren. Parallelen in ihrem Werk findet man in ihrem ambivalenten Humor, der einen klaren Blick auf gesellschaftspolitischen Machtmissbrauch und die Verzerrung der Wirklichkeit durch totalitäre Systeme wirft. Als Schriftstellerinnen machen sie es sich zur Aufgabe an einem kollektiven Gedächtnis zu arbeiten und Literatur, Geschichte und Gesellschaft in einen Zusammenhang zu stellen.

Die Arbeit setzt sich aus einem theoretischen Teil, einem Kapitel über die Autorinnen und der Analyse der behandelten Texte zusammen. Der erste Teil geht ausführlich auf Bachtins Karneval-Theorie und deren Charakteristika ein. Außerdem soll anhand anderer Theorien aufgezeigt werden, inwiefern Bachtins Ideen als Basis für die theoretischen Ausführungen Julia Kristevas dienen, sie die feministische Theorie beeinflussen und ihre Elemente in späteren Strömungen, wie der Postmoderne wieder aufgegriffen wurden. Der zweite Teilbettet die behandelten Schriftstellerinnen in ihren biographischen und politischen Kontext ein, um die Bezüge zwischen ihrer Kritik, die sie in ihren Texten verarbeiten, und ihrer gesellschaftlichen Situation herzustellen. Im dritten und letzten Teil sollen schließlich die karnevalesken Elemente in den ausgewählten Texten analysiert und in einen Zusammenhang mit den theoretischen Vorgaben und den Situationen der Autorinnen gestellt werden. Besondere Beachtung möchte ich dabei auf die Themen Sprache, Politik und Frauen legen, da sie mir alle in diesem Zusammenhang wichtig erscheinenden Aspekte in Jelineks und Valenzuelas Texten in sich vereinen.

Obwohl ich denke, dass sich die in dieser Arbeit behandelten Autorinnen sehr gut für einen literaturwissenschaftlichen Vergleich eignen, gibt es meines Wissens nach erst einen Text, der Werke beider Schriftstellerinnen behandelt und zwar der 2009 erschienene Aufsatz „Puzzled Words across Two Worlds: Re-writing of the Fairy Tales In Luisa Valenzuela and Elfriede Jelinek“ von María Teresa Medeiros-Lichem. Das liegt wahrscheinlich daran, dass Valenzuela im deutschsprachigen Raum noch relativ unbekannt ist. Bisher gibt es nur eine österreichische

Diplomarbeit, die sich mit ihr auseinandersetzt (Julia Schweighofer: *Der Roman „Realidad nacional desde la cama“ der argentinischen Autorin Luisa Valenzuela in der englischen und deutschen Übersetzung*, 2003), außerdem liegen erst zwei Sammelbände mit Erzählungen Valenzuelas in deutscher Übersetzung vor (*Offene Tore*, 1996, übersetzt von Erna Pfeiffer und *Feuer am Wort*, 2008, übersetzt von Helga Lion, Erna Pfeiffer, Julia Schwaighofer, Eva Srna und Birgit Weilguny). Im Vergleich dazu ist ihr Werk fast vollständig ins Englische übersetzt. Jelinek wird hingegen vor allem seit der Vergabe des Literaturnobelpreises 2004 nicht nur im deutschsprachigen Raum intensiv rezepiert, (Vgl. dazu etwa: Bartens; Clar und Schenkermayr).

Mit den karnevalesken Elementen in den ausgesuchten Texten haben sich bereits mehrere Aufsätze befasst. Bei Valenzuela wird die Thematik ausführlicher behandelt, wie etwa in Ksenija Bilbijas Aufsatz „El gran teatro del mundo (argentino): *Realidad nacional desde la cama de Luisa Valenzuela*“ (1996). Bei Jelinek wird der karnevaleske Aspekt in Zusammenhang mit *Raststätte oder sie machens alle* nur am Rande bemerkt. Sehr hilfreich waren mir allerdings in Bezug auf die Groteske im allgemeinen Werk Jelineks die im Internet veröffentlichten Aufsätze von Christian Schenkermayr „Ende des Mythos? – Beginn der Burleske?“ (2008) und Burkhard Meyer-Sickendiek „Ekelkunst in Österreich“ (2004). Diese Arbeit möchte das vorliegende Material zusammenfassen, eigene Ansätze hinzufügen und mit dem Vergleich der beiden behandelten Texte und der Autorinnen neue Schlüsse daraus ziehen.

Es sei weiters darauf hingewiesen, dass diese Arbeit ganz im Sinne der positiven Betonung Bachtins auf Diversität und Multiplizität eine unter vielen möglichen Sichtweisen auf die Werke der beiden Schriftstellerinnen darstellt, ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben.

Schlussendlich möchte ich anmerken, dass ich mich, außer bei offensichtlichem Überwiegen von weiblichen Personen, aus Gründen der Leserfreundlichkeit für die traditionelle Schreibweise von geschlechtsspezifischen Formen entschieden habe. Ich möchte jedoch im Sinne einer bewussten Sensibilisierung zusätzlich darauf hinweisen, dass diese geschlechtsneutral zu verstehen sind.

Teil I

1. Theorie: Michail Bachtins Karneval als Ausgangspunkt einer vielstimmigen Gegenkultur

Für meine Analyse habe ich mich mit dem theoretischen Ansatz Michail Bachtins, insbesondere seinem Karneval-Konzept, auseinandersetzt, weil er den kritischen Fokus auf den Zusammenhang zwischen Literatur und Gesellschaft um einen sozialen Aspekt erweitert und Machtverhältnisse zwischen autoritären Diskursen und unterdrückten Minderheiten, sowie ihren Widerstand dagegen thematisiert. Der Karneval im Sinne Bachtins und seine ästhetische Ausführung, wie die karnevalisierte Literatur sind politisch, da sie auf Gemeinschafts- und Herrschaftsverhältnisse bezogen sind und subversives Potential in sich tragen, diese spiegeln, verkehren, verzerrn und ihre Scheinhaftigkeit entlarven. Er bewegt sich dabei in einem Grenzbereich zwischen großer sozialer Ordnung und ihrer Auflösung.

Bachtins Schriften werden in den Wissenschaften intensiv rezipiert. Die seinen Theorien zu Grunde liegende positive Auffassung von Pluralität und eine Skepsis gegenüber Autoritäten und statischen Einheiten finden sich vor allem in der Postmoderne wieder (Vgl. dazu: Sim). Sie wurden unter anderem von feministischen Theoretikerinnen weiterentwickelt³, obwohl er selbst den Geschlechterspekt in seinem Werk nicht dezidiert beachtet. Da sich die feministische Theorie besonders mit der Aufwertung von Minderheiten und Randgruppen, wie es in einer patriarchalischen Gesellschaft nun mal die Frauen sind, auseinandersetzt, eignet sich Bachtins Herangehensweise jedoch auch in diesem Sinn.

Da seine theoretische Entwicklung maßgeblich von seiner politischen und biographischen Situation beeinflusst war, ist es hilfreich einen Blick auf seine Lebensumstände zu werfen, über die im Allgemeinen nicht sehr viel bekannt ist.

Michail Michailowitsch Bachtin wurde am 16. November 1895 in Orjol, einer kleinen Stadt südwestlich von Moskau geboren. Seine Erziehung war von den liberalen Ansichten seiner Familie geprägt und später studierte er Klassik und

³ Vgl.: dazu etwa: Dale Bauer und Susan McKinstry [Hg.]: *Feminism Bakhtin and the Dialogic* (1991), Dale Bauer [Hg.]: *Feminist Dialogics* (1988) oder Mary Russo: *The Female Grotesque* (1994).

Philologie an der Universität von Sankt Petersburg. 1929 wurde er durch die Exekutive des totalitären Regimes Josef Stalins verhaftet.⁴ Laut Gary Saul Morson und Caryl Emerson, die 1990 eine respektable Einführung und Zusammenfassung von Bachtins Schlüsselbegriffen mit dem Titel *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics* herausgegeben haben, wurde ihm seine Tätigkeit bei der Russisch-Orthodoxen Kirche, die in einem Spannungsverhältnis zur Diktatur stand, vorgeworfen (Vgl.: vii). In welchem Ausmaß Bachtin wirklich in einer der christlichen Untergrund-Gruppen involviert war, ist nicht bekannt. Ende 1929 wurde er verbannt und lebte von nun an im Exil, zunächst in der kasachischen Stadt Kostanai und ab 1936 mit Unterbrechungen in Saransk. Dort arbeitete er unter anderem als Buchhalter und Lehrer.

Seine intellektuelle Entwicklung spiegelt eine hohe Bandbreite von Erkenntnissen wider, die nicht durch einen einzigen vorrangigen Begriff miteinander vereinbar sind. M. Keith Booker warnt in dem Vorwort zu seiner Studie *Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction* (1995) davor Bachtins Werk zu systematisieren:

[...]Bakhtin's work [...] is extremely diverse, and any attempt succinctly to summarize that work is in danger not only of oversimplifying Bakhtin's thought but of doing considerable violence to the complex and avowedly nonsystematic nature of his project. (xi ff.)

Auch Emerson und Morson wollen Bachtin nicht einer bestimmten Strömung zuordnen und werfen anderen Wissenschaftlern diese Vorgehensweise vor. Vielleicht liegt diese Vorsicht vor dem Einordnen seines Werkes daran, dass Bachtin bei seinem Bekanntwerden außerhalb Russlands gegen sein Lebensende von sehr unterschiedlichen Richtungen aufgenommen und geradezu vereinnahmt worden ist. So wurde er als Strukturalist und Poststrukturalist, Marxist und Postmarxist, Soziolinguist, Vitalist, Materialist und vieles mehr beschrieben. Julia Kristeva, die als eine der ersten TheoretikerInnen Bachtin in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts ins Französische übersetzte und ihn damit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machte, verwendete zum Beispiel zunächst seine strukturalistischen Ansätze, um später auf seinem Konzept der Dialogizität den Begriff der Intertextualität aufzubauen. Interessant ist, dass grundsätzliche Auffassungen

⁴ Josef Stalin (russisch: Иосиф Сталин) war seit 1922 Generalsekretär des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion und ließ im Rahmen politischer „Säuberungen“ vermeintliche und tatsächliche Gegner verhaften, in Schauprozessen zu Zwangsarbeit verurteilen, verbannen oder hinrichten.

Bachtins, wie die positive Betonung von Pluralität sich außerdem in der Postmoderne wieder finden und dort von verschiedenen Diskursen, wie etwa der feministischen Bewegung, adaptiert wurden.

In dem Versuch trotz allem dem Leser Bachtins Denken zugänglich zu machen, berufen sich Morson und Emerson wiederholt auf sein Misstrauen gegenüber geschlossenen Systemen und seinen Begriff der „nonmonologischen Einheit“, der, typisch für Bachtins sich ständig weiterentwickelnde Denkweise, eine offene und unstabile Art von Einheit darstellt, die kreative Prozesse möglich macht.

The goal, in his words, was a „nonmonologic unity“, in which real change (or „surprisingness“) is an essential component of the creative process. (2, vgl. auch 4, 5)

Diesem Gedanken zentral liegt Bachtins Frage nach dem Zusammenhang von Literatur und Gesellschaft inne, die Ausgangspunkt für viele seiner Ideen ist. In dem Zusammenhang steht auch seine dialogische Auffassung von Sprache als ein soziales Phänomen, das eine Vielzahl von Stimmen miteinbezieht, berücksichtigt und repräsentiert. Die positive Betonung von sprachlicher Heterogenität formuliert er beispielsweise in dem Aufsatz „Discourse in the Novel“ (1934-1935).

[L]anguage is heteroglot from top to bottom: it represents the co-existence of socio-ideological contradictions between the present and the past, between differing epochs of the past, between different socio-ideological groups in the present, between tendencies, school, circles and so forth, all given a bodily form. (291)

As a living, socio-ideological concrete thing, as heteroglot opinion, language for the individual consciousness, lies on the border between oneself and the other. The word in language is half someone's else's. (293)

Diese daraus entstehende Dynamik ist als Grundidee nicht nur Ausgangsbasis für sein Dialogizitäts-Konzept, eines seiner Schlüsselkonzepte, sondern hat Einfluss auf sein gesamtes Werk. Die Form der dialogischen Sprache charakterisiert beispielsweise den polyphonen Roman, der nicht von einem einzigen Sinnzusammenhang dominiert wird, sondern in dem sich verschiedene Sinnebenen durchdringen und gegenseitig relativieren. Das dialogisch-polyphone Wort begreift Bachtin als zweifach gerichtetes Wort, das im Gegensatz zu dem unmittelbar gegenständlich gerichteten Wort und dem dargestellten oder objekthaften Wort, die

beide einstimmige, monologische Wörter sind und nur sich selbst kennen, steht. Durch die Koexistenz eines fremden Wortes entsteht jedoch eine dialogische Beziehung, die weitere Zugänge ermöglicht (Vgl.: *Literatur und Karneval* 107-31).

Eine Abschwächung oder Zerstörung des monologischen Kontextes tritt erst dann ein, wenn zwei gleichmäßige und direkt auf einen Gegenstand gerichtete Äußerungen aufeinandertreffen. (112)

Diese Struktur, die eine Mehrstimmigkeit positiv betont, kennzeichnet auch Bachtins Karneval-Theorie, die mehrere seiner Grundideen verbindet. Es ist eine Sicht der Welt, in der sich alle wichtigen Werte in Offenheit und Unvollständigkeit treffen. Er entwickelte sie vor allem in seiner Studie über den französischen Renaissance-Schriftsteller François Rabelais (1494-1553), die er ursprünglich als Dissertation an dem Moskauer Maxim-Gorki-Literaturinstitut 1940 einreichte, für die er jedoch erst 1951, zwar nicht den Doktortitel, jedoch den eines Kandidaten der Wissenschaften erhielt. 1965 wurde sie überarbeitet unter dem Titel *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (*Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*) veröffentlicht.

Darin geht er zunächst von der historischen Entwicklung des Karnevals aus, um ihn dann als theoretisches Phänomen zu begreifen, das sich mit seinen Eigenschaften und Merkmalen in der Literatur weiterentwickelt hat. Dann spricht er von „karnevalisierter Literatur“, die in ihrer Konzeption die Funktion des Karnevals übernimmt, der ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufhört Quelle der Karnevalisierung der Kultur zu sein (Vgl.: *Rabelais* 29). Als Repräsentant karnevalisierter Literatur sieht Bachtin zum Beispiel die menippeische Satire, die seit der Antike als eigene Gattung begriffen wird. Seine Ausführungen demonstriert er an dem Romanzyklus um die beiden Riesen Gargantua und Pantagruel (1532 - 1564) von François Rabelais, wobei nicht ganz klar scheint, ob er diese literarischen Angaben gebraucht, um seine globalen Konzepte zu bedienen oder umgekehrt. Eine der Kernaussagen, auf die sich Bachtins Konzept dabei stützt, ist:

Der Karneval ist umgestülpte die Welt. Die Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die die gewöhnliche Lebensordnung bestimmen, werden für die Dauer des Karnevals außer Kraft gesetzt. (*Literatur und Karneval* 48)

Der Karneval befreit das Volk von allem Alltäglichen, weil der Alltag von Staat und Kirche, also dem offiziellen Leben, vertreten wird und mit Unterdrückung verbunden ist. Bachtin versteht ihn als das inoffizielle, „[...] zweite, auf dem Lachprinzip beruhende Leben des Volkes, er ist sein festliches Leben [...]“ (56). Unter diesem Begriff sammeln sich verschiedene Rituale, Symbole und Formen zusammen, die einen alternativen sozialen Raum der Freiheit, der Gleichheit und des Überflusses konstituieren. Welche Eigenschaften nach Bachtin am bedeutsamsten sind, ist nicht einfach darzustellen, da sie alle komplex miteinander verbunden sind und ein organisches Ganzes ergeben. Michael Gardiner hebt in dem Buch *The Dialogics of Critique. M. M. Bakhtin and the Theory of Ideology* (1992) dennoch fünf hervor (Vgl. 45 ff.):

- 1, Exzentrizität bedeutet ein von üblichen Verhaltensweisen abweichendes und überspanntes Benehmen. Diese Kategorie, wie die nächste, steht in engem Zusammenhang mit der Karnevals-Kategorie des freien, intim-familiären zwischenmenschlichen Kontakts, der jegliche Distanz, auch die hierarchisch geprägte, aufhebt.
- 2, Als Mesalliance bezeichnete man im bürgerlichen Zeitalter die nicht standesgemäße Ehe zwischen Partnern, die verschiedenen Gesellschaftsschichten angehörten. „Der Karneval vereinigt, vermengt und vermählt das Geheilige mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten“ (Bachtin, *Literatur und Karneval* 49).
- 3, Das erhöhte Bewusstsein für die Relativität der Zeit, das Werden, ist eine weitere Kategorie, denn im Karneval spielen sowohl das vernichtende, wie das erneuernde Element eine elementare Rolle. Tod und Geburt besitzen denselben Stellenwert und stehen in einem unendlichen Verhältnis zueinander.

Die Beziehung zur *Zeit*, zum *Werden*, ist ein konstitutives Merkmal grotesker Motive. Eine damit zwangsläufig verbundenen Eigenschaft ist die *Ambivalenz*: das Motiv stellt auf die eine oder andere Weise *beide Pole der Veränderung, das Alte und das Neue, das Sterbende und das Entstehende, den Beginn und das Ende der Metamorphose* dar.“ (Rabelais 75)

4, Die Profanation, die Entweihung und Entwürdigung ist das System der karnevalistischen Degradierung und Erdung. Anspielungen und Gesten, die auf die Zeugungskraft der Erde und des Körpers hinweisen und Parodien auf alles, was sonst unantastbar ist und als heilig angesehen wird, wie etwa die Kirche, fallen in diese Kategorie. Emerson und Morson betonen, dass die Herabsetzung symbolisch auf die instabile und temporäre Natur jeder Hierarchie zeigt. (Vgl. Morson und Emerson 443)

5, Eine hervorstechende Bedeutung wird dem karnevalesken Lachen gegeben, auf die im nächsten Kapitel genauer eingegangen wird.

Zu Bedenken dabei ist, dass alle diese Eigenschaften ambivalent, universal und nicht abstrakt, sondern „[...] konkret-sinnliche, in der Form des Lebens erlebte und gespielte brauchtümlich-schauhafte „Gedanken“ [...]“ (Bachtin, *Literatur und Karneval* 49) sind. Diese Kategorien spielen eine wesentliche Rolle bei der Karnevalisierung der Literatur, denn Sprache und Verhalten werden durch sie bestimmt und so werden sie als Prinzipien gelesen, die diese Literatur organisieren. Sie bedeuten auch, dass jegliche Unterschiede zwischen den Menschen getilgt werden und niemand außerhalb des Karnevals steht. Er richtet sich auf das Volk als universelle Masse, von der jeder gleichberechtigter Teil ist.

Der Karneval macht keinen Unterschied zwischen Darstellern und Zuschauern. [...] Die Rampe würde den Karneval zerstören (wie umgekehrt die Abschaffung der Rampe das Theater zerstören würde). Den Karneval schaut man nicht an, man *lebt* ihn, *alle* leben ihn, denn er ist von der Idee her *dem ganzen Volk gemeinsam*. (Rabelais 55)

Jegliche Individualität wird beseitigt und in den großen kollektiven Körper des Volkes aufgenommen. Laut Morson und Emerson kann der Karneval dadurch niemals als Ganzes in Bachtins dialogischem Sinn existieren, weil ihm immer das Andere zu dessen Erkennung fehlen würde. Das Erreichen einer Vollständigkeit würde ihn zudem bloß einschränken: „In carnival no one is outside, and nothing ever reaches a whole image, which could only be restrictive“ (92).

Der Gegensatz von offizieller Welt, die des autoritären Staates und der Kirche, und inoffizieller Welt, die des Karnevals, spielt dabei eine Kernrolle. Morson und Emerson meinen, dass dieser Antagonismus nicht mit Bachtins anderem binärem

Begriffspaar, der Monologizität und der Dialogizität gleichgesetzt werden kann, da Karneval die Befreiung von jeglicher Individualität anstrebt und Dialogizität nach Bachtin zumindest zwei für sich allein stehende Selbst voraussetzt:

Whereas dialogue presupposes at least two responsible discrete selves, each other outside the other, carnival strives everywhere toward *fusion*, which makes true dialogue impossible. (227)

Emerson und Morson sehen daher in der Offizialität und der Inoffizialität gegensätzliche Monologismen, die sich als unproduktive Antithesen konfrontieren. In diesem Sinne fahren sie fort, indem sie feststellen, dass das karnevalistische Wort nicht wirklich kommuniziert, sondern eher vermittelt, so wie Exkreme, die ebenfalls eine große Rolle in seiner Theorie spielen, zwischen groteskem Körper und Erde vermitteln.

Julia Kristeva spricht in ihrem Essay „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“⁵ hingegen davon, dass der Dialog „[...] am anschaulichsten [...] in der Struktur der karnevalesken Sprache wird [...]“ (355), da er „[...] aus Abständen, Relationen, Analogien [und] nicht-ausschließenden Gegensätzen“ besteht (362). Sie unterstreicht diesen Gedanken, indem sie fortfährt, dass mit dem Karneval das Subjekt zwar aufgelöst wird, der Einzelne seine Individualität und das Bewusstsein als Person verliert, er sich jedoch gleichzeitig in ein Subjekt des Schauspiels und ein Objekt des Spiels entzweit. Damit wäre das Andere, das für einen Dialog notwendig sein muss, sehr wohl vorhanden. Das Selbst wird durch eine Maske ersetzt, hinter der wiederum jemand Anderer steht.

Im Karneval wird das Subjekt vernichtet: hier vollendet sich die Struktur des Autors als eines Anonymats, das kreiert und sich kreieren sieht, zugleich als Ich und als Anderer, als Mensch und als Maske. (362)

Somit gibt es laut Kristeva das Andere, sowohl im Autor als auch im aufgelösten Subjekt des Karnevals und eine dialogische Beziehung ist damit möglich. Auch Emerson und Morson schreiben, dass unter „carnival conditions, the self expands, rejoices, devours – and disappears“ (227). In ihrem Verständnis entwickelt Bachtin seine Idee von der Ganzheit von Dialogizität zu einem „open unity of a dialogue“, weiter, die nicht als statisch zu verstehen ist, sondern „open-ended, productive“ und

⁵ Das französische Original „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“ erschien in Critique XXIII (1967), 438-465. Die deutsche Übersetzung von Michel Korinman und Heiner Stück wurde 1972 in dem von Jens Ihwe herausgegebenen Buch *Literaturwissenschaft und Linguistik* Bd. 3 veröffentlicht.

„full of potential“ (228). Insofern bedeutet diese offene Dialogizität auch keine Vollständigkeit, die die potentielle Unendlichkeit einschränken würde. Diese unterschiedlichen Auffassungen von Bachtins Konzept zeigen, dass seine Auslegungen nicht ganz widerspruchsfrei sind, was wiederum der ambivalenten und weltumfassenden Struktur des Karnevals entspricht. Ich denke, dass Emerson und Morson Recht haben, Offizialität und Inoffizialität nicht mit Monologizität und Dialogizität gleichzusetzen. In der grundsätzlichen Frage, ob der Karneval dialogisch ist, schließe ich mich für die weitere Arbeit Kristevas Auslegung vom vernichteten Subjekt an, das als Ich und als Anderer existiert, da es in Bezug auf die spätere Werkanalyse und der feministischen Auslegung Bachtins Konzepte naheliegender erscheint.

In *Rabelais und seine Welt* zeigt Bachtin auf, wie der französische Autor karnevaleske Elemente in seinem literarischen Werk gebraucht, um an der repressiven Gesellschaft seiner Zeit Kritik zu üben. Bachtins Beobachtungen lösen sich dabei von ihrem historischen Kontext und bekommen allgemeine Gültigkeit, wie Menschen in Situationen der Repression reagieren. Inwieweit seine eigene eingeschränkte Beweglichkeit durch seine Verbannung und der totalitäre Machtapparat Stalins dazu beigetragen haben, dass er seine Theorie auf einer derartigen Freiheit und Uneingeschränktheit des menschlichen Volkes und einer prinzipiellen Ablehnung von geschlossenen Systemen begründet, ist umstritten, jedoch ein beliebter Zugang zur Interpretation seines Werkes. Morson und Emerson beschränken sich darauf, diese Ausgehensweise als eine von vielen möglichen Perspektiven auf Bachtins Werk anzudeuten.

When one recalls that *Rabelais and His World* and *Epic and Novel* were written in Stalinist Russia, with its great purges and its Terror, one is tempted to read the two works as maximalist reactions to a totalitarian state. One may be especially struck by Bakhtin's extensive description of the pure „Freedom of speech“ characteristic of carnival. In our view, it would be a mistake to reduce the book to this allegorical dimension alone; the work clearly grows out of Bakhtin's lifelong concern with unfinalizability and his more recent interest in parody and the novel. Nevertheless, the political allegory does appear to be present, and it helps to explain one peculiar dimension of the Rabelais book. (94)

Auch über Bachtins politisches Engagement sind sich seine Kritiker uneinig. Fakt ist, dass er lebenslang nicht frei war, direkt zu sagen, was er wollte. Gerade deswegen

sollte man sein Werk aufmerksamer lesen, um das zu erkennen, was vielleicht nicht auf den ersten Blick sichtbar ist und wenn er dezidiert von der Ungleichheit zwischen seriösem und karnevaleskem Leben in der Klassenstruktur eines Staates spricht, liegt der Gedanke an das von Unfreiheit und Autoritäten geprägte stalinistische Russland nicht weit:

Unter den Bedingungen einer konsolidierten Klassen- und Staatsstruktur ist die Gleichberechtigung der beiden Aspekte [seriöse und Lach-Aspekte von Gottheiten, Welt und Mensch] nicht mehr möglich, und alle Lachformen gehören – früher oder später – zu einem nicht offiziellen Bereich. (Bachtin, *Literatur und Karneval* 54)

In dem Sinn sieht beispielsweise Booker, der das Nachvollziehen des politischen Klimas in der Sowjetunion zu Bachtins Lebzeit für ausschlaggebend für das Verständnis seines Werks hält, seine Kritik am mittelalterlichen Katholizismus in *Rabelais und seine Welt* als zumindest teilweise verschlüsselte Absage an das stalinistische Regime (Vgl.: xii).

Trotz gewisser Achtsamkeit im Umgang mit Bachtin kann eine klare Verbindung zwischen seiner biographischen Situation und seinen Theorien gezogen werden, die damit als Versuch gesehen werden können, Kritik am repressiven Machtapparat Stalins zu üben, ohne durch politisches Engagement „auffällig“ zu werden. In dieser Hinsicht ist der Schritt zu Valenzuela und Jelinek nicht weit, so verschieden ihre Situationen auch sein mögen: Beide Autorinnen verarbeiten in ihrer Literatur Zustände gesellschaftlicher und politischer Unterdrückung und konfrontieren ihr Umfeld damit auf eine subversive Art und Weise ohne – zumindest in ihren Texten – direkt anzuklagen.

Bachtins Karneval-Theorie baut auf schon vorhandenen Ideen, wie der „nonmonologischen Einheit“ und seiner, teils biographisch erklärbaren Abneigung gegenüber geschlossenen Systemen auf. Sie entwickelt ein Bild der Welt, die alle vorhandenen Strukturen, insbesondere jene, bei denen es um Macht, existenzielle Bedürfnisse und Ängste geht, hinterfragt, in dem sie sie degradiert und konkret macht, aus ihrem alltäglichen Kontext holt, umdreht und als etwas begreift, das veränderbar ist, indem es ihre Unabgeschlossenheit und Ambivalenz betont. Damit konstruiert Bachtin einen alternativen sozialen Raum der Freiheit und Gleichheit, in dem alles möglich ist, was im vorherrschenden unmöglich scheint.

Zur Konstruierung dieser inoffiziellen Welt benötigt das Volk Mittel, die einerseits wirksam gegen Autorität und Unterdrückung wirken und andererseits selbst nicht unterdrückend sind. Eine wichtige Rolle spielt dabei neben Exzentrizität, Mesalliance, dem Werden und der Degradierung, das karnevaleske Lachen.

1.1. Das karnevaleske Lachen

Die karnevalistische Welt beruht für Bachtin auf dem Lachprinzip und offenbart eine „zweite Wahrheit“, die neben derjenigen des alltäglichen und unterdrückten Lebens existiert. Gardiner betont, dass dieses Lachen nicht als triviales Scherzen zu verstehen ist, sondern viel tiefer geht, da es „[...] a distinctive viewpoint [ausdrückt] which is diametrically opposed to the monolithically serious world of officialdom: it is „universal“, it heals and regenerates, and it is linked to essential philosophical questions“ (*Dialogics* 49). Lachen wird zu einer universalen philosophischen Form, die Veränderungen und neue Möglichkeiten eröffnet, indem sie den „bornierten Ernst“ jener Zwänge zerstört, die „[...] die herrschenden Vorstellungen von der Welt bestimmen [und] als relativ und nur beschränkt gültig“ entlarvt (Bachtin, *Rabelais* 100). In *Rabelais und seine Welt* ist Lachen pures Potential, pures Potenzial ist reine Freiheit und reine Freiheit der fast einzige wahre Wert. Das Lachen dient im Karneval als Waffe gegen die Furcht und Unterdrückung, die von der offiziellen Welt, in Rabelais' Fall dem autoritären Staat und der Kirche, ausgeübt wird und besiegt sie nicht, indem es sie beseitigt, sondern in dem es darüber hinausgeht und überwindet. So hat es die Kraft die Menschen nicht nur vom äußeren Zensor, sondern auch von ihrem inneren Zensor, der von gesellschaftlichen Normen geleitet wird, zu befreien. Am Ende gelingt es dem Lachen sogar den Tod und die Angst davor zu besiegen.

In der Klassenkultur ist der Ernst offiziell und autoritär, er ist mit Gewalt, Verbot und Einschränkung verquickt. Ein solcher Ernst trägt immer ein Element der Furcht und Einschüchterung in sich. In der mittelalterlichen Ernsthaftigkeit dominierte dieses Element sehr stark. Das Lachen setzte im Gegenteil die Überwindung der Furcht voraus. Das Lachen verfügt über keine Verbote und Einschränkungen. [...] Der mittelalterliche Mensch empfand im Lachen besonders scharf den Sieg über die Furcht. Und er empfand ihn nicht nur als Sieg über die mystische Furcht (die „Gottesfurcht“) und über die Furcht vor den Naturkräften, sondern vor allem als Sieg über die moralische Furcht, die das Bewusstsein des Menschen knechtet, bedrückt und dumpf macht: als Sieg über die Furcht vor allem Geheiligten und Verbotenen [...]. (*Literatur und Karneval* 35)

Das Lachen wird dadurch zur universellen Waffe, das heißt, es betrifft das ganze Volk und nicht den Einzelnen und ist auf alle und alles gerichtet. Es „[...] ist kein subjektiv-individuelles und kein biologisches Empfinden der Unaufhörlichkeit des Lebens – es ist [...] ein das ganze Volk umfassendes Empfinden“ (36 f.). Die ganze Welt erscheint komisch und wird in ihrer lächerlichen Relativität wahrgenommen und begriffen.

Bachtin kritisiert das satirische Lachen der Neuzeit, das sich seiner Meinung nach rein negierend äußert, indem sich der Satiriker außerhalb der belachten Erscheinung stellt und dadurch die „Einheit des komischen Aspekts der Welt“ zerstört (*Rabelais* 61). Im Karneval kann eben niemand außerhalb stehen, weshalb das Karnevals-Lachen auch das Unfertige in allem schätzt. Es ist das effektivste Instrument der Unvollendbarkeit (Vgl.: Morson und Emerson 443). Weder nur negativ noch einseitig, ist es immer ambivalent. Es degradiert durch Spott an aller Ernsthaftigkeit und Hohn über geschlossene Haltungen gegenüber der Welt, gleichzeitig ist es heiter und jubelnd. Sprachlich entzieht es sich jeder unantastbaren Ordnung und zeigt sich in Schimpfwörtern, Satiren und Parodien von offiziellen und in diesem Sinne autoritären Texten. Für Bachtin sind diese umgangssprachlichen Flüche und Profanationen der verbale Protest des Volkes in verschlüsselter Form und drücken seine Ablehnung gegenüber der offiziellen Welt aus (Vgl.: Gardiner, *Dialogics* 50).

Bachtins Blickwinkel, der das karnevaleske Lachen als „zweite Wahrheit“ der Welt und als Waffe des Volkes gegen Furcht und Unterdrückung erkennt, zeigt sich als genaue Beobachtung von menschlichem Verhalten in Situationen der Unterdrückung. Diese Basis eignet sich gut als theoretischer Hintergrund für meine Analyse der parodistischen und satirischen Elemente in den Werken Elfriede Jelineks und Luisa Valenzuelas, da diese die Figuren in ihren Texten sich mit solchen Situationen auseinandersetzen lassen.

1.1.1. Das Lachen bei Julia Kristeva

Kristevas Auseinandersetzung mit dem Lachen in *Die Revolution der poetischen Sprache* (*La Révolution du language poétique* 1974, deutsche Erstausgabe übersetzt

von Reinhold Werner 1978) lassen deutlich den Einfluss der Theorie Bachtins erkennen. Ursprünglich geht sie jedoch von Sigmund Freuds Aufsatz „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“ (1905) aus.

Freud, der den Menschen als „unermüdlichen Lustsucher“ (120) charakterisiert, versteht den Witz als „Lust am Unsinn“ und sieht in ihm eine wichtige Entlastungsfunktion der Psyche. Das Kind, das sich der Sprache zunächst als reine Quelle der Lust durch Rhythmus und Reim, ohne sich einem Sinn zu verpflichten, bedient, muss sich sukzessive an die gesellschaftlichen Einschränkungen, die den Sprachgebrauch bestimmen, halten (Vgl.: 118 f.). Das ungebundene, „unsinnige“ Spiel mit der Sprache bekommt den Reiz des von der Vernunft Verbotenen und wird nun als Befreiung des von außen herrschenden Druckes genutzt, der sich in der Psyche widerspiegelt. Freud unterteilt die Techniken des Witzes deshalb in diese, die zur Entlastung des gesellschaftlich-erzieherischen Zwangs dienen und jene, die einen psychischen Aufwand schon im Vorhinein ersparen oder verhindern sollen. Verdichtungen, Anspielungen und Wortspiele, die ebenso ein wichtiger Bestandteil der Parodie und im weitesten Sinn intertextuell (Vgl.: Kapitel 1.2.1) sind, spielen dabei eine gewichtige Rolle.

Kristeva teilt nicht nur Freuds Auffassung, dass das hervorgerufene Lachen auf bestehende Verbote abzielt, um diese zu überwinden, sondern radikalisiert diese, indem sie den widersprüchlichen Charakter und Gegensätze, wie den „unendlichen Hochmut als auch unendliches Elend“ (*Revolution* 216), die dem Lachen inhärent sind, betont. In Zusammenhang mit dem Karneval, wehrt sie sich dagegen seinen tragischen Aspekt, auf den Bachtin besonderen Wert legt, zu vergessen oder zu mystifizieren; insofern betrachtet sie das Lachen in der Wichtigkeit seiner Bedeutung sogar als ernsthaft:

Das Lachen des Karnevals ist nicht einfach parodistisch; es ist nicht eher komisch als tragisch, es ist – wenn man so will – *ernsthaft* und allein auf diese Weise ist seine Bühne weder die des Gesetzes noch die der Parodie, sondern sein *Anderes*. ("Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman" 363f.)

Das symbolische Verbot, das, nach Kristevas psychoanalytisch beeinflusster Auffassung von Symbolischem und Semiotischen, den bewussten Bereich des Subjekts betrifft (Vgl.: Kapitel 1.3.1.), wird durch das Lachen, das von der semiotischen, also unbewussten und triebhaften Seite erzeugt wird, überschritten.

Deshalb kann sich das Lachen auch der Instanz der Kirche widersetzen. Die Folge ist die Verdrängung des Symbolischen durch das Semiotische, also die Auslöschung des Sinns durch den Trieb.

Lachen ist das, was die Verbotschranke hebt, was in das (vom Schöpfer symbolisierte) Verbogene eindringt und den zerstörerischen, gewaltsamen, befreienden Trieb in es hineinträgt. (*Revolution* 217)

Im Bachtinschen Karneval, der sich auf die grundlegendsten Triebe des Volkes stützt, bekommt das ambivalente Lachen existenzielle Bedeutung.

Die karnevaleske Sprache und Gestik, die auf dieser Lachkultur basiert, benutzt explizit die Übertreibung, die Transgression und das Groteske um die bestehenden Regeln und Grenzen zu überwinden.

1.2. Der groteske Realismus

Ein weiterer wichtiger Aspekt des Karnevals, der „[...] von der volkstümlichen Lachkultur und vom karnevalistischen Weltempfinden nicht zu trennen [...]“ (Bachtin, *Literatur und Karneval* 25) ist, da sie ihm zugrunde liegen, ist der groteske Realismus, den Bachtin als Motivsystem der volkstümlichen Lachkultur versteht und der sich vor allem über das materiell-leibliche Prinzip des Körpers darstellt.

Der Begriff des *Grotesken* lässt sich vom italienischen Wort *grotto* für Grotte oder kleine Höhle herleiten und bezeichnete ursprünglich den extravaganten Mal- und Dekorationsstil der in den Räumlichkeiten und Gängen („Grotten“) von Kaiser Neros (37 bis 68 n. Chr.) Palast Domus Aurea in Rom gefunden wurde, als er im 15. Jahrhundert wieder entdeckt wurde. Die dekorativen Ornamente erregten durch ihren phantastischen Charakter Aufsehen, da ihre Motive die Grenze zwischen Tierischem, Menschlichem und Pflanzlichem aufhoben und Elemente aus allen Bereichen miteinander vermischten. Der Stil wurde anschließend kopiert und die Bezeichnung fand so Eingang in den Sprachgebrauch (Vgl.: Russo 2 ff.)

Dem Grotesken werden je nach geschichtlichem Zeitpunkt und künstlerischer Richtung verschiedene Eigenschaften zugesprochen, generell gesagt versammelt es Elemente, die vom Alltäglichen abweichen und natürliche und von der Gesellschaft aufgestellte Grenzen überschreiten. Sein dualistischer Charakter kann anregen und abstoßen, Furcht einflößend und zugleich komisch sein. Bachtin nimmt vor allem

diese de- und regenerierenden grotesken Kräfte, die destruktiv und erneuernd zugleich sind und ordnet sie als positive Aspekte seiner Karneval-Theorie zu.

Um den grotesken Körper näher zu definieren, geht Bachtin zunächst auf den Leib ein, wie ihn die „neuen Kanons“ im Unterschied zur grotesken Konzeption wahrnehmen, womit er betont, dass „[d]ie Grenzen zwischen Leib und Welt und zwischen Leib und Leib [...] in der grotesken Kunst ganz anders [verlaufen] als in der klassischen oder naturalistischen“ (*Literatur und Karneval* 15). Der neue Leibes-Kanon zeichnet sich dadurch aus,

[...] daß er von einem völlig fertigen, abgeschlossenen, streng begrenzten, von außen betrachteten, unvermischten, individuell-ausdrucksvollen Leib ausgeht. Alles was herausragt und absteht, alle scharf ausgeprägten Extremitäten, Auswüchse und Knospungen, das heißt alles, was den Körper über seine Grenzen hinaustreibt, was einen anderen Körper zeugt, wird entfernt, weggelassen, zugedeckt, abgeschwächt. Genauso werden alle Öffnungen verdeckt, die in die Tiefe des Leibes hineinführen. (20)

Der groteske Leib hingegen wird zum Mittelpunkt des Universums. Um ihn gruppieren sich alle Dinge und Werte neu (Vgl.: *Rabelais* 410). Ihm sind im Wesentlichen dieselben Eigenschaften inhärent, die Michael Gardiner als Charakteristika des Karnevals hervorhebt. Er ist exzentrisch, nach außen hin offen, kosmisch und universal. Er vereint sich mit der Welt, in dem er sie sich einverleibt. An dieser Überschreitung sind Tod und Geburt gleichermaßen beteiligt, dadurch ist der groteske Körper unendlich, immer im Werden begriffen und nie abgeschlossen. Gleichzeitig verschmilzt er Hoch- und Volkskultur, da er ein Kollektivkörper ist und degradiert, indem er konkret-sinnliche Funktionen betont.

Das Groteske ist überall dort, wo Übertreibung phantastische Ausmaße annimmt und Grenzen überschritten werden. Das kann auf einer sprachlichen Ebene passieren, in dem Versuch über einen monologischen Diskurs hinauszutreten, Verbote zu überwinden und Tabus auszusprechen. Julia Kristeva beschreibt die Bühne, die sich durch einen karnevalesken Diskurs auszeichnet, als einzigen Ort, an dem „[...] sich zugleich die Verbote (die Darstellung, das „Monologische“) und deren Transgression (der Traum, der Körper, das „Dialogische“) manifestieren“ und an dem sich damit „die potenzielle Unendlichkeit [...] des Diskurses erfüllt“ ("Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman" 363).

Auf der körperlichen Ebene des grotesken Leibes spielen vor allem jene, die Körpergrenzen überwindenden Körperteile, wie der Mund, die Nase, die Geschlechtsorgane und der After eine wichtige Rolle und alle wesentlichen Ereignisse, die an ihren Grenzen stattfinden, „[...] sozusagen die Akte des Körper-Dramas, wie Essen, Trinken, Ausscheidungen, Sexualität, Schwangerschaft, Niederkunft, Altern, Krankheiten, Tod, Zerfetzung, Zerteilung [...]“ (Bachtin, *Literatur und Karneval* 17). Damit werden auch das Geschlechtsleben, das Essen und Trinken und die Ausscheidungen ins private Milieu, das streng getrennt vom öffentlichen existiert, verbannt. Der Körper und seine Öffnungen erhalten bei Bachtin enorme Aufwertung, da er ihnen in ihrer grenzenüberwindenden Kraft unbeschränktes Potential zuspricht. Gleichzeitig verbindet Bachtin den Körper untrennbar mit dem Geist, da er seine Materie als Verkörperung des kollektiven Gedächtnisses und damit als Träger einer ganzen Kultur versteht:

Im menschlichen Körper wird Materie schöpferisch, originell, hier ist sie aufgerufen, den ganzen Kosmos zu besiegen, die Materie des ganzen Kosmos zu organisieren. Im Menschen gewinnt die Materie historischen Charakter. (*Rabelais* 411)

Kein von der Materie abgelöster Geist, der Erlösung anstrebt, noch Institutionen stehen im Mittelpunkt von Bachtins Universum, sondern der groteske Leib, der die Erinnerung der Kultur verkörpert. Ähnliche Auffassungen vom Autor als Bewahrer eines kollektiven Gedächtnisses finden sich sowohl bei Jelinek als auch bei Valenzuela (Vgl.: Kapitel 2).

Dieses Drama betrifft den gesamten Leib des Volkes, weshalb Geburt und Tod auch nicht absolut sind, wie beim individuellen Leib, sondern „[...] bloß Momente seines nie aussetzenden Wachstums und seiner Erneuerung“ (*Literatur und Karneval* 33). Dadurch enthüllt der groteske Körper eine universelle und einebnende Tendenz, die nicht nur gesellschaftliche Unterschiede ausmerzen kann, sondern auch jene zwischen Akteur und Zuseher, denn den Karneval leben alle. Durch ein starkes spielerische Element und seinen konkret-sinnlichen Charakter steht er zwar künstlerischen bildhaften Formen, vor allem dem Theater, nahe, doch kennt der Karneval keine Bühne und kein Scheinwerferlicht und demnach keine Unterscheidung zwischen Darstellern und Zuschauern. Bachtin schreibt, dass der

Karneval im Grunde [...] das Leben selbst [ist] – in einer eigenen, spielerischen Ausformung“ (*Rabelais* 55).

Diese Gleichmachung tritt vor allem in Form von Degradierung und Profanation auf, die für Bachtin von besonderer Bedeutung sind. Sie verstehen sich nicht nur formal, in der Idee der Herabsetzung des Hohen und Heiligen, sondern auch topographisch. Im kosmischen Sinn bedeutet „Oben“ / Himmel und „Unten“ / Erde, die verschlingend, erneuernd und gebärend ist. Im rein körperlichen Sinn, der im Karneval jedoch nie streng vom kosmischen getrennt ist, sind „Oben“ das Gesicht und der Kopf und „Unten“ die Geschlechtsorgane, der Bauch und der Podex. Die Degradierung vereint den konkret-sinnlichen und den ambivalenten Charakter in sich. Sie spricht der sonst negativen Darstellung der Herabsetzung eine positive Kraft zu. Da das groteske Motiv beide Seiten der Veränderung darstellt, zeigt es ein Phänomen der Transformation, das immer im Werden begriffen ist.

Degradierung heißt Annäherung an die Erde als dem verschlingenden und *zugleich* lebensspenden Prinzip: Degradierung ist Beerdigung und zugleich Zeugung, die Vernichtung geht der Neugeburt von mehr und besserem voraus. Degradierung bedeutet auch Hinwendung zum Leben der Organe des Unterleibs, zum Bauch und zu den Geschlechtsorganen, folglich auch zu den Vorgängen wie Koitus, Zeugung, Schwangerschaft, Geburt, Verschlingen und Ausscheiden. Die Degradierung gräbt ein Körpergrab für eine *neue* Geburt. (*Rabelais* 71)

Hier ist außerdem das Bild des schwangeren Todes präsent, das Bachtin sehr häufig als Metapher nicht nur für die Degradierung, sondern auch für die dem Karneval inhärente Ambivalenz und die Relativität der Zeit verwendet. Die Degradierung kann durch verschiedene Mittel erreicht werden. Zum einen spielen die Exkremeante eine Rolle, die verbindende und vermittelnde Elemente zwischen Körper und Erde sind.

Vergessen wir nicht, daß der *Urin* (wie der Kot) die *heitere Materie* ist, die *Angst in Lachen* verwandelt. Wie der Kot gewissermaßen ein Mittleres zwischen Körper und Erde ist (das kosmische Bindeglied, das Erde und Körper vereint), so ist der *Urin* ein *Mittelding zwischen Körper und Meer*. [...] *Urin und Kot verwandeln kosmisches Entsetzen in Karnevalsheiterkeit*. (377)

Zum anderen kann das spöttische Lachen, Hohn und Schimpfwörter, für die oft Bezeichnungen der unteren Körperregionen gebraucht werden, eine degradierende Wirkung erzielen (Vgl.: Gardiner, *Dialogics* 48).

Flüche wie „geh zum ...“ setzen den Beleidigten nach der grotesken Methode herab, d. h. sie verweisen ihn auf den, topographisch gesehen, absoluten Unterleib, in die Sphäre der zeugenden und gebärenden Organe, ins Körpergrab (oder in die Körperhölle), und zwar zum Zweck der Vernichtung und Neugeburt. (Bachtin, *Rabelais* 78)

Beispiele wie diese nimmt Bachtin aus dem realen Leben, da er in seiner Theorie zunächst von dem mittelalterlichen Karneval ausgeht, der in den volkskulturellen Feiertagen verankert ist. Er wird nur innerhalb dieses Zusammenhangs und auf diesen konventionalisierten Kontext beschränkt von der offiziellen Autorität geduldet. Die Grenzen beginnen dann zu verwischen, als die Lachkultur „[...] immer mehr in die höheren Regionen der Literatur in alle Sphären des ideologischen Lebens ein [...] dringen“ (*Literatur und Karneval* 42). Das bedeutet, dass nach der Renaissance zwar die Bedeutung des Karnevals als gelebtes Ereignis abnimmt, das Phänomen jedoch in der Literatur weiter existiert: „[...] [D]ie Karnevalisierung wird zu einer innerliterarischen Tradition“ (61).

Der Karneval und seine Elemente, wie die groteske Körperkonzeption finden sich in der Literatur etwa in der Parodie wieder. Bachtin erkennt nur ihre mittelalterliche Form als Vertreterin mit ambivalenter Degradierung, d. h. mit erneuernder und positiver Wirkung an, da er der neuzeitlichen Entwicklung von Formen des Lachens und der Degradierung, wie Parodie, Satire und Schimpfwort bloße negative Kraft, ohne erneuernde Ambivalenz zuerkennt. Deshalb möchte ich an dieser Stelle auch auf die zeitgenössischen Beschreibungen von Parodie und Satire von Elżieta Skłodowska (1991), Linda Hutcheon (1985) und Beate Müller (1994) eingehen und diese in meine textliche Analyse miteinbeziehen.

1.2.1. Exkurs: Parodie, Dialogizität und Intertextualität

In ihrem Buch *A Theory of Parody* (1985) begreift Linda Hutcheon eine Parodie generell als eine, üblicherweise komische Darstellung eines literarischen Textes oder eines anderen künstlerischen Gegenstandes, d. h. einer geformten Wirklichkeit, die selbst schon eine spezielle Repräsentation der originären Wirklichkeit ist (Vgl.: 49). Eng mit der Parodie verwandt ist die Satire, doch ist sie nicht auf einen ästhetischen Kontext begrenzt, sondern öffnet sich sozialen und moralischen Dimensionen. Sie ist eine komische und oft karikaturhafte, kritische Darstellung einer nicht-geformten Wirklichkeit, also wahrhaftiger Gegenstände. Die Grenze zwischen den beiden

Gattungen ist jedoch nicht klar zu ziehen, was unter anderem dadurch begünstigt wird, dass sie häufig parallel verwendet werden. Beiden gleich ist jedoch, dass sie zu ihrer Vorlage einen kritischen Abstand einnehmen. Für Bachtin sind die Stimmen in der Parodie „[...] nicht nur durch eine Distanz getrennt – [sondern] stehen sich feindlich gegenüber“ (*Literatur und Karneval* 119).

Die moderne Parodie sieht Hutcheon als „repetition with critical distance“, also als eine Form der Imitation oder Wiederholung mit ironischer Inversion, die eher Unterschiede als Gemeinsamkeiten betont. Die Parodie arbeitet dabei auf zwei unterschiedlichen Levels: einer Oberfläche und ihrem mitgetragenen Hintergrund. Die letztendliche Bedeutung liegt in der Dynamik der Übereinanderlagerungen dieser Level. Notwendig dabei ist ein Empfänger, im Fall eines Textes ein Leser, von dessen Dekodierungskompetenz es abhängig ist, ob und wie viel er von den bezugnehmenden Verweisen erkennt. In der Ironie sieht Hutcheon den rhetorischen Mechanismus um den Leser aufmerksam zu machen und ihm zu erlauben den Text zu dekodieren, d. h. ihn für sich zu entschlüsseln, wieder zu erkennen, zu interpretieren und in seinem Sinn weiter zu beurteilen. In diesem Entschlüsselungsprozess erkennt sie eine Quelle der Freiheit, da die Parodie neue Bedeutungsebenen hervorbringt. Damit beschreibt sie genau jene Funktion des parodierten Wortes, die im Bachtinschen Karneval von so großer Bedeutung ist.

Auch wenn Bachtin die Wirkung der Parodie historisch abhängig macht, sieht er in jedem parodierenden Wort ein zweideutig gebrauchtes fremdes Wort und bezieht sich dabei auf seine Theorie der Dialogizität, nach deren Auffassung Sprache an der Grenze zwischen einem selbst und dem anderen liegt. Beate Müller geht bei ihrer Auseinandersetzung mit der Parodie in ihrem Buch *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie* (1994) deswegen auf ein weiteres Forschungsgebiet ein, für das Bachtins Dialogizitäts-Konzept Ausgangspunkt ist und mit seinem Karneval-Konzept in Verbindung steht: die Intertextualität. Neben der Komik sieht Müller in ihr das wichtigste charakteristische Merkmal der Parodie.

Dieses parodiespezifische enge Beziehungsgeflecht zwischen Parodie und Parodiertem ist vielschichtig und kompliziert; es werden sowohl Analogien als auch Differenzen zum Parodierten aufgebaut. Das spannungsreiche Zusammenspiel dieser beiden gegenläufigen Tendenzen lässt Diskrepanzen

zwischen den verschiedenen Strukturschichten der Parodie entstehen, die für die Erzielung der typischen parodistischen Komik entscheidend sind. (147)

Julia Kristeva, die Bachtins Dialogizitäts-Theorie weiterentwickelt hat und damit den Auftakt der heutigen Intertextualitätsforschung bildet, geht in ihrer Adaption entscheidend über ihren Vordenker hinaus. Manfred Pfister streicht in seinem Essay „Konzepte der Intertextualität“ (1985) die revolutionäre Kraft von Bachtins Konzept hervor und zählt die wichtigsten Kennzeichen Kristevas von „Umakzentuierung“ auf: Sie hebt das subversive Potential der Dialogizität hervor und bezieht das Konzept der Polyphonie, das Bachtin in erster Linie nicht auf den Dialog der Stimmen innerhalb eines Textes angewandt hat, auf die Beziehung zwischen verschiedenen Texten. Hinzu kommt, dass Kristevas Textbegriff, ausgehend von Bachtins Auffassung, den Text in Zusammenhang mit Geschichte und Gesellschaft zu sehen, radikal ausweitet und Intertextualität zum Kennzeichen eines jeden Textes wird, wobei sich „Text“ letztendlich auf alles, „[...] oder doch zumindest jedes kulturelle System und jede kulturelle Struktur [...]“ (7) beziehen kann. Ihre erste festgemachte Definition lautet:

[...] [J]eder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als doppelte lesen. (Kristeva, "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman" 348)

Das heißt, dass Intertextualität im Sinne Kristevas eine ähnliche Funktionsweise, wie Bachtins Konzept der karnevalisierten Literatur innehaltet. Sie ist mehrstimmig und trägt unterschiedliche „Texte“, die nach der Definition Kristevas auch gesellschaftliche oder politische Zustände sein können (Vgl.: 346) in sich. Ein anderer „Text“ wird als Ausgangspunkt genommen, um eine in ihm liegende Bedeutung, sei es sein Gegenteil, aus ihm hervorzukehren. Der Karneval nimmt auch Elemente anderer Diskurse, wie der offiziellen Welt und spielt mit ihnen, verkehrt sie oder zeigt sie in einem grotesken Licht. Dadurch kann er ihnen Wahrheiten entlocken, die sonst nicht sichtbar sind oder verdrängt werden. Der kritische Aspekt ist umso effektvoller, da sich die Elemente an sich nicht ändern, der König ist immer noch der König, nur trägt er eine Narrenmütze. In dem Sinn ist karnevalisierte Literatur immer intertextuell, da sie sich auf andere „Texte“ bezieht. Als Beispiele dienen Parodie und Satire. Sie spielen besonders in der Postmoderne

eine wichtige Rolle, die sich auch durch andere Elemente, die sich in Valenzuelas und Jelineks Texten finden, auszeichnet.

1.3. Bachtin in feministischer Theorie und der Postmoderne

Viele Überlegungen und Auffassungen Bachtins decken sich mit grundlegenden theoretischen Ideen, die in der Postmoderne eine wichtige Rolle spielen. Die von dieser Strömung geforderte „[...] emancipation of mankind from economic want and political oppression“ (Sim vii) kann als zeitgemäße Entsprechung von Bachtins literaturtheoretischer Motivation gedeutet werden. Darauf begründet sich eine, auch von Bachtin vertretene, generelle Skepsis gegenüber Autoritäten, die sich beispielsweise in der kritischen Auseinandersetzung von Wirklichkeit und deren Repräsentation wieder findet. Das Fernsehen ist in diesem Zusammenhang das postmoderne Medium schlechthin, das eine auf Reizstimulationen reduzierte Realität konzipiert, in der die Grenze zwischen Objekt und seiner Wiedergabe fließend ist (Vgl.: O'Day 103). In diesem Zusammenhang wird die bisher angenommene Objektivität der wahrgenommenen Wirklichkeit in Frage gestellt. Die Funktion des Mediums als Vermittler zwischen Realität und Rezipient wird nicht mehr in der tatsächlichen Spiegelung gesehen, sondern seine potentielle manipulative Wirkungsweise in den Mittelpunkt gerückt. Das Sein wird zum Schein. Dadurch, dass Wirklichkeit daher immer von seiner Vermittlung abhängig ist, zieht Susanne Kappeler in ihrer Studie *The Pornography of Representation* (1986) den Schluss, dass Repräsentationen „realer“ sind als die Realität selbst.

[...] [W]e have become so accustomed to representations in many media that the media and their conventions have become naturalized, „transparent“, apparently giving a key-hole view on make-believe reality, reflections of reality. [...] The aim of realism is to obliterate our awareness of the medium and its conventions and to make us take what is represented for a reflection of a natural reality. Realism sees itself holding up a mirror to life. The mirror, if not transparent, reflects, and it is above all „faithful“. The question should never arise as to who is holding the mirror, for whose benefit, and from what angle; at least it should not arise in terms which would make this concept of the mirror – and hence of reality – problematical [...]. [T]hey [representations] have a genesis in material production. They are more „real“ than the reality they are said to represent or reflect. (2f.)

Im Fernsehen zeigt sich das beispielsweise an dem aufstrebenden Genre des „Reality TVs“, das Programme wie „Big Brother“ und diverse, die Authentizität seiner

Gäste vorspielende Talkshows hervorbringt. Auch die Literatur treibt mit der Verwendung von satirischen, parodistischen und (sprach-)experimentellen Elementen eine zunehmende Verschichtung von Fiktion und Wirklichkeit voran (Vgl.: O'Day 104f.). Diese Widerwilligkeit, sich einer einzigen Sicht der Realität zu verschreiben, spiegelt Bachtins Idee einer vielstimmigen, dialogischen Welt wieder, die mehrere nebeneinander stehende Wahrheiten kennt, welche sich aus verschiedenen Möglichkeiten der Wirklichkeit ergeben und sich auch in der dynamischen Konzeption von Sprache widerspiegeln. Besonders sein Dialogizitäts-Konzept, das auf diesen Ideen beruht, wurde deshalb in der Postmoderne unter anderem von feministischen TheoretikerInnen verwendet und in ihrem Sinne weiter entwickelt.

Nach einer feministischen Auffassung braucht es den Dialog um den Spalt zwischen dem öffentlichen Leben, das direktes Erkennen und gegenseitige Fürsorge unmöglich macht, und dem privaten, das diesen Zustand toleriert, zu überwinden. Dabei geht es unter anderem um die öffentliche Welt als eine rationalisierte, männlich dominierte patriarchale Gesellschaft. Jedoch arbeitet die feministische Dialogizität laut Dale M. Bauer und Susan Jaret McKinstry, den Herausgeberinnen von *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic* (1991), „[...] to uncover not just masculine bias but a more subtle and seemingly neutral rationality, an impersonality that pervades all social life, depriving both males and females of recognition from each other“ (2).

Die Gegensätze, die durch das Aufeinanderprallen von unterschiedlich konzipierten Sprachen entstehen, wie der öffentlichen und der privaten Sprache, die man mit dem offiziellen und inoffiziellen Diskurs in Bachtins Karneval-Konzept vergleichen kann (Vgl.: ebda.), nehmen feministische TheoretikerInnen zum Anlass, herrschende bzw. repressive Ideologien und Zustände, die sich in der Sprache manifestieren, sichtbar zu machen und Kritik daran zu üben. Bachtins Dialogizitäts-Konzept eignet sich deswegen gut für einen feministischen Ansatz, da durch seine Konzeption von Sprache als dialogisch, die Begegnung mit dem Anderen ermöglicht wird und dadurch neue Möglichkeiten für den Diskurs entstehen. Die dialogische, vielstimmige Rede ist ein Zusammenschluss aus allen Stimmen, sie integriert an den Rand gedrängte und unterdrückte Stimmen in den Diskurs, hinterfragt dadurch das herrschende monologische Wort und relativiert damit den offiziellen Diskurs. Im Falle

der feministischen Theorie geht es dabei besonders darum, die marginalisierten, vor allem weiblichen Stimmen hörbar zu machen und zu stärken.

Hinzu kommt außerdem eine explizite politische Komponente: Im Vorwort von Dale M. Bauer und Susan Jaret McKinstry wird kultureller Widerstand als eine notwendige Strategie für feministische politische Praxis aufgezählt und feministische Dialogizität wird zur „[...] form of cultural resistance that celebrates the dialogic voice that speaks with many tongues, which incorporates multiple voices of the cultural web“ (4). Patricia Yaeger, die das Nachwort zu dem Band geschrieben hat, sieht den Knotenpunkt von feministischer Praxis und dialogischem Denken ebenfalls auf der Betonung des politischen Kampfes in Texten und der Wirklichkeit und auf der Hervorhebung, dass es keine normative Sprache geben sollte, ohne Revolte, Protest und Anfechtung (Vgl.: Yaeger 245).

María Teresa Medeiros-Lichem geht in ihrem Buch über lateinamerikanische Schriftstellerinnen *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction* (2002), in dem sie auch auf Luisa Valenzuela eingeht, davon aus, dass es gerade für Frauen wichtig ist, ihre eigene Sprache und Literatur zu benutzen, um die repressive patriarchale Gesellschaft und ihre Sprache zu dekonstruieren und äußere und innere Beschränkungen zu überwinden. „While writing within the paradigms of patriarchy, women's writing can work from within to „deconstruct“ it“. (6)

Feministische TheoretikerInnen, wie Bauer, McKinstry und Yaeger sprechen dann dezidiert von einer weiblichen Sprache, die in einer patriarchalischen Gesellschaft über die von ihr konstruierten Grenzen hinausgeht. Die Bedeutung der (weiblichen, dialogischen) Sprache liegt darin, die Kraft des autoritären (monologischen) Wortes aus dem Gleichgewicht zu bringen:

The importance of language as a destabilizer of the patriarchal logos, is [...] above all an urge to speak the unspeakable, to articulate the unsayable and to overcome the „self-censorship“ that prevents women from seeing beyond the socially constructed reality. (*Reading the Feminine Voice* 2)

Es gilt das Unausgesprochene und Unaussprechbare, das jenseits der gesellschaftlich konstruierten Beschränkungen liegt, zu artikulieren, zu benennen und zu betonen.

In diesem Sinne schreibt Luisa Valenzuela in dem Aufsatz „Peligrosas palabras“ (1986), die auch an eine weibliche Sprache glaubt⁶, dass der Schreibakt in seinem Benennen der Dinge an sich schon eine Form von Transgression ist, die, vergleichbar mit dem karnevalesken Lachen, notwendig ist, um den Menschen nicht nur von der äußeren Zensur zu befreien, sondern auch die Barrieren der Selbstzensur, Angst und Negation zu überwinden (Vgl.: 86, 90). In ihrem Essay „La otra cara del falo“ (1993) geht sie genau auf diese Thematik ein: „Quisiera asomarme al tema intentando romper barreras de autocensura por el simple hecho de nombrarla, reconociéndole existencia“ (44, vgl. auch 86).

Auch für Elfriede Jelinek ist ihre Sprache Mittel zur Überschreitung, wobei sie einen aggressiveren Ansatz als Valenzuela hat, da sie ihr Schreiben als gewalttätigen Akt sieht. Sie geht davon aus, dass in unserer Gesellschaft „[...] das weibliche Subjekt kein sprechendes ist [...]“ (Winter 14) und dadurch genötigt ist, handgreiflich zu werden, um diese ihm auferlegten Einschränkungen zu überwinden. Die genormte Sprache, die Jelinek zur Verfügung steht, muss sie erst wie ein Werkzeug bearbeiten, damit sie zu dem Gemeinten passt und dazu erfordert es eine gewisse Brutalität des Instruments, wie die Autorin schreibt:

Auf der Werkbank der Dichtung wird auf die Sprache eingeschlagen, damit sie etwas herausbildet. Was sie nicht freiwillig tut. Der Sprache paßt es nicht, daß, anstatt sich mit etwas herumzuschlagen, nun auf sie eingeprügelt wird. Daß man sie in eine andere Form zwingt. [...] Sie will nicht gern verbogen werden. (Jelinek "nicht bei sich und doch zu hause" 11)

Die Sprache will von selbst nicht etwas herausbilden, sodass man sie bearbeiten muss mit „[...]eine[r] Sprache der Überschreitung, eine[r] Sprache der Aggressivität[...]“ (Winter 17), mit der Jelinek den Sprachkörper aufschneidet, deformiert und überschreitet, um etwas Neues, eine neue Sprache daraus zu produzieren.

Ich schneide die Personen auf und sage das, wovon man glaubt, daß es nicht zu sagen wäre. Und zwar [...] mit dem Versuch, eine neue Sprache dafür zu finden. Mein Skalpell ist dabei die Sprache. (Kathrein 27)

⁶ „Por eso digo que creo en la existencia de un lenguaje femenino aunque éste no haya sido aún del todo develado y aunque la frontera con el otro – el lenguaje cotidiano con impronta de hombre – sea demasiado sutil y ambigua como para ser trazada.“ („Peligrosas Palabras“ 26)

Diese Versuche eine andere als die bestehende Sprache zu finden, lassen sich in diesem Kontext ebenfalls als Aufbegehren gegen einen repressiven patriarchalen Diskurs lesen.

Mit ihrem Subjektbegriff bezieht sich Jelinek auf die postmoderne Auffassung des zerfallenden und aufgelösten Subjekts und setzt, besonders in ihren späteren Werken, eine kollektive Sprache an seine Stelle.

1.3.1. Der postmoderne Subjektbegriff bei Kristeva

Die Infragestellung des tradierten Subjektbegriffs stößt in der feministischen Theorie und der Frauenbewegung auf besondere Aufmerksamkeit. Das liegt nicht nur an ihrem zeitlichen Auftreten als Erscheinung der Postmoderne, sondern auch an ihrem generellen Ziel der Entstehung eines weiblichen Selbstbewusstsein und eines weiblichen Subjektivitätsbegriffs.

In seinem Buch *Das literarische Subjekt* (2001) erklärt Peter V. Zima anhand des Übergangs von Moderne zu Postmoderne sehr anschaulich, welche Faktoren er für den Niedergang des individuellen Subjekts in der Postmoderne für ausschlaggebend hält und wie sich dieser Prozess in der Literatur manifestiert.

Ausgehend von grundverschiedenen Diskursen stellt die Postmoderne Begriffe wie Heterogenität und Pluralität in den Mittelpunkt und unterbricht dadurch das nach Vereinheitlichung strebende Subjekt der Moderne. Die postmoderne positive Auffassung des Vielfältigen bewirkt, dass dieses Zerfallen als Befreiung der systematischen Zwänge erscheint. Als weitere Gründe für die Auflösung des einheitlichen Subjekts nennt er die zunehmende Säkularisierung der Gesellschaft, da ohne den Bezugspunkt Gott als höchstes Subjekt die eigene Subjektivität mehr als fragwürdig ist, die Unterwerfung fast aller sozialen Bereiche unter das Marktgesetz und die damit einhergehende Zerstörung der Sprache (Vgl.: 239 f.). Das Subjekt wird nur noch von ökonomischen, körperlichen oder ideologischen Impulsen getrieben und kann keine Eigenverantwortung für sein Handeln übernehmen. Es hat, vereinfacht ausgedrückt, keine Identität, also keine Vergangenheit und keine Zukunft, keinen Charakter und keine Beziehungen zu anderen, die sich nicht aus den ihn beherrschenden Impulsen herleiten lassen.

Außerdem trägt die Intertextualität, laut Zima, ebenso zur Auflösung der Subjektivität bei. Wichtig in diesem Zusammenhang ist dabei ein Zitat von Kristeva

aus einem frühen Aufsatz, in dem sie Bachtins Theorie der literarischen Polyphonie weiterentwickelt:

Bachtin stellt den Text in den Zusammenhang der Geschichte und Gesellschaft, die selbst als Texte betrachtet werden, die der Schriftsteller liest, in denen er aufgeht, indem er sie umschreibt. (Kristeva, Julia: *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil: 1969. S. 144. Zit. in: Zima 205)

Der Autor ist Schöpfer des Textes, indem er bewusst handelnd zusammensetzt, also de- und rekonstruiert und wird zugleich als Subjekt von ihm aufgelöst, da er in ihm aufgeht. Durch die Kombination von miteinander in keiner ursprünglichen Verbindung stehenden Einheiten, kann es in der Intertextualität auch zu einer Bedeutungszersetzung kommen, da der sinnbildende Zusammenhang der Wörter im Text in Frage gestellt wird und dann zur Auflösung des Subjekts beiträgt. Zima schreibt postmodernen Autoren zu, diese Aspekte zu betonen (Vgl.: 206 f.). Das Experimentieren mit Sprache und die damit einhergehende Sinnverschiebung spielt dabei eine wesentliche Rolle, die sowohl Jelineks als auch Valenzuelas Arbeitsweise kennzeichnen.

Julia Kristeva entwickelt ihren Subjektbegriff unter anderem in der Weiterentwicklung von Zeichen- und Bedeutungstheorien im Zusammenhang mit der Psychoanalyse. In ihrem 1973 erschienenen Essay „The System and the Speaking Subject“ unterscheidet sie dabei zwischen der strukturalistischen Auffassung von Semiology, die sich mit Sprache als statischem Phänomen mit einer homogenen Struktur beschäftigt, und der Semanalyse (*semanalysis*) oder Semiotik (*semiotics*), die Sprache als Diskurs eines sprechenden Subjekts (*speaking subject*) versteht und sich auf eine heterogene Struktur stützt (Vgl.: 26 f.). Beeinflusst von den Psychoanalytikern Sigmund Freud und Jacques Lacan, bildet das Semiotische, das für das Unbewusste oder das triebgeladene Vorsprachliche steht, zusammen mit dem Symbolischen, das das Bewusste oder die sprachlichen und sozialen Richtlinien repräsentiert, den Prozess der Sinngebung (*signifying process*). Daraus ergibt sich das Paradox, dass sich Semiotik als Sprache über die Sprache trotzdem an deren Regeln zu halten hat, d. h. sich mit dem Objekt ihres Diskurses homogenisieren muss. Die linguistische Praxis ist folglich gleichzeitig System und dessen

Überschreitung. Die daraus forcierte ständige Reflexion führt jedoch laut Kristeva anstatt zu Lähmung, zu erneuernder Kreativität.

Das sprechende Subjekt ist für Kristeva ein geteiltes, das sich aus eben diesen Gegensätzen konstituiert: einem bewussten Teil, der von sozialen Bedingungen beeinflusst wird und einem unbewussten, der von bio-physiologischen Prozessen abhängig ist. Dieses Subjekt ist kein abgeschlossenes Ganzes, da es versucht, die in sich tragenden Widersprüche zu verwerfen. Mithilfe der sprachlichen Struktur erreicht es, dass eine neue Beziehung zur Bedeutung von Gesellschaft bzw. dem eigenen Ich entsteht. Das Subjekt kann verschiedene Instanzen im Diskurs einnehmen und so äußert sich das Verwerfen des Symbolischen in einem ständigen Verwerfen der Identität. Das Subjekt muss sich selbst und damit die soziale Norm in Frage stellen, um sie zu dekonstruieren und zu erneuern. So sieht Kristeva die politische und ethische Natur von Semanalyse als Möglichkeit den bestehenden Glauben in Autorität und Ordnung subversiv zu unterwandern.

It is only now, and only on the basis of a theory of the speaking subject as a subject of heterogeneous process, that semiotics can show that what lies outside its metalinguistic mode of operation – the „remainder“, the „waste“ – is what, in the process of the speaking subject, represents the moment in which it is set in action, put on trial, put to death: a heterogeneity with respect to system, operating within the practice and one which is liable, if not seen for what it is, to be reified into a transcendence. (31)

Im theoretischen Umfeld von Postmoderne und Frauenbewegung knüpft Kristeva bei ihrer Auseinandersetzung mit dem Subjekt an die Konzepte von Bachtin und der Psychoanalyse an und konzipiert ihren Subjektbegriff als grundlegend dialogisch, ambivalent und heterogen. Ihre Auffassung des Subjektbegriffs zeigt zwar ein einheitliches Subjekt, dieses ist jedoch weit davon entfernt, ein einheitliches Ganzes zu sein, da es die heterogene Struktur, die es konstituiert, verwerfen will und dabei sich selbst ständig in Frage stellen muss.

1.3.2. Die weibliche Groteske und das Abjekt

Die Verbindung zwischen zerfallendem Subjekt und Körper wird in der Postmoderne mithilfe der Weiblichkeit gezogen, die durch ihren fehlenden Subjektstatus, die Position außerhalb der offiziellen Norm und ihre Verschmelzung von Authentizität und Künstlichkeit bereits an sich als Metapher für die Postmoderne herangezogen

wird (Vgl.: Thornham 30). In diesem Sinne wird dem weiblichen Körper und der Frage nach seinen Grenzen und seiner Subjektivität sowohl bei Jelinek, als auch bei Valenzuela große Bedeutung zugeschrieben.

Mary Russo deutet in *The female grotesque* (1994) daraufhin, dass das Wort *grotesk* in seiner Herleitung vom italienischen Wort für *Grotte* selbst Assoziationen mit den anatomischen Formen des weiblichen Körpers evoziert (Vgl.: Kapitel 1.2.). Damit können auf den ersten Blick zwar die weiblichen Geschlechtsteile gemeint sein, viel gefährlicher ist laut Luisa Valenzuela jedoch der Mund, der „[...] el hueco más amenazador del cuerpo femenino [...]“ ist, da er das aussprechen kann, was nicht gesagt werden darf (Vgl.: *Peligrosas palabras* 38). In diesem Zusammenhang von prägender Bedeutung ist, dass die Frau in der patriarchalen Gesellschaft traditionell auf ihren Körper und seine Eigenschaften und Funktionen reduziert wird, d. h. schön anzusehen zu sein hat und in weiterer Folge Nachwuchs auszutragen. „Für uns [Frauen] scheint, außer Schönheit, noch die Mutterschaft übrigzubleiben“, schreibt Jelinek in ihrem Text „Frauen“ (2000). Alles was nicht in diesem Sinne körperlich offensichtlich ist, wie geistige Arbeit oder Charaktereigenschaften, wie Humor, entsexualisiert hingegen die Frau und ist den Männern vorbehalten.

Die Normierung und Normalisierung ist neben der Überwachung eines der wichtigsten Instrumente der Macht in der Moderne, schreibt Michel Foucault in seinem 1975 erschienenen Werk *Surveiller et punir* (1977 in der Übersetzung von Walter Seitter unter dem Titel *Überwachen und Strafe* auf Deutsch erschienen).

Die Macht der Norm hat innerhalb eines Systems der formellen Gleichheit so leichtes Spiel, da sie in die Homogenität, welche die Regel ist, als nützlichen Imperativ und als präzises messergebnis die gesamte Abstufung der individuellen Unterschiede einbringen kann.“ (237 f.)

Davon ausgehend beschreibt Mary Russo weiters, dass das Groteske eine Abweichung der Norm darstellt. In einer männlich dominierten Gesellschaft wird klarerweise vom männlichen Körper als Maßstab ausgegangen und der weibliche Körper ist daher „[...] always defined against the male norm“ (Russo 12). Der männliche Körper zeichnet sich in dieser Gesellschaft durch Stärke und Härte aus, der weibliche ist hingegen weich und schwach. Der Frau soll es zudem auch an geistiger Stärke fehlen, was einem fehlenden Subjektstatus gleichkommt und muss

deswegen durch ihre Äußerlichkeit aufgewertet werden. Elfriede Jelinek geht in dem Aufsatz „Das weibliche Nicht-Opfer“ davon aus, dass eine Frau, „[...] da sie an sich schon keinen Subjektstatus besitzt, [...] Kleider, Schminke, Schönheit auf sich häufen muß, bis heute, um überhaupt noch etwas zu gelten“ (Jelinek, "Das weibliche Nicht-Opfer"). Die Aufwertung durch Schminke und Kleider kommt dann einer Kostümierung gleich. Die englische Bezeichnung *to dress up* kann daher sowohl im Sinne von *verkleiden* und *sich schön zu machen* verwendet werden. Weiblichkeit wird zur Maske.

Dadurch, dass das offizielle System seine Regeln und Normen nur dann als Machtinstrumente einsetzen kann, wenn es sie durchsetzt, bekommen weiblicher und grotesker Körper enormes Widerstandspotential. Der groteske Körper tut dies, in dem er den offiziellen Körper degradiert, parodiert und transformiert. Der weibliche Körper kann das tun, indem die Frau der Autorität die Kontrolle über ihren Körper entzieht und damit macht was sie will und nicht was ihr der herrschende Diskurs vorschreibt.

In dieser Hinsicht kann sich die Frau durch die Macht über ihren Körper und ihrer Sexualität, sowie durch ihre weibliche Sprache, die sich von der des patriarchalischen Diskurses unterscheidet, der Machtkontrolle durch das autoritäre System entziehen bzw. sie unterwandern und dekonstruieren. Luisa Valenzuela sieht das Geschlecht selbst als eine Sprache, deren Worte der Körper ist, weshalb sie die Frauen zu einer Verteidigung der Erotik ihrer eigenen Literatur anregt:

Defendemos por lo tanto el erotismo de nuestra propia lengua y de nuestra literatura, para no seguir siendo espejo del deseo de los hombres.
(Valenzuela, "La palabra, esa vaca lechera" 28)

Das herrschende System, das Frauen mithilfe einer patriarchalisch geprägten Sprachezensur und -kontrolle vereinnahmt den weiblichen Körper und seine Sexualität und prägt ihnen ein, wie sie zu sein haben. Das Überschreiten dieser Regelungen macht es jedoch angreifbar.

In diese Kategorie fällt auch Humor und weibliches Lachen. Karin Uecker geht in ihrem Buch *Hat das Lachen ein Geschlecht* (2002) der Frage nach, warum komische Frauenfiguren in der zeitgenössischen Literatur von Autorinnen relativ selten sind. Sie setzt sich dabei unter anderem mit feministischen Standpunkten auseinander, die den Zusammenhang von Körper, Begehrten und Lachen in den

Mittelpunkt stellen und den kaum wahrgenommenen weiblichen Humor als Zensur-Opfer der patriarchalen Gesellschaft empfinden (Vgl.: Uecker 21 ff.). In der erneuten Aneignung des Lachens durch die Frau sieht beispielsweise Marianne Schuller in ihrem Aufsatz „Wenn's im Feminismus lachte ...“ (1990) eine Möglichkeit patriarchale, logozentristische, in sich geschlossene Weltanschauungen zu zerstören.

Auch Luisa Valenzuela und Elfriede Jelinek arbeiten in ihren Texten mit Humor. Hätte Valenzuela ein Credo, dann würde sie beim Humor anfangen (Vgl.: "Escribir con el cuerpo" 133). Er zeichnet sich bei ihr durch eine grundsätzliche Ambivalenz aus, da er heiter und ernst ist und damit etablierte hierarchische Strukturen durchbrechen kann um so, wie bei Bachtins Karneval-Konzept, dem offiziellen Diskurs weitere Wahrheiten zu entlocken. Mit dem Humor soll schließlich die innere Unterdrückung, die Auto-Zensur, die sich aus der äußeren Repression ergibt, überwunden werden. Als Grundsatz hat er daher für die Autorin elementare Bedeutung.

Jelineks Komik basiert auf der Methode der Dekonstruktion, da sie reichhaltige und vielfältige Möglichkeiten bietet, komische Kontraste herzustellen (Vgl.: Uecker 93). Ihre Übertreibungen, Sprachspiele und der Einsatz grotesker Motive zielen meist auf eine kleinbürgerliche Wirklichkeitsauffassung und deren idealisierte Scheinwelt ab. Diese satirische und komische Komponente, die durchgängig in Jelineks Werk vorhanden ist, wird jedoch kaum wahrgenommen und wenn, dann stärker als negativer Aspekt. So schreibt beispielsweise Burkhard Meyer-Sickendiek in seinem Artikel „Ekelkunst in Österreich“ (2004):

[D]as Groteske bei [...] Jelinek ist weniger befreiend und erheiternd, wie Bachtin dies für Rabelais überzeugend nachgewiesen hat, sondern vielmehr beklemmend und düster.

Auch Christian Schenckermayer schreibt der jelinek'schen Komik keine befreiende Wirkung zu, sondern sieht in ihr nur noch Ausdruck „tiefster politischer Resignation“.

Eine der archaischsten Ideen in Hinsicht auf die Verbindung von Frau und Körper, ist die von der „natürlichen Weiblichkeit“, vereint in dem Begriff der „Mutter Erde“. In ihrem Essay „La otra cara del falo“ (1986) schreibt Valenzuela von der Frau als „terra prometida o mejor aún, como *terra incognita*“ (44) und verbannt die Frau und ihren Körper in ein unbekanntes Land, jenseits eines Grenzsteins, der die

Männer auf der „zivilisierten“ Seite von den Frauen trennt. Valenzuela begreift dieses Land jenseits der Männer wie einen Sumpf oder Treibsand, der zwar abschreckend ist, den es jedoch zu erforschen gilt. Als eine mögliche Form der Überwindung von Grenzen nennt sie das Behagen im Ekel, womit sie ein tiefgreifendes Verständnis für das Leben und die Natur inklusive Zeugungskraft und Sterblichkeit meint.

La sabiduría [...] consiste en ir más allá del horror y la vergüenza y articular una forma de acepción del rechazo. Se trata de un sutil movimiento de la percepción, o de un acceso al conocimiento sagrado por la vía negativa. (47)

Ihr geht es dabei, wie sie in einigen anderen Essays ebenfalls beschreibt, um das In-Berührungs-Kommen und die Transgression des Geheimnisses, des Unaussprechlichen, das hinter den Wörtern liegt (Vgl. hierzu etwa: *Escritura y Secreto*).

Una unión con el universo para alcanzar el secreto. El cuerpo debe conocer el asco, absorberlo significativamente para poder por fin decir todas sus palabras, que son palabras de sexo sin hablar de sexo. („La otra cara del falo“ 49)

Diese „inmersión en lo abyecto“ (ebda. f.) bedeutet ein Eintauchen in Abscheu und Ekel, die das Subjekt im Normalfall davon abhalten sich mit der Seite jenseits der von außen konstituierten Ordnung zu konfrontieren, da diese ihm seine eigene Zersetzung gegenüberstellt. Mit der Betonung auf die eigene Vergänglichkeit steht dieses Element in besonderem Zusammenhang mit dem erhöhten Bewusstsein für die Relativität der Zeit, das Michael Gardiner als eine von fünf essentiellen Eigenschaften dem Karneval zuordnet (Vgl.: Kapitel 1).

Mit dem Begriff des Abjekts⁷ übernimmt Valenzuela einen Begriff von Julia Kristeva, den sie in ihrem Buch *Powers of Horror. An Essay on Abjection*⁸ verwendet:

It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. (4)

In *Powers of Horror* setzt sich Kristeva mit jener Seite der Seele auseinander, die dem Subjekt nicht problemlos zugänglich ist, da sie ihn mit Aspekten seiner selbst

⁷ Das Wort ist vom lateinischen *abdicere* „wegwerfen“, „fallenlassen“ und vom französischen *abjection* „Abscheu“ bzw. *abject* „abscheulich“, „ekelhaft“, „niederträchtig“ abgeleitet.

⁸ Erschien 1980 unter dem Originaltitel *Pouvoirs de l'horreur*. Die englische Übersetzung von Leon S. Roudiez wurde 1982 veröffentlicht.

konfrontieren, die sich nicht innerhalb normierter Grenzen befinden. Dadurch erinnert es das Subjekt an seine eigene Vergänglichkeit und dass es eine höchst fragile und provisorische Struktur ist. Deswegen werden diese Empfindungen verdrängt. Der Impuls sich an den eigenen unbewussten Regungen zu befremden – weil sie die Stabilität und Integrität des Selbstbildes bedrohen – und die Unfähigkeit sich die eigene Fremdheit einzugestehen, führen zwangsläufig dazu, die Fremdheit im Anderen zu suchen und zu verurteilen (Vgl.: Suchsland 122).

Im Wesentlichen geht es beim Objekt um Ordnung und Unordnung. Laut Mary Douglas' Buch *Purity and Danger* (1966) wird Schmutz etwa mit Unordnung gleichgesetzt, denn Schmutz als etwas Absolutes gibt es nicht (Vgl.: 2 ff.). In dem Sinn versteht sie Reinheitsrituale als Versuch, sich selbst durch Äußerlichkeiten zu reinigen und zu organisieren. Nur durch gesellschaftliche Systematisierungen, wie die Trennung von Weiblich und Männlich, die einen Anschein von Ordnung wiedergeben, kann das innere Chaos des Subjekts organisiert werden. Diese Muster funktionieren aber auch als innerer Zensor, der ein von der Gesellschaft geformtes Weltbild übernimmt und anhand von diesem Schmutzigem vom Sauberen trennt. Das Objekt symbolisiert in diesem Zusammenhang die Verunreinigung, die starre Systeme stört, den inneren Zensor überwindet und dadurch neue Kreativität und Möglichkeiten offenbart.

Das Objekt hat demnach eine ähnliche Funktion wie Bachtins grotesker Realismus, nämlich, Transgression und endlose Vergänglichkeit darzustellen und vorhandene, regelnde Ordnung zu überwinden und zu destabilisieren. Der Körper hat dabei zentrale Bedeutung; Kristeva beschreibt die körperliche Abscheu, die von innen ausgeht und durch Ekel, Kotzen oder Krämpfe in Zusammenhang mit Nahrung ausgedrückt wird, als wahrscheinlich elementarste und archaischste Form des Objekts: „[A]bjection is resorbed in the grotesque: a way of living it from the inside“ (*Powers of Horror* 165). Burkhard Meyer-Sickendiek sieht das Groteske und das karnevalesk Lachen als Formen von Abjektion, da sie als Ventil für das, dem Subjekt Entfremdeten fungieren können.

Insofern dient die Groteske einer bestimmten Form literarischer „Verwerfung“ bzw.: „Abjektion“: Sie sondert dasjenige aus, was sich angesichts der Evidenz negativer Affektbesetzungen nicht länger als das Vertraute bzw. Eigene denken und verstehen lässt [...]. Auch das von Michail Bachtin mit Blick auf die groteske Volkskultur der Renaissance betonte Motiv des Lachens kann als Ausdruck einer affektuellen Verwerfung begriffen werden. (Sickendiek-Meyer)

In diesem Zusammenhang interessant ist ein Blick auf Elfriede Jelineks autoaggressive Darstellung weiblichen Begehrens. Dabei löst sie die Grenzen von ästhetischen Normen durch deren Überschreitung gänzlich auf (Vgl.: ebda.). So erklärt sie beispielsweise „[...] daß das weibliche Begehr als ein aktives sich nur realisieren läßt in der eigenen Auslöschung“ (Roeder). Ihre Kritik an Missständen, sowie ihre eigene ambivalente Haltung zu Sexualität und Geschlechterrollen manifestiert sie in der maßlosen Überhöhung negativer Aspekte:

Ich glaube, daß es für eine Autorin legitim ist, die Zustände in ihrer Negativität zu schildern und durch Übertreibung dieser Negativität spontane Emotionen zu wecken, in dem Sinne, daß man erkennt: Es ist so schrecklich, das muß man ändern, denn so roh darf es nicht weitergehen. (Perthold "Die Sprache zum Sprechen bringen. Ein Portrait" 32)

Die Negativität nutzt sie, um hinter die Fassaden der Gesellschaft zu blicken. In ihrem kurzen Artikel „Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene“ (1984) geht Jelinek davon aus, dass die weiblichen Ekelgefühle gegenüber ihrem eigenen Körper, von denen des Mannes vor dem „Fremden“, also der Frau abstammen, die diese dann auf die Gesellschaft übertragen haben. „Die nackte Frau (das Böse, die Sünde) wird öffentlich zur Schau gestellt, um diese Frau besser negieren und damit bannen zu können.“ (137) In dem Jelinek diese Grenzen überwindet, gibt sie der Frau einen Freiraum, in dem die Scham als Waffe nur funktioniert, wenn sie die der Frauen und nicht der Männer ist. In diesem Sinn beharrt auch Valenzuela auf eine weibliche Erotik, die sich nicht von männlichen Fantasien abhängig macht: „Defendemos por lo tanto el erotismo de nuestra propia lengua y de nuestra literatura, para no seguir siendo el espejo del deseo de los hombres“ ("La palabra, esa vaca lechera" 28). Um dorthin zu gelangen, ist eine gewisser Ekel, eine Konfrontation mit den eigenen übernommenen Werten notwendig. In Kristevas Sinn ist das das Abjekt. Der Körper und das Geschlecht werden wie die Sprache gebraucht Grenzen zu überwinden.

Der Literatur schreibt Kristeva einerseits zu, dass sie „an unveiling of the abject: an elaboration, a discharge, and a hollowing out of abjection through the Crisis of the Word“ (*Powers of Horror* 208) mit sich bringen kann. Andererseits stellt sie die Frage, ob jemand überhaupt unter irgendwelchen anderen Umständen, als dem, besessen von dem Abjekt, den sie mit dem Zustand einer unbegrenzten Katharsis vergleicht, schreiben kann (ebda.). Valenzuela schreibt dann von der Welt

ihrer „Phantomen“, die gut unter der alltäglichen Oberfläche versteckt sind, die sie aber beim intensiven Schreiben entdecken möchte:

Another topic that I am drawn to is the exploration of our hidden self, the phantoms that lie beneath the surface of day-to-day existence, yet motivate our actions. When I am writing and am deeply involved with it, my hidden phantoms begin to appear and I must face them. (Valenzuela in: Díaz, *Women and Power in Argentine Literature* 104)

Dieser kurze Überblick zeigt, dass sich Michail Bachtins Karneval-Konzept auch in einem geschlechterspezifischen Zusammenhang verwenden lässt und dass feministische Theoretikerinnen seine dynamische Auffassung von Sprache in Relation zu Machtverhältnissen weiterentwickelt haben, um die unbegrenzten Möglichkeiten für den Diskurs sichtbar zu machen, Beschränkungen zu überwinden und marginalisierte Stimmen nicht nur in einem literarischen, sondern auch in einem politischen Sinn aktiv zu stärken. Sprache wird von ihnen als transgressives Mittel erkannt und eingesetzt, um sich von äußerer und innerer Zensur zu befreien. Dem Körper und der Sexualität räumen sie dabei, wie Bachtin, großen Platz ein und ordnen ihm hohes Widerstandspotenzial zu, da er sich durch und mit seiner Ausdrucksweise gegen den herrschenden Diskurs wenden kann. Von großer Bedeutung ist in dem Zusammenhang außerdem Julia Kristevas Begriff des Abjekts, das das Entsetzen und die Abscheu des Seins und den körperlichen Verfall betont, um dorthin zu gelangen, wo herkömmliche Sinnhaftigkeit in sich zusammenstürzt und, einer Katharsis gleich, Altes beseitigt und Platz für Neues schafft.

Die Schriftstellerinnen Luisa Valenzuela und Elfriede Jelinek knüpfen einerseits mit ihrem Werk und andererseits durch ihre Aussagen in Bezug auf die Gesellschaft und ihr Schreiben an diese Sichtweisen an. Auf ihre unterschiedlichen Angehensweisen möchte ich in den nächsten Kapiteln genauer eingehen.

Teil II: Autorinnen

2. Die Autorinnen im biographischen und politischen Kontext

Da die Autorinnen Luisa Valenzuela und Elfriede Jelinek im Zusammenhang mit ihrer karnevaleskten Schreibweise politischen Anspruch erheben, möchte ich im folgenden Kapitel näher auf ihre biographischen und politischen Situationen eingehen, sowie ein Bild ihrer intellektuellen und theoretischen Entwicklung nachzeichnen, um ihre Texte in einen Kontext zu stellen.

2.1. Argentinische Verhältnisse: Luisa Valenzuela

„I believe that language is always political.“ (Valenzuela in: Magnarelli 207)

Bachtins positive Auffassung von Mehrstimmigkeit als Gegendiskurs zu einer repressiven und monologen Welt findet ihren argentinischen Ausdruck in Luisa Valenzuelas Texten, die mithilfe karnevalesker Ausdrucksmittel Wege findet die repressiven Zustände ihrer Gesellschaft zu überwinden.

Luisa Valenzuela wird am 26. November 1938 als Tochter des Mediziners Pablo Francisco Valenzuela und der Schriftstellerin Luisa Mercedes Levinson in Buenos Aires geboren. Ihre Mutter ist fixer Bestandteil der künstlerisch-intellektuellen Gesellschaft der Stadt und namhafte Schriftsteller wie Jorge Luis Borges und Ernesto Sábato gehen in ihrem Haus ein und aus (Vgl.: Valenzuela, "Escribir con el cuerpo" 124; vgl. auch: Díaz, "Entrevista con Luisa Valenzuela" 38). Valenzuela wächst in diesem Umfeld auf und entwickelt Faszination und Bewunderung für das Leben und die Arbeit ihrer Mutter:

Mi madre [...] era el ser más sociable del mundo cuando no estaba en la cama, escribiendo. De chica yo la miraba desde la puerta, ella en su pieza en la cama entre papeles, durante todo el día hasta el atardecer cuando llegaban los otros. La observaba con admiración [...]. ("Escribir con el cuerpo" 124)

Mit 17 Jahren fängt Valenzuela an als Journalistin bei verschiedenen Zeitungen zu arbeiten und beginnt Kurzgeschichten zu verfassen. 1966 wird ihr erster Roman *Hay que sonreír* veröffentlicht, den sie in Paris schreibt. Sie reist viel, arbeitet und lebt

abwechselnd in den USA, Mexiko und Europa. Argentinien ist zu jener Zeit Schauplatz politischen Chaos; die abwechselnden Regime führen zu einer Instabilität der politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse Argentiniens. Nach dem Tod des umstrittenen Präsidenten Juan Perón 1974, der bereits von 1946 -1955 das Land regiert hatte, wird auf Betreiben der peronistischen Partei seine dritte Ehefrau Isabel Perón Präsidentin. Von dem Macht- und Interessenskonflikt linker und rechter Peronisten, wie dem Gründer der paramilitärischen und rechtsextremistischen Gruppierung „Alianza Anticomunista Argentina“ José López Rega, dominiert, scheitert die Regierung an notwendigen Veränderungen im Land, was schließlich zu einer Eskalation der Repression und Gewalt führt. 1974 kehrt Valenzuela nach Buenos Aires zurück und merkt schnell, dass sich vieles sehr verändert hat, wie sie in dem Gespräch aus dem Jahr 2000 mit Ksenija Bilbija, das unter dem Titel „Yo soy trampa...“ erschienen ist, darstellt: „La represión se palpaba en el aire“, beschreibt sie das Gefühl ihrer Rückkehr (216). In Texten wie der Erzählsammlung *Aquí pasan cosas raras* (1975) findet sie ein Ventil sich mit ihrer gewalttätigen Gegenwart auseinanderzusetzen. Im Jahr 1976 kommt es zu einem weiteren Militärputsch, in dessen Fortsetzung sich unter der Führung von Jorge Rafael Videla eine Militärdiktatur installiert. In den folgenden Jahren verschärft sich der Staatsterror, zehntausende Menschen verschwinden, werden entführt, gefoltert und ermordet. Die Zeit zwischen 1976 und 1983 wird daher auch als „Guerra Sucia“ bezeichnet. Die Brutalität und Unterdrückung, die diese argentinische Wirklichkeit prägen, spiegelt Valenzuela in ihren Texten auf kritische Weise wider. Bevor dieses Klima der Unterdrückung und Zensur sie zu ersticken droht und ihr Leben ernsthaft gefährdet wird, geht die Autorin 1979 ins Exil in die USA nach New York und arbeitet an der Columbia University, „[...] para poder seguir escribiendo“ („Yo soy trampa“ 217; vgl. auch: Díaz, "Entrevista con Luisa Valenzuela" 33f.) Erst zehn Jahre später verlegt sie ihren Wohnsitz wieder nach Buenos Aires und ist bei ihrer Rückkehr von dem Zustand ihres Heimatlandes schockiert. Zwar ist Argentinien seit 1983 wieder demokratisch organisiert, das Trauma der jahrzehntelang missbrauchten Staatsgewalt lässt sich jedoch nicht in so kurzer Zeit bewältigen. Außerdem herrschen horrende wirtschaftliche Probleme, die Ende der 1980er Jahre zur Hyperinflation und somit zu einem enormen Anstieg der Armutsrate führen. Das Gefühl des „Sich-Fremd-Fühlens“ im eigenen Land, die politische Vereinnahmung des privaten Raumes und die Passivität der Zivilbevölkerung werden zu den

tragenden Themen in Valenzuelas Werk *Realidad nacional desde la cama*, das 1990 veröffentlicht wird.

Obwohl Luisa Valenzuela einerseits der Kunst keine Verpflichtung zuschreibt, über Politik und Gesellschaft zu reflektieren, sieht sie andererseits die Möglichkeit des Autors, „[...] una visión de su verdad [...]“ (Díaz, "Entrevista con Luisa Valenzuela" 35) wiederzugeben, als sein Privileg und seine Obligation. Durch ihre Biographie sind politische und gesellschaftliche Repression Teil ihrer Realität, mit der sie sich vor allem in ihrem Schreiben auseinandersetzt. Als Schriftstellerin sieht sie ihre Chance in dem Erkennen und Wiedergeben dieser Wirklichkeit, wobei sie den schwierigsten Aspekt darin sieht, die Erinnerung an den Schmerz zu bewahren. Auch wenn eine gesellschaftliche und geschichtliche Aufarbeitung Anstrengung bedeutet, sieht sie ihre Aufgabe und Verantwortung als Autorin in der Funktion des Artikulierens. Der Autor wird zu einem *nombrador*, einem Benenner und Bewahrer (Vgl.: García-Pinto 207) und bekommt dadurch politischen Anspruch. In dieser „escritura política“ erkennt Valenzuela eine tieferen Sinn: den des Schreibens mit dem Körper, wie sie es in ihrem Essay „Escribir con el cuerpo“ (1993) ausdrückt. Darin formuliert sie die Idee von einem Schreibprozess, der aus dem Körper heraus und in den Poren weiter besteht, um sich dem Unsagbaren anzunähern und in letzter Folge zu überwältigen. Zu den Verpflichtungen, die mit diesem körperlichen Schreiben einhergehen, zählt auch „[...] [l]a necesidad de conservar la memoria colectiva (123, vgl.: auch 20, 31), ein Thema, das besonders in *Realidad nacional desde la cama* eine tragende Rolle spielt.

Der Kampf gegen die unüberwindbar scheinenden Barrieren der inneren Zensur beginnt eben dort, wo der Körper in Freiheit schreiben kann und zu einer Metapher wird. Der Körper wird zur Maske der Seele und ermöglicht ein tieferes Begreifen und eine Auseinandersetzung mit dem unbewussten Begehrn.

We are wearing them [the masks] because we never have real access to our unconscious desire. [...] So, the only way to reach certain string of that desire is by wearing a mask. (Valenzuela in: Gazarian-Gautier 299)

Das Schreiben in der Diktatur und unter politischer Unterdrückung ist also ein zentraler Aspekt in Valenzuelas Werk. Sie geht jedoch über das bloße Schreiben hinaus, indem sie ihre Sprache und die Kunst des Erzählens in ihrem Verlangen das Unsagbare auszusprechen und jenen Gehör zu verschaffen, die gezielt stumm

gemacht werden, als direkte Konfrontation mit pervertierten Machtverhältnissen verwendet. Valenzuelas Texte schichten die Stimmen der Macht und des Widerstandes und indem sie jenen Lautstärke und Kraft verleiht, die durch ungerechte Geschlechterverhältnisse, gesellschaftliche oder politische Gründe unterdrückt werden, hinterfragt sie auf subversive Weise den herrschenden Machtdiskurs, der nur seine eigene Wahrheit zulässt.

La lucha de toda persona que escribe, de toda escritora de verdad, se entabla contra el demonio de aquello que se resiste a ser verbalizado, a ser puesto en palabras. ("Escribir con el cuerpo" 120)

Die repressiven Machtverhältnisse ihrer Gesellschaft spiegeln sich für Valenzuela in einem patriarchalisch dominierten Diskurs wider, weshalb sie konkret von einer weiblichen Sprache spricht, einer „lenguaje hembra“ („Mis brujas“ 91), die in einem offenen Spannungsverhältnis zur patriarchalischen Sprache steht und diese, ihre Einschränkungen und die mit ihr verbundenen lähmenden Ängste, wie vor der Zensur, überwinden kann.

Valenzuela selbst sieht sich zwar nicht als Feministin, wie sie in dem Interview mit Gwendolyn Díaz sagt, jedoch nur, da sie sich in ihrem Blickwinkel auf die Welt nicht einschränken lassen möchte und sie das Leben und das Schreiben gerade wegen seinen Widersprüchen, an denen sie sich reiben, schätzt:

[H]ay una ideología infinitamente más universal y vasta y muchas veces surgen las contradicciones y en las contradicciones me solazo. Es esa la materia de la que está hecha la escritura, y la vida humana si vamos al caso. (27)

Auch wenn sich Valenzuela in vielen Essays intensiv mit theoretischen Aspekten, wie dem Feminismus, auseinandersetzt, steht für sie trotz allem der Akt des Schreibens auf der einen, wie der des Lesens auf der anderen Seite, im Mittelpunkt. Theorien sind für sie Instrumente, „[...] sistemas para intentar entender [...]“ (Valenzuela, *Escritura y Secreto* 21), die ihr einen neuen Blickwinkel auf eine Sache verschaffen.

Luisa Valenzuelas Dekonstruktion von Machtverhältnissen durch ihre Annäherung an das Unausgesprochene mithilfe des Schreibens und der Sprache, die sie in ihren Essaysammlungen *Escritura y Secreto* (2002) und *Peligrosas palabras* (2001) ausführlich beschreibt, bedient sich verschiedener Aspekte, von

denen mir zwei, sowohl in dem Zusammenhang meiner Arbeit, als auch für sich allein stehend, besonders wichtig erscheinen: Der Humor und der Körper, der sich in einer weiblichen Sprache ausdrückt, sind beides Mittel, um sich mit inneren und äußereren Abgründen, mit dem Objekt in Kristevas Sinn, zu konfrontieren und schließlich statische und repressive Grenzen zu überwinden. In diesem Sinn sieht Valenzuela Humor und Körper als Mittel,

[...] que nos permita movernos más allá de nuestro limitado pensamiento, más allá de las censuras propias y de las ajenas, que pueden ser letales. ("Escribir con el cuerpo" 133)

Die Kontrolle über den eigenen Körper, sowie über die eigene Sexualität sind Voraussetzungen, um eine adäquate Sprache gegen einen vereinnahmenden Diskurs zu finden, so wie es das Patriarchat mit der Weiblichkeit versucht. Der Humor ist dabei Grundstimmung und Ausdrucksform zugleich und stellt durch das Lachen eine Verbindung zwischen Körper und Sprache dar. Valenzuelas Textkörper zeichnen sich durch einen potentiellen Witz aus, der ganz nach Bachtin, nicht als oberflächliche Heiterkeit zu verstehen ist, sondern sich in einer Ernsthaftigkeit wieder erkennen lässt und darin eine Möglichkeit bildet, mit der absurden Brutalität ihrer Gegenwart umzugehen.

Si tuviera que escribir mi credo, empezaría por el humor:
creo en el sentido del humor a ultranza
creo en el humor negro, acérrimo
creo en el absurdo
en el grotesco
[...]. (Ebda.)

2.2. Elfriede Jelinek und das Zerfallen des Ichs als politischer Akt

„Schon die Wahrheit zu sagen, bedeutet ja, daß man dazu erst noch ein anderer werden muß.“ (Jelinek, „Das weibliche Nicht-opfer“ 13)

Geboren am 20. Oktober 1946 in Mürzzuschlag in der Steiermark, wächst Elfriede Jelinek als einziges Kind „[...] eines stillen, eigenbrötlerischen Vaters und einer patenten, ehrgeizigen Mutter [...]“ (Mayer und Koberg 12) im achten Wiener Gemeindebezirk in kleinbürgerlichen Verhältnissen auf. Schon als kleines Mädchen lernt sie Klavier und andere Instrumente, mit 13 beginnt sie ein Studium der

Organistik am Wiener Konservatorium. Obwohl Elfriede Jelinek ihre musikalische Karriere als staatlich geprüfte Organistin beendet, verliert die Musik, die lange Zeit ihr Leben beherrscht und als Motiv einen roten Faden durch ihr Werk zieht⁹, im Laufe ihrer Jugend immer mehr an Bedeutung und das Schreiben setzt sich als adäquateres Ausdrucksmittel sukzessive durch. Elfriede Jelinek selbst dazu:

Den Gebrauch von Instrumenten war ich seit längerem gewöhnt, jetzt war eben ein neues Instrument hinzugekommen: die Sprache, die alles öffnet und alles schließt und sich allem verschließt und selber alles ist. (Schreiben müssen).

1967 werden erstmals Gedichte von ihr in dem Band *Lisas Schatten* in einer kleinen Edition in München herausgegeben. Beeinflusst von der Wiener Gruppe, die sich zu jener Zeit im Zenit ihres Ruhmes befindet, experimentiert Jelinek stark mit der Form von Sprache und will „[...] die Grenze zwischen Geschriebenem und Gesprochenem aufheben“ (Mayer und Koberg 42). Sie findet Anschluss an den Kreis junger Künstler und Literaten um Otto Breicha, der in der Gesellschaft für Literatur tätig ist und die Literaturzeitschrift *protokolle* herausgibt, und will sich stärker politisieren. So entwickelt Elfriede Jelinek ihre Schreib-Technik, das Wort und den Text im Dialog und in Verbindung mit Gesellschaft und Geschichte zu sehen. Marlies Janz beschreibt Jelineks Vorgehensweise in ihrem 1995 erschienen Buch *Elfriede Jelinek* folgendermaßen:

Mit vorgefertigten und vorgestanzten Mustern zunächst der Trivialkultur, zunehmend aber auch der >hohen< Kultur zu arbeiten und sie in Verfahren der Collage und Montage zu verformen und ideologiekritisch zu brechen, ist die grundlegende literarische Methode Jelineks, die sich von den Anfängen bis heute erhalten hat. Im weitesten Sinn ist ihre Verfahrensweise intertextuell: Sie bezieht sich auf vorgegebene kulturelle Muster, um sie als >Mythen<, d.h. als Ideologiesierungen von sozialen und sexuellen Machtstrukturen zu destruieren. (VII-VIII)

Ihre besondere Aufmerksamkeit liegt dabei auf der Sprache selbst, die Werkzeug und Untersuchungsgegenstand zugleich ist. Mit ihr verschafft sie sich die Nähe zu dem, was sie kritisieren und kommentieren möchte. Nicht die Figuren, sondern die Sprache selbst ist die eigentliche Handlung, die im Mittelpunkt des Interesses steht. Dabei entpersonalisiert Jelinek das Gesagte. Ihr vorgegebenes Material wird derart

⁹ So erhält sie beispielsweise 2004 den Literatur-Nobelpreis “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” (Vgl.: Mayer und Koberg 251)

deformiert, dass es nicht mehr als individuelle Äußerung einer bestimmten Person in seinem ursprünglichen Kontext gesehen werden kann, wie sie in einem Gespräch mit Riki Winter anhand ihres Stückes *Burgtheater* (1985) erklärt:

Ja, ich schreibe ja nicht über reale Personen, sondern über Personen, wie sie sich als Sprachschablonen oder Sprachmuster materialisieren. Das, was ich kritisiere, ist immer die Sprache, [...] ich kritisiere eine Sprache, die in ihrer Pervertiertheit die faschistische Kulturindustrie und eine nicht erfolgte Entnazifizierung in diesem Unterhaltungsindustriebereich ermöglicht hat [...].
(13)

Das Sprechen, das für Jelinek alles beinhaltet, ist nicht mehr an ein Subjekt gebunden, das demnach nichts mehr ist. Jegliche Individualität ist getilgt, Jelinek lässt sie erst gar nicht entstehen. Sie baut ihre gesellschaftspolitische Kritik darauf auf, dass sie das vom Bürgertum definierte autonome Subjekt, seine Identität und die damit verbundene Freiheit verneint (Vgl.: ebda. 14). Durch die Zerstörung der Alltags- und Trivialmythen, die auf diesem traditionellen Muster aufbauen, greift sie die dahinter stehende Ideologie und deren Werte an. Margarete Sander nennt das von Jelinek kritisierte Weltbild in ihrem Aufsatz „Elch und Bär auf dem Zwillingsgipfel“ (1999) „[...] eine Ideologie der ewigen Werte, des gültigen Gesetzes und des waltenden Schicksals, also des „Das-war-schon-immer-so““ (208). Beeinflusst von der Postmoderne geht die Auflösung des Subjekts mit der Auflösung seiner Sprache Hand in Hand.

Beeinflusst wird Elfriede Jelinek außerdem von der Frauenbewegung, bei der sie von Anfang an Anschluss sucht. Sie besucht feministische Tagungen, hält selbst Vorträge und liest einschlägige Literatur, wie Hélène Cixous, Julia Kristeva und Luce Irigaray (Vgl.: Mayer und Koberg 160). Mit Schlagworten wie „Frauensolidarität“ oder den Selbsterfahrungsgruppen der Siebziger kann sie sich jedoch nicht identifizieren. Sie hält trotz ihrem Engagement Abstand und beobachtet lieber, als sich ganz von der Einstellung vereinnahmen zu lassen. Das verbindet sie mit der Künstlerin Eva Meyer, die über ihre Freundschaft zu der Autorin sagt:

Feminismus ist für uns eine Ehrensache gewesen, aber wir fühlten uns nie in der Bewegung verankert. Uns hat das Grenzgängertum vereint, dieses nicht innen und nicht außen. (Zit. in: Mayer und Koberg 162)

Jelineks tiefgreifende Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen und der Frau in der Gesellschaft ist dennoch in ihrem Werk sehr präsent.

Ab Mitte der Achtziger Jahre wird die politische Öffentlichkeit ihr neuer Spielraum, in der sie auch gehört werden will. Gerade zu jener Zeit ist Österreich Schauplatz großer innenpolitischer Umwälzungen. Jelinek engagiert sich gegen Bundespräsident Kurt Waldheim¹⁰ und den Rechtspopulisten Jörg Haider, der sich an die Spitze der Freiheitlichen Partei Österreichs setzt. Der Faschismus, die scheinheilige Arroganz und der politische Unwille ihres Heimatlandes sich nachhaltig mit seiner Vergangenheit und Gegenwart auseinanderzusetzen, wird Ziel ihrer Kritik. Jelinek reagiert auf alles, was sie als ungerecht empfindet und verfasst Kommentare und Essays, in denen sie auch ihre Auffassung der Gesellschaft als eine männlich dominierte vertritt, in der der Frau ein zu enger Platz zugewiesen wird und der Frau als Künstlerin schon gar keiner. So empfindet sie „Spott und intellektuelle Arbeit einer Frau [...] im patriarchalen System [als] Überschreitungen“ (Roeder).

Dann spricht sie auch explizit von einem weiblichen Ich, dessen Bildung eines Subjektstatus in der Gesellschaft durch die der Sprache inhärenten Herrschafts- und Gewaltmuster verhindert wird.

Eine Frau hat kein Einzelschicksal wie ein Mann. Eine Frau hat kein Ich. Eine Frau steht für alle Frauen. Als Vertreterin einer unterdrückten Kaste schreibt sie für alle anderen mit. Man gesteht uns nicht zu, Ich zu sagen. Und im Grunde können wir es auch nicht. [...] Ich schreibe ein weibliches Es und habe tatsächlich das Gefühl, dass ich für alle Frauen mitschreibe. (Schwarzer 57)

Der Gedanke von der Auflösung des Subjekts beeinflusst auch Elfriede Jelineks praktische Arbeit. Ab Anfang der Neunziger Jahre setzt sich in ihren Theaterstücken ein kollektives Sprechen zulasten einzelner Stimmen durch. Damit drückt sie auch eine Kritik an Systemen, wie dem Kapitalismus und dem Faschismus aus, der „[...] die Herrschaft einiger weniger über alle anderen [...]“ (Winter 18) ist. Sie plädiert im Gegensatz dazu dafür, dass man als Individuum nicht nur für sich selbst verantwortlich ist, „[...] sondern jeder einzelne enthält die ganze Menschheit, für die er auch handeln soll, also ein politisches, verantwortungsvolles Handeln“ (ebda.). Darin steckt die Grundidee eines kollektiven Gedächtnisses, das vom Individuum, also auch von der Autorin selbst, getragen wird. In Zusammenhang damit steht

¹⁰ Kurt Waldheim war während der Zeit des Nationalsozialismus Mitglied des NS-Studentenbundes und des Sturmabteilung-Reiterkorps. Während seiner Kandidatur 1986 für das Amt des Bundespräsidenten verharmloste er seine militärische Vergangenheit und versuchte sie in Vergessenheit geraten zu lassen. Er gewann zwar die Wahl, wurde jedoch international weitgehend isoliert. (Vgl.: Gehler)

Jelineks negative Auffassung von Freiheit, solange sie kein Verantwortungsbewusstsein mit sich trägt und an moralische Instanzen gebunden ist:

Freiheit – wenn sie nicht moralisch unterfüttert wird – hat die allerschrecklichsten Auswirkungen. Unfreiheit aber genauso [...] Die Freiheit ist im Grunde das Schrecklichste, wenn man plötzlich in sie geworfen ist, ohne vorbereitet zu sein. [...] Hat es überhaupt noch Sinn, sich in unserer derzeitigen politischen Konstellation moralisch für andere verantwortlich zu fühlen? (Perthold, "Sprache sehen. Interview mit Elfriede Jelinek." 25)

Ein kollektives Gefühl für Verantwortung, Geschichte und Gedächtnis, das laut Jelinek wichtig für den Zusammenhalt und das Vorankommen einer Gesellschaft ist, wird durch die von einem System scheinbar vorgegebene individuelle Freiheit nicht nur infrage gestellt, sondern schier hintergangen.

Jelinek betreibt in ihren Texten hingegen die intensive Auflösung des Einzellebens und die Entwicklung zu einer Transindividualität. Diese Vorgehensweise erinnert an Bachtins Konzept des allumfassenden Karnevals, in dem es keinen Einzelnen mehr gibt und in dem sich die grotesken Körper am Schnittpunkt aneinander grenzender Körper konzipieren. Formal bedeutet das bei Jelinek zwar einen monologischen Text, innerhalb dieser Monologe gibt es aber mehr Auseinandersetzung, weil der Text unzählige Stimmen enthält, die sich gegenseitig überschreiten und mit dem Rezipienten in Dialog treten, weil er sie für sich zuordnen muss. Mayer und Koberg schreiben deshalb in ihrer Jelinek-Biographie: „Zugespitzt gesagt, schreibt Elfriede Jelinek Dialoge erst, seit sie keine Dialoge mehr schreibt“ (195). Die vom Theater als Bühne für Fiktion kolportierte Künstlichkeit wird so zu einem Ort des Austauschs, indem unterschiedliche Weltauffassungen miteinander in Dialog treten.

Das hat außerdem damit zu tun, dass die Autorin, nachdem Frank Castorf 1995 durch seine Inszenierung von *Raststätte oder sie machens alle* (Uraufführung 1994 am Wiener Akademietheater) am deutschen Schauspielhaus in Hamburg dem Werk einen völlig neuen Interpretationsansatz hinzugefügt hatte, kaum noch Vorgaben für Regie und Bühnenbild gibt. Jelinek stellt sich auf die Bedürfnisse des modernen Regietheaters ein, indem sie den Regisseuren freie Hand gibt und sie damit zu „Co-Autoren“ macht.

Jelineks Kritik an Politik und Gesellschaft manifestiert sich an der Herausarbeitung der Spannung zwischen Offizialität und Wirklichkeit. Sie stürzt das offizielle System nicht, sondern begegnet ihm auf eine parodistische, satirische Weise und entlockt ihm dadurch neue Bedeutungsebenen. Ganz in dem Sinne Bachtins, dass nicht das Groteske selbst fremd ist, sondern es die reale Welt fremd erscheinen lässt (Vgl.: *Literatur und Karneval* 27), nimmt sie Begebenheiten, um sie ins Unendliche zu überzeichnen und sie damit ihrer Scheinheiligkeit zu überführen. Im Zentrum liegt dabei die Sprache gesellschaftspolitischer Zustände, die sie bis zur Unkenntlichkeit verformt und sie damit paradoixerweise präzisiert. Ich denke, dass darin ihre karnevaleske Schreibweise begründet liegt.

Teil III: Analyse

3. Von Bettrealitäten und Raststättenpornos

3.1. Realidad nacional desde la cama: Luisa Valenzuelas Wirklichkeitsschichten

Lo real nunca está separado del lenguaje: puede estar escamoteado, enmascarado, carnavalizado, pero estará involucrado dentro de las capas lingüísticas. (Bilbija, „El gran teatro del mundo“ 191)

Zehn Jahre nachdem Luisa Valenzuela 1979 wegen der instabilen Zustände und der repressiven Atmosphäre in ihrem Heimatland ins Exil in die USA gegangen ist, kehrt sie 1989 nach Argentinien zurück.¹¹ Das Land ist zwar seit 1983 unter dem gewählten Präsidenten der „Unión Cívica Radical“ (UCR) Raúl Alfonsín wieder demokratisch organisiert, das Militär hat jedoch immer noch großen Einfluss auf die Regierung. Obwohl Alfonsín kurz nach seinem Amtsantritt mit der Aufarbeitung der Vergangenheit beginnt, indem er die „Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas“ (CONADEP) ins Leben ruft, die das Verschwinden von zehntausenden Personen und die anderen Menschenrechtsverletzungen während der Militärdiktatur 1976 - 1983 untersucht, kommt es durch Druck seitens des Militärs ab Mitte der achtziger Jahre zu zwei Gesetzen („Punto Final“ 1986 und „Obediencia Debida“ 1987), die einen Großteil der verantwortlichen Offiziere und andere Militärangehörige entlasten und die gerichtlichen Prozesse zu einem vorläufigen Ende bringen. Diese kritische Periode in der Amtszeit Alfonsíns wird durch die katastrophale wirtschaftliche Entwicklung des Landes verschärft. Die hohe Auslandsverschuldung und eine Hyperinflation bringen den Präsidenten 1989 dazu, kurz vor der regulären Amtszeit zurückzutreten. Ihm folgt der Kandidat der peronistischen Partei Carlos Menem, der die Vergangenheitsbewältigung zu einem jähnen Ende bringt und eine Aussöhnung mit dem Militär anstrebt.

Das vergangenheitspolitische Konzept Menems der *reconciliación* oder *pacificación nacional* unterschied sich deutlich vom Kurs Alfonsíns: Hatte letzterer versucht, im Rahmen der Möglichkeiten Wahrheit und Gerechtigkeit zu erreichen, setzte Menem auf Vergeben und Vergessen. (Straßner 104)

¹¹ Das Land war seit den 1930er Jahren von politischer Instabilität und besonderer Einflussnahme des Militärs geprägt. So waren von den 24 Präsidenten, die zwischen 1930 bis 1983 regierten, 16 Generäle. Von 1976 bis 1983 herrschte Militärdiktatur während der geschätzte 30.000 Menschen verschwanden, etwa 1200 hingerichtet und eine halbe Million ins Exil gezwungen wurden. (Vgl. dazu und zur weiteren politischen Geschichte Argentiniens: Straßner 73-158).

Die offenen Angelegenheiten und Probleme der Opfer der Unterdrückung und seiner Konsequenzen bleiben jedoch damit ungelöst. Valenzuela erfährt ihre Rückkehr nach Argentinien als Schock, da das politische und öffentliche Verständnis von der Geschichte des Landes die Grenzen des privaten Raumes ignoriert und diesen zu vereinnahmen droht.

No hay un exclusivo dominio público, sobre todo cuando pasa lo que pasó en la Argentina en el momento de la hiper inflación, de los levantamientos de los cara pintadas y los saqueos de los supermercados y las órdenes marciales, un momento tan desbordante y de tanta agresión. Todo eso entra en el espacio privado, no se puede deslindar; el límite queda borrado. (Díaz „Entrevista con Luisa Valenzuela“ 73)

Diese „invasión total“ regt Valenzuela zu dem Roman *Realidad nacional desde la cama*¹² an, der neben der politisch-wirtschaftlichen Krise ihres Heimatlandes ihre eigenen Erfahrungen abbildet, die sie bei ihrer Rückkehr durchlebt und eine Zurückeroberung des privaten Raums mithilfe der Aufarbeitung des kollektiven Gedächtnisses propagiert.¹³ Der Text ist satirisch angelegt und bekommt durch seinen humorvollen und ironischen Zugang eine tragisch-groteske Wahrhaftigkeit, die näher an den tatsächlichen Ereignissen liegt, als auf den ersten Blick vermutet. Als *Realidad* Ende des Jahres 1990 in Argentinien publiziert wird, scheint er der realen Welt sogar einen Schritt voraus. Nur wenige Tage nach der Erscheinung kommt es zu einem weiteren Aufstand der militärischen nationalistischen Aktivisten der „carapintadas“, die sich zwischen 1987 und 1990 gegen die Regierung Alfonsíns und später Menems richten. Doch im Gegensatz zu den vorigen Unruhen, werden dieses Mal politische Konsequenzen gezogen und die sieben Anführer der Aktivisten zu lebenslanger Haft verurteilt. Die tatsächlichen Unruhen finden ihr Gegenstück in *Realidad* in der Figur des Mayors der mit seinen Soldaten zur Revolte aufruft.

De una manera fantasmagórica, el tejido construido por el texto y el contexto histórico se amalgamaron produciendo los alarmantes titulares de Buenos Aires el 3 de diciembre de 1990.“ (Valenzuela in: Bilbija „Yo soy trampa“ 219 f.; Vgl.: auch Corbatta 116)

Das Überschneiden von Realität und Fiktion spiegelt sich außerdem in der Figur der Señora wider. Valenzuela spielt mit der potenziellen Unendlichkeit des Diskurses,

¹² Im Folgenden abgekürzt mit: *Realidad*, in Zitierungen mit: Re.

¹³ Zum gesellschaftlichen und geschichtlichen Kontext Realidades in Zusammenhang mit dem kollektiven Gedächtnis vergl. weiters: Medeiros-Lichem „The Museums of Memory“.

wie sie sie Kristeva der karnevalesken Bühne zuschreibt und verleiht dieser eine zusätzliche Dimension, indem sie die autobiographische Nähe der Protagonistin zur Autorin im Text selbst und in Aussagen über den Text andeutet und den Rezipienten dazu verleitet, diese gleichzusetzen, was jedoch nicht der Fall ist. Die Autorin schreibt sich demnach selbst in den Roman ein, ersetzt ihr Selbst jedoch durch die Maske des Textes, hinter der wiederum jemand Anderer steht, da die Autorin im intertextuellen Sinn Kristevas vom Text selbst aufgelöst wird.

Die Geschichte wird aus der Sicht eines allwissenden Erzählers geschildert, der sich jedoch im Laufe der Handlung als nicht neutral herausstellt, da er die Ereignisse tendenziös kommentiert und auch manchmal Lücken lässt. Im Zentrum steht eine namenlose Frau, die nur „la Señora“ genannt wird und nach zehnjähriger Abwesenheit nach Argentinien zurückkehrt. Doch die heimatliche Atmosphäre ist geprägt von politischer Autorität und Repression und das wirtschaftliche Chaos spiegelt sich in Armut, Hunger und der rasanten Geldentwertung wider. Die Señora fühlt sich von dieser Realität überrollt und ihrem eigenen Land entfremdet. Sie fährt in den Bungalow einer Freundin, der sich in einem Country-Club außerhalb der Stadt befindet. Dort legt sie sich in ein Bett, das sie erst am Schluss der Erzählung wieder verlässt. Der Raum, indem dieses Bett steht, fungiert als Bühne, auf der die handelnden Figuren auf- und abtreten wie Schauspieler. Das Zimmer wird von einem gigantischen Fernseher dominiert, auf der anderen Seite befindet sich ein Fenster, dessen Vorhänge jedoch auf Anweisung des Zimmermädchens immer wieder zugezogen werden. Das Bett wird zum Zentrum der Szene, die verschiedene Figuren in unterschiedlichen Rollen betreten und wieder verlassen: die Schauspielerin/ das Zimmermädchen María, der Arzt/ Psychoanalytiker/ Taxifahrer Alfredi, der Soldat/ Deserteur Lucho, der Major Vento und das ausgehungerte/ rebellierende Dorf. Der Text endet mit einem Karneval-ähnlichen Fest, bei dem die Señora endlich aus dem Bett steigt und hinaustanzt.

Im Folgenden möchte ich näher auf die karnevalesken Elemente in *Realidad* eingehen. Zunächst befasse ich mich deshalb mit dem Aspekt des Sehens, der in dem Text eine große Rolle spielt und die oppositionellen Diskurse und ihre Realitätsebenen widerspiegelt. In diesem Zusammenhang steht auch das Verschwimmen von Fiktion und Realität, das sich außerdem als typisch postmodern

bezeichnen lässt und insofern auch Einfluss auf die Konstruktion des Subjekts hat. Ebenfalls interessant erscheint in Bezug auf den späteren Vergleich mit Elfriede Jelinek die Komik, die Valenzuela in ihrem Text verwendet. Außerdem ist den unterschiedlichen Funktionen des Körpers, als Bewahrer eines kollektiven Gedächtnisses einerseits und seines grenzüberschreitenden Potentials als Objekt andererseits, ein eigenes Kapitel gewidmet.

3.1.1. Postmoderne Bilderschau: Das Spektakel als offizieller Diskurs

„No es un bonito espectáculo, no.“ (Re 31)

Von der Szenerie, über die Figurendarstellung und den Fokus auf Dialog und Bewegung, bis hin zur theatralen Künstlichkeit der Sprache inszeniert Valenzuela in *Realidad* den Akt des Sehens. Der Text war ursprünglich als Theaterstück konzipiert (Vgl.: Díaz „Entrevista con Luisa Valenzuela“ 43), weshalb die Struktur des Textes stark an ein ebensolches erinnert. Damit stellt die Autorin ihren Text bereits in die Tradition der „künstlerisch bildhaften Formen“, die Michail Bachtin dem Karneval als engverwandt verstand (*Rabelais* 55). Auch die Protagonistin, die „desde la cama“ – von ihrem Bett aus – das nationale Spektakel mehr oder weniger beobachtet und daran teilnimmt, indem sie sich auf die Suche nach dem kollektiven Gedächtnis begibt, ist eine karnevaleske Figur. Sie ist Zuseherin und spielt dennoch ihre Rolle als Akteurin: „Le gustaba actuar, a la señora, [...] y al ver la cama ya se vio en el rol: la bella durmiente del bosque“ (Re 13). In Hinblick auf den sukzessiven Wechsel des Zustandes der Señora vom „passiven“ Schlaf zur allmählich aktiven Beteiligung am Geschehen, funktioniert diese Analogie von „Sleeping Beauty“, Dornrösschen, die aufwacht und „erkennt“, sowohl im direkten als auch im übertragenen Sinn.

So wie das Theater und der Karneval fungiert Valenzuelas Text als Spiegel einer vermeintlichen Realität. Vermeintlich deswegen, weil diese Realität vor allem auf dem, was *sichtbar ist*, basiert, aber niemals objektiv sein kann. Die Augen sind in diesem Zusammenhang laut Sharon Magnarellis Aufsatz „The Spectacle of Reality in Lusia Valenzuela’s *Realidad nacional vista desde la cama*“ (1993) das wichtigste Wahrnehmungsorgan, von dem das Erkennen der Realität abhängig gemacht wird.

Aber auch dieses Instrument reflektiert nur eine Oberfläche und ist deswegen nicht so verlässlich, wie es zu sein scheint:

Just when we think we have reached the bottom of an issue, have seen the light, so to speak, that bottom or light proves to be mere appearance, mask, reflection (*speculum*). (65)

Selbst die sogenannte Realität ist nur ein Spiegel des Lebens, abhängig von seinem Winkel und zu wessen Vor- und Nachteil er gehalten wird. Auch wenn diese Wirklichkeit und das Medium, das sie wiedergibt, ständig daran arbeiten, diese Frage nicht aufkommen zu lassen.

Als Metapher für die Vermittlung von Realität und Wahrnehmung dient in *Realidad* beispielsweise die Glastür, die die Señora von der Welt außerhalb ihres Zimmers trennt und ihr je nach der Stellung, in der sie steht, mehr oder weniger von draußen offenbart:

Ella recién está empezando a vislumbrar algo, a entrever de reojo lo que ocurre del otro lado de esa puerta vidriera entreabierta, engañosa, que no transparenta lo que tiene detrás sino que gracias al ángulo de apertura refleja el paisaje lateral a la distancia [...]. (Re 24)

Etwas später, als das Licht anders fällt, verliert die Tür ihre Spiegelfunktion und „[...] las maniobras militares ya no son sombras, se las ve clarito a través de la puerta vidriera que con la luz de afuera ha perdido su condición de espejo“ (Re 25).

Die Glastür gibt den Blick auf eine andere Realität frei, die der Señora mit aller Kraft vorenthalten wird. Das oppositionelle Gegenstück zur Protagonistin ist die autoritäre, offizielle Wirklichkeitsauffassung, wie sie von der Haushälterin María, dem Militär unter dem Mayor und deren Ausdrucksmitteln repräsentiert wird. Der Raum, indem sich die meiste Handlung abspielt, zeichnet sich etwa durch eine karge Möblierung aus, einzig ein riesiger Fernseher dominiert mit seiner Anwesenheit den Raum:

[...] [E]n lateral derecho y haciendo pendant con la cortina la enorme pantalla de televisión, ocupando casi toda la pared, ultramoderna con equipo enfrentado [...]. (Re 13)

Der Fernseher steht im Dienst des offiziellen Diskurses und reproduziert dessen Werte. María hat die bedingungslose Macht über ihn, weil sie die Fernbedienung hat, die sie wie eine Waffe im Kampf gegen eine andere Realität verwendet (Vgl.: Re 56).

Gesteuert von undurchsichtigen Interessen gibt der Fernseher eine determinierte Realität wieder, die mithilfe der gewichtig-schönen Bilder „bewiesen“ wird und die vorgeben realer als die Wirklichkeit vor den Türen des Clubs zu sein. Der Fernseher zeichnet sich durch eine monologische Sprache aus; er beansprucht nur die Anwesenheit eines Publikums, macht jedoch jeden dialogischen Transfer unmöglich, weil er nicht austausch- und kritikfähig ist. Seine einseitigen Bilder, die auf das Publikum einrieseln, strahlen einen hohen Reiz aus, auch die Señora lässt sich von seiner einnehmenden Wirkungsweise und den Abbildungen sauberer Straßen und zufriedener Menschen täuschen:

[...] por un momento depone la furia y se queda enganchada. Quizá tenga razón, se dice, quizá me la estoy perdiendo metida acá encerrada en el campo [...]. ¿La ciudad será una fiesta y me la estoy perdiendo? (Re 17)

María ist sich der Kraft seiner Manipulation bewusst, weshalb sie sich auch anfangs weigert die Vorhänge vorzuziehen, um einen Blick auf die nicht so leicht verdauliche Realität werfen zu können. Für sie ist selbstverständlich, dass „[...] mejor que mirar por la ventana es ver la tele“ (Re 16). Denn wer fernsieht, muss nicht nachdenken und Denken und Zweifeln ist, laut Mayor, „una janctancia de los intelectuales“ (Re 73).

Als weiteres Ausdrucksmittel steht dem offiziellen Diskurs „El desafío de las armas de combate“, auch „el Manual“ genannt, zur Verfügung. Das ursprünglich für Nordamerika entwickelte Buch enthält militärische Trainingsanweisungen und ist für den Mayor „casi una biblia“ (Re 39). Sein Inhalt wird von der offiziellen Seite mit größter Hochschätzung behandelt; mit einem „tono de profundo respeto“ (Re 33) stellt María es der Señora vor, damit auch sie es liest. Der autoritäre Befehlston, in dem es geschrieben ist, dient als sprachliche Orientierung des autoritären Diskurses, der sich am Manual, wie am Fernseher bedient. Seine Sprache ist starr und statisch und erlaubt kein Spiel mit seinem Rahmen. Es entspricht in seiner Konzeption genau den Eigenschaften Bachtins, die er in seinem Text „Discourse in the Novel“ dem autoritären Diskurs zuschreibt.

Authoritative discourse may organize itself around great masses or other types of discourses (which interpret it, praise it, apply it in various ways), but the authoritative discourse doesn't merge with these [...]. [I]t demands our unconditional allegiance. Therefore authoritative discourse permits no play with the context framing it, no play with its borders, no gradual and flexible transitions, no spontaneously creative stylizing variants on it. It enters our

verbal consciousness as a compact and indivisible mass; one must either totally affirm it, or totally reject it. (343)

Indem der autoritäre Diskurs des Militärs das nordamerikanische Manual für sich verwendet, bedient es sich eines anderen Diskurses, den es starr und unreflektiert wiedergibt. In diesem Sinn besteht der Mayor darauf, dass alle den Text Wort für Wort auswendig kennen. Während María die vorgefertigten und eindimensionalen Sprüche des Manuals bereitwillig und ohne sie zu hinterfragen reproduziert, genauso wie sie das Marschieren der Soldaten imitiert und dabei einen unfreiwillig komischen Eindruck macht (Vgl.: Re 25), schafft es die Señora nicht sich auch nur einen einzigen Satz daraus zu merken.

Sowohl der Fernseher als auch das Manual dienen dazu die Wirklichkeit im Sinne des offiziellen Diskurses zu formen. Die Grenzen zwischen Fiktion und Realität sind dabei fließend und verschwimmen am Ende vollends miteinander. Der Schein wird zum Sein, als die Soldaten im Fernseher auf die Anweisungen des im Zimmer stehenden Alfredi, der inzwischen die Rolle eines „coronel (?)“ eingenommen hat, reagieren und aus dem Bildschirm treten.

–Ha llegado la hora del rancho, tropa. ¡De frente! ¡March...!
La tropa acata. Con pasos laterales conforman dos filas dobles, apretadas, y proceden a abandonar la televisión, con paso de ganso, apareciendo en el recinto desde ambos lados de la pantalla. (Re 96)

Am Ende bleibt nur der Mayor im Fernseher, gefangen in seinem eigenen Diskurs, in den er sich verwandelt, indem er den ganzen Bildschirm einnimmt und vorgegebene, leere Sprüche reproduziert, bis ihn eine Sprecherstimme aus dem Off mit der Werbung erlöst.

Das in *Realidad* themisierte Verschwimmen von Fiktion und Realität, wird dadurch, dass der Text selbst Fiktion ist und die Realität satirisch thematisiert, sie sogar im Falle des Überfalls der „carapintadas“ einholt, noch um einen Aspekt erweitert. Diese Problematik spielt in der Postmoderne eine große Rolle. Der Fernseher ist dabei das postmoderne Medium par excellence, das die Unterscheidung zwischen dem Objekt und seiner Repräsentation verschwinden macht.

So ähnlich verhält es sich mit der Figur der Señora, die viele Eigenschaften in sich vereint, die dem postmodernen Subjekt zugesprochen werden. So kann sie

beispielsweise nicht als abgeschlossenes Ganzes bezeichnet werden, da sie einerseits bereits durch ihr verkörpertes Verschwimmen von Fiktion und Realität, durch die autobiographischen Andeutungen Valenzuelas, nicht homogen ist und andererseits als Kollektivkörper die anderen Figuren in sich aufnimmt (Vgl.: Kapitel 3.1.3.). Außerdem fehlt es ihr an Motivation und Tiefe. Das Publikum erfährt kaum etwas über ihre Vergangenheit, außer, dass sie zehn Jahre in New York gelebt hat und sich nicht in ihr Heimatland integrieren kann. Sie ist zwar auf der Suche nach Erinnerung, verbringt jedoch die meiste Zeit des Textes mit geschlossenen Augen unter ihrer Bettdecke und möchte weder sehen noch denken, noch wissen, noch verstehen. Dieses Bild der Señora, die ihren Kopf buchstäblich in den Sand steckt, um sich nicht mit der Realität auseinander zu setzen, wird durch den Vergleich mit einem Strauß verstärkt, der sich als Metapher durch den Text zieht¹⁴.

¿Cuánto me voy a quedar acá jugando al aveSTRUZ? E intuye que sí, que está metiendo la cabeza en la arena para no ver pero quizá la arena tenga cosas que mostrarle, sútiles granitos que centellean y bailan y se desplazan gracias a la tensión superficial y ¡zas! de golpe son arenas movedizas y no haría mal en sacar la cabeza a la superficie. (Re 15, vgl.: auch 98)

In diesem Sinnbild ebenfalls enthalten ist der Treibsand, der in Valenzuelas Essay „La otra cara del falo“, in dem sie sich mit dem Objekt auseinandersetzt, jenen Weg charakterisiert, den sie mit ihrem Schreiben in seiner transgressiven Funktion zu bestreiten versucht (Vgl.: 44f.)

Die Figur, die sich am stärksten durch die Instabilität und Mehrdeutigkeit seines Subjektstatus auszeichnet, ist Alfredi, dessen verschiedene Rollen sich durch Kleidung, Sprache und Verhalten unterscheiden. Eben noch einfühlsam und zärtlich, erweckt der nächste Morgen den rüpelhaften Taxifahrer in ihm:

„—Soy un laburante, piba. No te me hagás la graciosa. Agradecé que no estoy desempleado.

Su tono no es el de la noche anterior, ni su actitud, ni su gestualidad o expresión corporal como habrían dicho en aquellos lejanos cursos de teatro que la señora tomó antes de irse del país. antes de ser señora y mucho muchísimo antes de meterse en la cama. (Re 50f.)

In seiner Rolle als Militär-Alfredi stoppelt er sich seine „Uniform“ aus seiner anderen Kleidung zusammen, die mithilfe von „[...] agregados de charreteras y galones falsos,

¹⁴ Bereits in dem Essay „Escribir con el cuerpo“ ist der Strauß Sinnbild dafür, sich vor der Wirklichkeit zu verstecken (Vgl.: 122)

muy ostentosos [und] [a]lgunas medallas también, de lata, aunque en conjunto todo lo suficientemente serio como para no parecer disfrazado (Re 95). In diesem Sinne reicht es demnach vollkommen aus, sich mit Blech-Medaillen und anderem billigem Plunder zu behängen, um seriös genug für das, offensichtlich nicht sehr ernst zu nehmende Militär auszusehen. Alfredi, „el muy versátil“ überwindet die Grenzen des Individuums mit Leichtigkeit und erkennt, dass „[...] sólo la muerte puede paliar el miedo a la muerte“ (Re 97). Diese Eigenschaft verhilft ihm dazu, der Señora zuzuhören und sie zu unterstützen das kollektive Gedächtnis wieder zusammenzubauen.

Im Gegensatz dazu steht der militärische „Corpus“, der sich durch Uniform und gemeinsames Gedankengut, nämlich das vom Manual vertretene, identifiziert und in dem alle individuellen Merkmale der Soldaten getilgt sind. Als Lucho bestraft werden soll, wird ihm die Uniform ausgezogen und so wird er symbolisch aus dem geschlossenen System hinausgeworfen. Indem das Volk ihn später vom Zaun befreit und an seiner Statt eine, mit gebrauchtem Schokoladenpapier geschmückte Vogelscheuche zurücklässt, nimmt es der Autorität, die sonst durch das Militär ausgedrückt wird, die Sprengkraft und macht sich darüber lustig.

3.1.2. Diskrepanz der Wirklichkeiten: die groteske Komik

Die Komik baut sich vor allem über karnevaleske Elemente, wie Übertreibung, Diskrepanz und Ironie auf. Als die Señora beispielsweise einen absurden Alptraum hat, indem die Preise für Elektrogeräte so hoch sind, weil sie als essbar eingestuft werden, zeigt sich in der wahrhaftigen Diskrepanz zwischen Ware und Wert die Ironie der Situation. Während die Señora noch herzlich über die Absurdität des Traumes lacht, konfrontiert sie eine stocksteife María mit der Wirklichkeit:

Es algo fantástico, la hiperinflación, lo llaman, y en eso también somos campeones. Con decirle que al fotógrafo del búngeo 7^a lo mandaron de una revista extranjera a fotografiar los precios y no pudo, no pudo, dijo que le salían todos movidos.“ (Re 14)

Marias Hinzufügung, dass „sie“ (die Argentinier) in dem Bereich der Hyperinflation, in dem kein Land der Beste sein möchte, auch Meister sind, ist ein weiteres ironisches Element Valenzuelas für die realitätsferne Weltauffassung des autoritären Diskurses. An anderer Stelle vergleicht die Señora den Club etwa mit einem Irrenhaus (Re 19).

Übertrieben und grotesk verzerrt ist vor allem das Militär dargestellt, das konsequent herabgesetzt wird. Dabei werden so genannte „männliche“ Charakteristika, wie sie in der westlichen Welt vertreten und auch vom Manual propagiert werden und sich aus Stärke, Stolz und Ehrgeiz zusammensetzen, durch den Vergleich mit Tieren degradiert und ihre Ernsthaftigkeit genommen („como perro“ Re 31, „101 dálmatas“ Re 94, „salto de rana“ Re 37, 78). In der Situation, in der sich die Soldaten die Gesichter für den Kriegseinsatz bemalen, erinnern die hart wirkend wollenden Männer eher an Freundinnen, die sich gegenseitig liebevoll schminken:

Se pintan entre sí casi con cariño, alguno le pide a su compañero Poneme más negro acá que me afina la nariz, otro reclama No, no, borrá eso que detesto la simetría. Todos se agolpan y se empujan frente al gran espejo de la cómoda, alguno pide ¿No tendrán un espejo de mano? quiero verme de costado. La señora se divierte. [...] Dálmatas están a punto de llamarlos, pointers, pintados como están, jaspeados. [...] [L]os soldados han completado su maquillaje.“ (Re 77-78)

Dadurch, dass Valenzuela die eigentlich ernste Rahmenhandlung ins Lächerliche zieht, besiegt sie den autoritären Anspruch, den das Militär verkörpert. Die übermächtigen Panzer, die ansonst als militärische Fahrzeuge genutzt werden, macht Valenzuela zu „caddy-carts, carritos de golf“ und nimmt dem Militär damit ihre Statussymbole, ohne die sie machtlos und lächerlich erscheinen.

Die Dorfbewohner, die in *Realidad* am stärksten unter der Repression leiden, überwinden den monologen Diskurs und ihre Angst, indem sie die Soldaten beschimpfen und auslachen. Sie stehen für das karnevaleske Volk als Einheit, die keine Angst mehr vor dem Tod oder dem autoritären Diskurs hat, weil sie ihn auf ihre karnevaleske Art überwindet.

Porque lo que es la plebe allende la alambrada, esa sí que no conoce el significado del verbo amedrentar ni escatima esfuerzos para burlarse de los muy nobles servidores de la patria.

Al cabo de un tiempo digamos prudencial – unos diez minutos – la soldadesca entra en erupción ante la escalada de agresiones verbales, de insultos, burlas, improperios, interjecciones, ultrajes, acometimientos, ofensas, injurias, exclamaciones, expletivos [...] y arremete contra el populacho. [...] Los villeros, que todo lo han perdido, no le temen a nada ni a las balas y se ríen a carcajadas.

Estos soldados, que no saben lo que es perder (ni ganar, si vamos al caso), le temen a la risa y se desconciertan. (Re 83)

Die Soldaten bringt das Lachen aus der Fassung, denn sie fürchten sich davor. Der ernste Aspekt bleibt jedoch trotz den komischen Situationen erhalten und verleiht den Figuren eine tragische Seite. Ernstes und fröhliches Lachen vermischen sich zu einem karnevalesken Sieg über den autoritären Diskurs. Verdeutlicht wird dieses Bild mit dem direkten Vergleich der Schluss-Szene mit einem Karneval („comparse del carnaval“ Re 81, „como en un carnaval“ Re 98).

3.1.3. Der Körper: kollektives Gedächtnis oder Objekt?

Der Körper der Protagonistin steht, wie beim Bachtinschen Karneval der Körper an sich, im Zentrum. Es ist ein kranker und offener Körper, der auf der Suche nach einem Gedächtnis und einer Identität ist und sich in einem Ausnahmezustand befindet. Er funktioniert als Sammelbecken unterschiedlicher Ideen und Vorstellungen und widerspricht in dieser Konzeption der modernen Körperkonzeption, die von einem geschlossenen, fertigen und individuellen Leib ausgehen. Als grotesker Körper ist die Figur der Señora im Artikel „La alegoría nacional y Luisa Valenzuela“ (1996) von Ricardo Gutiérrez Mouat dargestellt, der sie als Metapher für den nationalen Körper Argentiniens, als „Madre Patria“¹⁵ versteht, deren Öffnungen mit einem „[...] túnel secreto que conduce a la villa de emergencia“ (Re 92) verwechselt werden können und die als reaktionsunfähiges, nacktes und ungeschütztes Land von verschiedenen Seiten belagert wird, welche „no vacilan en copar su territorio“ (Re 35). Groteske Merkmale bestimmen auch die anderen Körper, so vervielfältigen sich beispielsweise die Hände unbestimmter Dorfbewohner und jene Luchos und agieren wie mit eigenem Willen ausgestattet getrennt von ihren Organismen.

De golpe descubre una mano que con cuidado infinito, con delicadeza, asoma debajo de la cama y muy lentamente le roba un paquete. Aparece enseguida otra mano, y otra, cada vez a mayor velocidad [...]. Algunas risas suenan debajo de esa cama que no se estremece pero es como si se estremciera, ella lo siente así y toda ella se estremece com esas manos que van multiplicándose. (Re 27)

Otras manos asoman de inmediato, grandes manos vellosas y manos más pequeñas pero también sufridas. [...] Quieren alcanzar la billetera, no lo logran

¹⁵ Weitere Anspielungen und Allegorien auf das Land an sich und als Vaterland / la patria finden sich in der Bezeichnung „Country Club“ als Spielort der Handlung und im Namen der Schwester Luchos, Patricia, genannt Patri.

[...] son activas pero tímidas, no quieren dejar asomar más que parte del brazo, nada de presentarse al descubierto, manos sólo manos [...]. (Re 61)

Der Körper Luchos ist durch seine Unvollständigkeit imstande die Grenzen der inneren Welt und Ablehnung der Protagonistin zu überwinden und dadurch, in dem Sinn, dass die Señora sein Leid und seine Ideen übernimmt, Teil von ihm zu werden. Ihr Körper ist deswegen von großer Wichtigkeit, weil er als Mittelpunkt die verschiedenen Diskurse, die von den anderen Figuren vertreten werden, in sich aufnimmt, mehrstimmig wird und transgressives Potential bekommt. Bereits die erste Beschreibung der Protagonistin, die ihre Dualität und Offenheit betont, weist auf ihre Rolle im weiteren Text hin:

Nací bajo el signo de Pregunta [...]. No por eso estoy más predispuesto, pero conozco a fondo la verdadera ambivalencia. Tengo mi ascendente en Ojos, un signo dual, como Tetas o Twin Towers. (Re 9)

Die Señora ist ein Kollektivkörper im karnevalesken Sinn. Alles was rund um sie geschieht, sammelt sich in ihrer Figur, gleichzeitig hat sie selbst keine Erinnerung und keine Substanz. In dieser Hinsicht verkörpert sie die postmoderne Idee des zerfallenden und gleichzeitig aufnehmenden Ichs, das sich durch Heterogenität und Pluralität auszeichnet, ohne ein höchstes Subjekt als Bezugspunkt, da alle gleich sind. Als Subjekt eines heterogenen Prozesses, nach Kristeva das Ergebnis des ständigen Versuchs, die inneren Widersprüche zu verwerfen, muss sich die Señora immerfort selbst in Frage stellen. Dadurch zweifelt sie auch die Norm, die sie bestimmt, an, um sie schließlich zu dekonstruieren und etwas Neues zu schaffen. In dem Fall der Señora ist das Dilemma, ob sie sich einer anderen Realität stellt oder nicht und sich erinnert oder nicht.

In diesem Zusammenhang ist von Bedeutung, dass Valenzuela einen weiblichen Körper ins Zentrum stellt, weil er sinnbildlich für die Unterdrückung durch einen herrschenden Diskurs innerhalb einer sozialen Struktur steht. So schreibt auch Gwendolyn Díaz in Anlehnung an Michel Foucaults Machtanalysen, in denen er die Normierung als wichtiges Werkzeug der Macht einstuft (Vgl.. Kapitel 1.3.2.), dass „[t]he female body in particular, has been the target of social control and manipulation by patriarchal interest“ (*Women and Power in Argentine Literature* 5). Sie vertritt wie Dale Bauer den Standpunkt, dass eine patriarchale Sprache eher monologisch

konzipiert ist, die eine soziale Struktur wiedergibt, in der marginalisierte Stimmen, wie etwa die weibliche, übertönt und unterminiert werden. Die Stimmen der Mächtigen hingegen, die in einer patriarchalen Gesellschaft die der Männer sind, werden privilegiert (Vgl.: Bauer 714). In dieser Hinsicht baut Valenzuela ihren Text auf. Der eindimensionalen Welt des offiziellen Diskurses, die nur ihre eigene Wahrheit kennt, stellt sie den mehrstimmigen (weiblichen) Körper der Protagonistin entgegen, der sich gegen die Repression zur Wehr setzt.

Der Körper ist bei Valenzuela eng mit Schreiben und in weiterer Folge mit Erfahrung und Erkenntnis verbunden, da sie das Schreiben mit dem Körper als Voraussetzung empfindet eine Sprache zu finden, die sich mit Engagement, Hingabe und Teilnahme gegen eine repressive Struktur wehren kann. Das Schreiben mit dem Körper ermöglicht es über ein limitiertes Denken hinaus zu gehen (Vgl.: „Escribir con el cuerpo“). In diesem Sinn sucht der Körper in *Realidad* als Mittelpunkt der Handlung seine Identität sowohl im Gedächtnis, als auch in der nationalen Gegenwart und durch die Aufnahme verschiedener Diskurse.

Im Zusammenhang mit dem schreibenden Körper steht die Auffassung Valenzuelas vom sexuellen Akt als eine Art Körpersprache. Der Austausch der Señora mit den anderen Figuren dehnt sich bei Alfredi auf den Körper aus. Im sexuellen Akt findet sie eine zeitweilige Ruhe und Erholung von den anstrengenden Ereignissen.

Para eso es bueno, el doctor, para el consuelo: tiene la mejor de las recetas [...]. No tendría que preocuparse tanto, le aconseja el facultativo [...]. Ella no sabe lo que quiere. Por eso él la comina a escuchar su cuerpo que le está diciendo cosas. (Re 46)

Da sie auf die Wörter ihres Gedächtnisses, die ihr sagen sollen, was sie möchte, momentan keinen Zugriff hat, lässt sie den Körper für sie sprechen, der seine eigene Sprache hat. Im Sinne Kristevas ist Sexualität mit Humor vergleichbar: Der Trieb, der als Befreiung des herrschenden Druckes empfunden wird, übertritt das symbolische Verbot, löscht damit den Sinn aus und schafft Raum für neue Werte.

Als die Protagonistin in den Club kommt, ist sie zunächst nur auf der Suche nach einer Zufluchtstätte um sich auszuruhen, da sie die Rückkehr in ihr Heimatland so angestrengt hat: „[...] le cuesta reintegrarse a esta realidad tan otra, tan distinta de la que dejó atrás en otra época“ (Re 10). Ihr Gedächtnis und ihr Denken sind wie

ausgelöscht, sinnbildlich dafür stehen die weiße Bettwäsche, das weiße Nachthemd und ein weißes, leeres Notizbuch, das die Señora mitgenommen hat. Im Gegensatz zu den Uniformen des Militärs, den Masken und den geschönten Fernsehbildern, trägt diese Leere keine Botschaft mit sich, sie kann nicht manipulieren und schützt dadurch die Protagonistin vor der bizarren Realität. In ihrem Aufsatz „Autorretrato y testimonio en *Realidad nacional desde la cama* de Luisa Valenzuela: la dualidad del discurso espeacular“ (2001) hält Helene M. Anderson das weiße Notizbuch für die Eröffnung des Konflikts der Protagonistin, der sie von der Sprache über das Denken bis hin zum Gedächtnis führt:

El cuaderno blanco inicia el discurso del lenguaje y la memoria, el lenguaje como vehículo de la memoria. El lenguaje estructura el pensamiento; en las páginas blancas del cuaderno quedan borrados el pensamiento y la memoria. (114)

Noch möchte die Señora nichts wissen, sich nur erholen und schlafen. Auf die Realität ihres Landes reagiert sie, wie Luisa Valenzuela im Interview mit Gwendolyn Díaz die Reaktion der Menschen auf die Zeit der Militärdiktatur beschreibt: „[...] la gente empezó a cerrarse y a negar lo que sabían“ (33). Im Text kommt die Protagonistin jedoch nicht drum herum sich mit den anderen Figuren auseinanderzusetzen, bis sie anfängt ihre Haltung zu ändern: „Yo creí que venía este club de campo a descansar, a irme readaptando. Quizá se trata de otra cosa...“ (Re 69)

Als sie den Versuch beginnt sich aktiv zu erinnern, scheint es nicht nur um ihr eigenes Gedächtnis zu gehen, die Grenzen ihres Subjekts verschwimmen zeitlich und figurativ:

Algo de esto ha sido vivido antes, aunque quizá no directamente por ella. Algo está allí al borde de su memoria tratando de expresarse y ella quiere y no quiere recuperarlo. Quiere, y se esfuerce, y sabe que es muy necesario, vital casi, y quedándose muy quieta con los ojos cerrados presiente que va a poder recomponerse, encontrar las piezas de algún rompecabezas interno y por ahí el recuerdo le sirva para entender esta incongruencia. (Re 75)

In diesem Moment versucht die Señora sich an etwas zu erinnern, das vielleicht nicht direkt ihr selbst passiert ist, damit suggeriert sie die Existenz einer kollektiven Erinnerung als Teil ihrer Subjektivität. Ihr Bewusstsein als individuelle Person verliert sich zugunsten der anderen, deren Subjektstatus sie in sich vereint. Das drückt sich

im Text schließlich dadurch aus, dass die Protagonistin und Alfredi am Ende wiederholt die erste Person Plural anstatt Singular verwenden. Das Wissen, das die Señora mithilfe der anderen erarbeitet hat, ist nun Teil der Gesamtheit:

- No contestamos, le ruega a Alfredi abrazándolo [...]
- Pero si ya sabemos, le dice muy suavemente él [...]
- ¡El club ya es nuestro! se oye la voz de él, zapateando sobre las armas. (Re 98f.)

Die Idee der Kollektivität und das Verwischen zwischen Zuseher und Akteur findet sich auch in Valenzuelas Schreibweise begünstigt, indem sie den Rezipienten miteinbezieht. Die Kommentare der Erzählerstimme scheinen in diesem Sinn etwa an einen potentiellen Leser gerichtet zu sein, der außerhalb der Handlung steht, etwa wenn sie Fragen stellt: „Son maniobras militares las que se insinúan del otro lado del ventanal. ¿Maniobras militares en un club de campo?“ (Re 21), ihre allwissende Position herausstreckt und damit den Rezipienten für sich einnimmt: „Si sólo la señora supiera, si lo viese ya tan cerca [...]. Sie ella pudiera saber [...] (Re 22) oder die Handlung in einer Art und Weise kommentiert, die sich nur an einen Rezipienten richten kann: „En el llamémoslo cuartel, los soldados han completado su maquillaje. Perdón, su camouflage identificatorio.“ (Re 78). Die Erzählerstimme wird dadurch plastisch und greifbar, sie macht deutlich, dass sie nicht neutral ist, sondern auf der „Seite“ der Señora steht.

Außerdem lässt Valenzuela Sätze unbeendet und macht keinen abschließenden Punkt (Vgl.: z.B.: Re 14, 27, 93) mit dem Effekt, dass der Leser diese für sich interpretieren muss, indem er die Lücken füllt. Damit wird er zum aktiv Handelnden und Teil des Textes. Auch die Fokussierung auf das aktive „Sehen“ an sich, dargestellt durch die Dominanz des Fernsehers und die beobachtende Situation der Señora, ist ein Hinweis auf die Miteinbeziehung des Lesers, der sich passiv glaubt, durch das Füllen der textlichen Lücken jedoch aktiver etwas zum Text beiträgt, als es den Anschein hat. Er steht nicht mehr außerhalb, der Text vollzieht sich im Rezipienten.

Auch die Protagonistin muss aktiv handeln. Ihre anfängliche Passivität, die sie vermittelt, täuscht. Erst durch ihr Innehalten, ihr Kräfte zehrendes Stillhalten in einer Situation, in der alle darauf bedacht sind möglichst schnell weiterzumachen, um nicht Gefahr zu laufen, über die jüngste Vergangenheit nachzudenken, macht es ihr

möglich das Gedächtnis wieder herzustellen. Diesen aktiven Aspekt in der Passivität betont Valenzuela in dem Gespräch mit Gwendolyn Díaz:

La pasividad total de la mujer en la cama permite, cataliza, toda una actividad circular que va a plantarse en contra de la actividad frontal de los militares que quieren llevarse todo por delante. [...] [D]esestructurar el mito de que la pasividad no es activa. Lo que quería también era el tema de la memoria; ella quiere recuperar la memoria. (43)

Das Erinnern fällt der Señora jedoch schwer. Zum einen kämpft sie selbst dagegen an, zum anderen wird vom offiziellen Diskurs keine andere Version als die eigene geduldet. Der Teil der Señora, der sich nicht erinnern kann, möchte nichts wissen und nichts von einer Realität sehen, die sie Kraft kostet zu verstehen.

Quizá los reflejos me impiden ver algo que tendría que ver y no quiero, o algo que no quiere ser visto y yo lo intuyo, quizá la puerta de vidrio si se abriera del todo me permitiría por fin entrar en esta realidad, y ¿qué es la realidad, de qué estoy hablando aquí en esta cama cubierta de vituallas? ¿Comida para cerrarme la boca? Con la boca llena. (Re 24)

Ihr Mund als „gefährlichstes weibliches Loch“ bleibt gefüllt und sie ist somit fürs erste entwaffnet. Ihr Unwillen zu Begreifen geht bis zur körperlichen Übelkeit. Als die Protagonistin beobachtet, wie Lucho auf Befehl des Mayors Stierblut trinken muss, wie er seinen Ekel überwindet und sich dabei fast übergibt, versucht auch sie ihre Barrieren zu überwinden und sich zu erinnern, schafft es jedoch noch nicht. Doch das Mitleid mit Lucho hilft ihr ihre Widerstände langsam abzubauen, um sich nicht vor einer Wahrheit, die durch ein reorganisiertes Gedächtnis offenbart werden kann, zu fürchten:

Trata de retener la cita y la escena y de juntarla con alguna otra memoria escurridiza. No lo logra. Sólo le queda palpitante [...], que no, que ella no puede, debe quedarse allí, no moverse, no ser, no seguir a nadie, quedarse y quizá, con mucha suerte, recordar. (Re 39)

Diese Annäherung an den Text findet seine Entsprechung im Objekt-Begriff Julia Kristeva und erinnert daran wie Valenzuela in ihrem Essay „La otra cara del falo“ Frauen auffordert mithilfe des Ekelns unter die Oberfläche zu gelangen: „[...] ir más allá del horror y la vergüenza y articular una forma de aceptación del rechazo“ (47). Das Objekt verkörpert diesen abgestoßenen und abstoßenden Teil der Gesellschaft, der dorthin führt, wo Bedeutung kollabiert und neuer Sinn entdeckt und entwickelt

werden kann. Die Erinnerung der Protagonistin in *Realidad* ist in diesem Sinn abjekt. Sie ist weder glatt und oberflächlich verführerisch, wie die schönen Bilder im Fernseher, noch linear und autoritär wie das Manual des Mayors. Sie ist die grausame und vielstimmige Realität, die die Señora aus dem Fenster sehen kann, vor der sie sich anfangs fürchtet, aus der sie schlussendlich aber ein gemeinsames Gedächtnis zusammenbaut. Denn diese Erkenntnis kann nur dann möglich sein, wenn die Protagonistin nicht länger Angst vor der Wahrheit und ihrer eigenen Identität mit all ihren Schattenseiten hat.

Der offizielle Diskurs hingegen tut alles, um den Erinnerungswille der Señora zu brechen. In seinem Sinn steht das Gedächtnis auszulöschen und demzufolge bearbeiten María und der Mayor die Señora eindringlich nicht nachzudenken:

La señora [...] piensa que debería pensar y no puede, teme haber acatado subliminalmente la orden de María: no piense, pensar hace mal y la pone nerviosa. Nerviosa no pero cansada, cansada. (Re 35)

Te vamos a bajar. Salite de esa cama que te vamo a bajar. [...] Conocemos tu misión. Vos querés la memoria, [...]. La historia empieza con nosotros“ (Re 78).

Die Protagonistin begreift jedoch ihre „Mission“ und stellt sich gegen die Auslöschung ihres Gedächtnis: „Volví para recuperar la memoria y me la roban, me la borran. Me la barren“ (Re 66).

Der Streit um das Gedächtnis endet schließlich damit, dass die Protagonistin ihre Ängste und Abwehrmechanismen überwindet und wissen will: „No quiero hacerme nunca más la avestruz, quiero saber“ (Re 98). Eine wichtige Rolle spielt dabei das Aussprechen und Benennen, wie Helene M. Anderson in „Autorretrato y testimonio en *Realidad nacional desde la cama* de Luisa Valenzuela: la dualidad del discurso especlar“ festhält:

La obsesión de la protagonista por recordar algo que se le ha borrado de la memoria es la creciente conciencia de tener que nombrar lo que se le ha escapado u olvidado. Rescatarlo por medio del lenguaje. (115)

Die Protagonistin übernimmt hier die Aufgabe der Schriftstellerin, sie fungiert als *nombradora* und benennt das Unaussprechliche. Erst mithilfe der Sprache kann das Vergessene wieder greifbar gemacht werden, die weißen Seiten werden gefüllt und die Erinnerung damit aufrecht gehalten.

Valenzuela beginnt und beendet *Realidad* mit einer Frage, signalisiert damit offen stehende Möglichkeiten, eine „potenzielle Unendlichkeit“ (Kristeva) des Diskurses und gibt die Aussicht weiterzudenken, zu reden und zu schreiben.

3.1.4. Zusammenfassung Valenzuela

Der Text baut auf mehreren Realitätsebenen auf: Zum einen gibt es die wahrhaften Umstände, die Luisa Valenzuela selbst erlebt hat, als sie nach zehn Jahren im Exil in ihr Krisen-geschütteltes Heimatland zurückkehrt und auf die sie die Ereignisse im Text aufbaut. Zum anderen beruht die Handlung selbst auf unterschiedlichen, konkurrierenden Wirklichkeitsauffassungen; die des autoritären und die des mehrstimmigen Diskurses. Hinzu kommt, dass die Autorin nicht vollständig von Protagonistin und Erzählerstimme zu trennen ist und sie als Maske verwendet, hinter der man nicht weiß, wer steht. Valenzuela arbeitet satirisch indem sie Bezug auf die Wirklichkeit nimmt und diese fiktionalisiert und verfremdet. Sie überhöht und degradiert, die meiste Zeit auf Kosten des Militärs und des autoritären Diskurses, der klar als solcher zu erkennen und vom mehrstimmigen zu trennen ist. Es entsteht eine karnevaleske Komik, die sich die meiste Zeit über, da sie sich gezielt gegen Angst und Unterdrückung richtet, heiter und befreiend liest, in Anbetracht des schweren Kontextes jedoch gleichzeitig tragisch und ernst ist.

Valenzuelas zeigt unterschiedliche Wege der Erkenntnis auf. Sie stellt das Sehen an sich in den Mittelpunkt und hinterfragt seine scheinbare Objektivität. In diesem fungiert der Fernseher als wichtigstes Medium des autoritären Diskurses. Seine Wahrheit ist von unbestimmbaren Interessen, die wahrscheinlich im Dienst des autoritären Diskurses stehen, gelenkt. Die Mehrstimmigkeit wird von der Señora und ihrem offenen Körper wiedergegeben. Er fungiert als Sammelbecken unterschiedlicher Sichweisen, die im Laufe des Textes durch Gespräche und körperlichen Austausch ihren Weg zur Protagonistin finden. Ihr Körper bildet in diesem Zusammenhang eine Opposition, die sich gegen eine, nach feministischer Auffassung patriarchale, monologische Sprache richtet. Diesen Aspekt betont Valenzuela zusätzlich, indem sie den Rezipienten miteinbezieht und ihm die Möglichkeit gibt, die Leerstellen zu füllen. Vielleicht liegt hauptsächlich darin die politische Funktion des Textes, dass Valenzuela ihre Leser mit seiner Offenheit subtil dazu auffordert etwas beizutragen.

Ihr Körper hat außerdem Bedeutung, da er als Träger eines kollektiven Gedächtnisses fungiert. Indem sich alles in ihr sammeln kann, gewinnt ihr Leib den „historischen Charakter“, den Bachtin dem karnevalesen Körper zuschreibt und hilft das nationale Gedächtnis wiederzuerlangen, da Erinnerung nicht mehr subjektiv abhängig ist. Valenzuela schickt ihre Protagonistin in diesem Sinn auf die Suche nach der eigenen Erinnerung, um, in Anlehnung an Kristeva, als Teil der Gesamtheit sich selbst und damit die Norm zu hinterfragen und zu dekonstruieren. Dabei stößt sie auch auf ihre eigene Abwehr, die Erinnerung wird zum Objekt und die Señora zur *nombradora*.

3.2. Raststätte oder Sie machens alle: Fremdenhass im Weltenklo

1994 wurde Elfriede Jelineks Theaterstück *Raststätte oder Sie machens alle*¹⁶ am Wiener Akademietheater unter der Regie von Claus Peyman uraufgeführt. Das Stück speist sich aus „[...] der pornographischen Sprache der Kontaktmagazine [...], dieser billigsten Pornographie, die zum Teil schlecht übersetzt ist und aus dritter Hand stammt“, wie Jelinek in einem Interview mit Sigrid Berka bemerkt (149). Die Handlung von *Raststätte* orientiert sich an der Oper *Così fan tutte* von Wolfgang Amadeus Mozart und Lorenzo da Ponte, die auch in Jelineks Titel eine Rolle spielt. Jelinek übernimmt zwar großzügig den Inhalt, entblößt jedoch die ursprüngliche Aussage und verallgemeinert sie. In der Oper von Mozart initiieren ebenfalls Männer eine Wette, in der die Treue der Frauen geprüft werden soll. Diese „verlieren“ und stellen sich als notorisch untreu heraus, worauf der Titel bereits anspielt, da er sich nur auf die Frauen bezieht. Bereits in der konventionellen deutschen Übersetzung geht das Geschlechtsspezifikum von *tutte* verloren, Jelinek ersetzt zusätzlich *Cosí - So* durch *Sie* und betont dadurch die Gleichheit der Figuren.

Vielmehr als von Mozart lässt sich Jelinek jedoch von pornographischer Sprache inspirieren, die sie aus ihrem, von der Gesellschaft gerne ins Abseits gedrängten, „schmuddeligen“ Eck ins Zentrum der Handlung rückt. Als ihr erstes „post-sozialistisches“ Stück, wie Jelinek *Raststätte* im Gespräch mit Sabine Perthold bezeichnet, zeigt die Autorin die Gesellschaft als eine des ständigen Konsums, in der der Kapitalismus und damit jene Menschen gesiegt haben, die sich „[...] nie für etwas anderes als ihr eigenes Wohl –Fressen, Saufen, Vögeln – interessiert haben“ (26).

¹⁶ Im Folgenden abgekürzt mit: *Raststätte*, in Zitierungen mit: Ra.

Jelineks Arbeitsweise ist in hohem Maße intertextuell, die Übereinanderlagerung verschiedener Ausgangstexte und Ebenen nutzt sie um sie aus einem anderen Winkel zu sehen, ihnen Wahrheiten zu entlocken, die sonst nicht sichtbar sind und diese schließlich zu kritisieren.

Als Gattungsbezeichnung trägt das Stück den Untertitel „Eine Komödie“, der auch der klassische Aufbau aus drei Teilen und die Personenkonstellation entspricht. Jelinek verweist damit bereits auf die satirische und komische Komponente. Zudem hat sie *Raststätte* mehrmals als ihren Stücken *Wolken. Heim.* (1988) und *Totenauberg* (1992) zugehöriges „Satyrspiel“ bezeichnet (Vgl.: Berka 150; vgl.: auch Perthold "Sprache sehen. Interview mit Elfriede Jelinek" 26), womit sie sich, nach Bachtin, auf eine karnevaleske Gattung bezieht, da das Satyrspiel „[...] ursprünglich den parodistischen Lachaspekt der ihm vorausgegangenen tragischen Trilogie“ (Bachtin, *Literatur und Karneval* 55) lieferte. Auch Annette Bühler-Dietrich definiert das Satyrspiel in ihrem 2003 erschienenen Buch *Auf dem Weg zum Theater* „[a]ls Form, die sonst tabuisierte obszöne Bewegungen und Vulgarismen erlaubt [und daher] einen institutionalisierten Freiraum ein[nimmt], den Jelinek hier aufruft“ (187).

Zum Inhalt: Isolde und Claudia sind zwei Hausfrauen mittleren Alters, die sich auf der Toilette der Autobahnraststätte „Zwillingsgipfel“ mit zwei, als Tieren verkleideten Männern aus einem Partnersuche-Inserat verabredet haben. Das Ziel der Frauen ist es, ein sexuelles Abenteuer zu erleben und Claudia möchte „das Tier in [sich] kennenlernen“ (Ra 72). Ihre Ehemänner, Kurt und Herbert, die nichts davon wissen, sollen derweil in dem anschließenden Lokal auf sie warten. Während die Frauen auf die Toilette gehen, tritt ein Kellner auf, der mit den zurückgebliebenen Männern wettet, dass ihre Frauen jederzeit zu einem Seitensprung bereit wären. Die beiden reagieren zuerst ablehnend, finden dann aber Gefallen an der Idee sich zu verkleiden, um ihre Frauen auf frischer Tat zu ertappen und dazu noch den geplanten Seitensprung zu verhindern. Die Szene wird durch eine Gruppe von Swingern unterbrochen, die hereinkommt und sich über die Art und Weise ihres Sexuallebens unterhält. Weiters kommen zwei „riesige Tiermänner“ (Ra 93), ein Elch und ein Bär herein, mit denen sich die Frauen verabredet haben. Kurt und Herbert überreden sie, ihnen ihre Kostüme zu überlassen, um sich so zu ihren Ehefrauen auf

die Toilette zu begeben. Unter den ausgezogenen Tierkostümen verbergen sich weitere Tierkostüme. Auf den Toiletten kommt es schließlich zum Aufeinandertreffen der Paare, das sich jedoch als sehr unbefriedigend für die Frauen herausstellt. Dabei werden sie von immer wieder hereinstürzenden Swingern gefilmt und fotografiert. Anschließend ertönt die Kellnerstimme, dass sich die Vier auf dem Parkplatz einfinden sollen. Draußen stoßen sie auf Elch und Bär und „Menschen huschen durch die Nacht, in verschiedenen Stadien des An- und Ausgezogenseins“ (Ra 120). Als sich die versammelte Menge das Video anschaut, das von den Paaren auf der Toilette gemacht worden ist, erkennen Isolde und Claudia ihre Männer an ihren Geschlechtsteilen. Damit ist die, für die Gattung der Komödie wichtige Ordnung wieder hergestellt, wie Bernard Banoun in seinem Aufsatz „Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks“ (1996) feststellt (Vgl.: 294). Nach dem Erkennen beginnen Kurt, Herbert und der versammelte Rest wie wild auf Bär und Elch einzuschlagen. Aus den Tierfellen kriechen zwei japanische Philosophiestudenten hervor, die einen abschließenden Monolog über die Natur halten.

Zunächst möchte ich diejenigen Elemente genauer untersuchen, die sich am ehesten an Bachtins Karneval-Konzept anknüpfen lassen, wobei ich besonders auf das Groteske und das Niedrig-Komische eingehe, da diese Kategorien meiner Meinung nach in *Raststätte* am ausführlichsten verwendet werden. Anschließend werde ich auf die Auflösung des Subjekts im Text als Entwurf eines universalen und nicht-individuellen Körpers eingehen und die Auswirkungen einer solchen Darstellung auf das Publikum. Als dritten Punkt möchte ich einen Zusammenhang zwischen der Überwindung gesellschaftlicher Normen bzw. dem gesellschaftlichen Umgang mit der eigenen Fremdheit und dem Objekt-Begriff von Kristeva bilden, um abschließend Stellung zu dem Vorwurf von Burkhardt Meyer-Sickendiek und Christian Schenkermayer einzugehen, wonach das komische Element bei Jelinek im Unterschied zu Bachtins Konzept keine befreiende Wirkung mehr hat. Da meiner Meinung nach die gesellschaftliche Position und der Körper der Frau in dem Stück eine wichtige Rolle spielen, werde ich auf diesen Aspekt besonders achten.

3.2.1. Umverteilung: der groteske Körper

„Was müssen das für Menschen sein, die sich hier entladen haben.“ (Ra 75)

Ein sehr markantes Motiv, das Elfriede Jelinek in *Raststätte* verwendet, ist der menschliche Körper, der als über großes, verschlingendes und ausscheidendes Organ Sprache und Bühne dominiert. Die nachstehenden Beispiele sollen daher näher bestimmen, inwieweit Jelineks Körperbilder in der Tradition der Groteske zu verorten sind; welche Elemente die Autorin benutzt, die nach Bachtin Aspekte des grotesken Realismus und des materiell-leiblichen Prinzips sind und welche Funktion und Wirkung sie haben.

Wenn Bachtin sagt, dass „die Groteske [dort] beginnt [...] wo die Übertreibung phantastische Ausmaße annimmt“ (*Literatur und Karneval* 15), dann heißt das, dass dabei die Grenzen des „Normalen“, „Alltäglichen“ und „Erlaubten“ überschritten werden. In *Raststätte* steht die Überwindung von körperlichen Grenzen im Mittelpunkt des Geschehens. Jelinek entwickelt einen exzentrischen Gegenentwurf zu dem „ganzheitlichen Körper“, wie ihn Bachtin für den klassischen Kanon definiert, in dessen Tradition sich auch heutige gesellschaftliche Körper-Entwürfe bewegen, wie Antje Johanning in ihrer Studie *Körperstücke* über das Körpermotiv bei Elfriede Jelinek feststellt (Vgl.: 231). Damit bringt Jelinek die körperliche Transgression in einen größeren Zusammenhang, unterläuft nicht nur körperspezifische Vorstellungen, sondern stellt gesellschaftlich aufgestellte Ideen und Konzepte in Frage. Ihre Verbindung zwischen Gesellschaft und Körper sind die Medien, deren Körperkonzeption sie übernimmt und für ihre Protagonisten erstrebenswert macht. Die Betonung menschlicher Grundbedürfnisse, die an Körperfunktionen stattfinden, wie Geschlechtsverkehr und Nahrungsaufnahme, die maßlose Übertreibung körperlicher Merkmale, sowie das Mischen von tierischen und menschlichen Eigenschaften sind dabei die zentralen Elemente im Stück.

Der Titel des Stücks, „Raststätte“, und die Handlungsorte geben bereits den passenden örtlichen Rahmen an, der mit dem Grundthema des grotesken Körpers assoziiert wird: Das dreckige Lokal einer Autobahn-Raststätte, die Toiletten und der Parkplatz, der noch dazu im dritten Akt den Rahmen für das finale Schlachtfest

bietet, sind alles Orte, die für die menschlichen Grundbedürfnisse entworfen wurden: Erholung, Nahrungsaufnahme und Ausscheidung. Eine weitere Assoziation mit billigem und kurzfristigem Geschlechtsverkehr ergibt sich spätestens aus dem vollständigen Titel des Stücks, der angibt, was vordergründig den Handlungsablauf bestimmen wird; nämlich das, was „alle machen“ oder zumindest alle machen wollen bzw. sollen. Annette Bühler Dietrich fügt diesen Wortfeldern noch das sinnverwandte Paradigma „Konsum“ hinzu (Vgl.: 188f.).

Der Prozess etwas in sich hinein- bzw. aus sich herauszuführen, wie er sowohl Nahrungsverwertung, als auch Geschlechtsverkehr kennzeichnet, zieht also einen roten Faden durch Jelineks Stück. Damit bekommen jene Motive des Körpers am meisten Aufmerksamkeit, die Bachtin dem materiell-leiblichen Lebensprinzip zuordnet, wie die des „[...] Essens, Trinkens, Ausscheidens und des Sexuallebens, und zwar in exalterter, hyperbolisierter Form“ (*Rabelais* 68). Diese Triebhandlungen werden von der Autorin bevorzugt miteinander vermischt und die Begriffe synonym verwendet; daher können sie nicht klar von einander abgegrenzt werden. Auch bei Bachtin vereinigt sich der groteske Leib mit der Welt, indem er sie sich einverleibt und sie verschlingt. (Vgl.: *Literatur und Karneval* 16) Damit folgt Jelinek auch einer Auffassung Freuds, die er in seinen „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ (1905) vertritt: „Eine dem Worte „Hunger“ entsprechende Bezeichnung fehlt der Volkssprache; die Wissenschaft gebraucht als solche „Libido“.“ (47). Geschlechtstrieb und Nahrungsbedürfnis liegen demnach so nah beieinander, dass sie mit demselben Begriff bezeichnet werden.

So gibt Jelinek sexuelles Begehrten, vor allem das der Frau, mittels Essens-Metaphern wieder und stellt es dadurch als Ware dar, die es von den Männern zu ge- und verbrauchen gilt. Laut Kurt sind Isolde und Claudia demnach „[...] zwei Äpfel, die, mit Garnierung überhäuft, unter ihren Schlafröcken schreien, schon allzu oft bis zum Stingel aufgegessen. Sie würden am Ende doch immer ausgeschieden“ (Ra 99). Durch die inhaltliche Verlagerung von Lust zum „verschlingbaren“ Konsumgut wird außerdem ein gewalttätiger Zugang provoziert. Jelinek selbst erklärt, dass es in *Raststätte* „[...] um Konsumation von Lust, um Körperkonsum, um den Genuss ohne Reue“ (Perthold „Sprache sehen. Interview mit Elfriede Jelinek“ 25) gehe, der jedoch in uneingeschränkter Form in der heutigen Welt problematisch ist, da er auf das einzelne Individuum zugeschnitten ist und so auf Kosten des Kollektivs geht. Dementsprechend impliziert das Begehrten des einen immer auch eine negative

Auswirkung für jemand anderen oder, wie im Falle der Frauen, für sich selbst. Dieser Aspekt manifestiert sich außerdem in Jelineks Sprachspielen, die die Bedeutungen von Redewendungen und Ausdrücken in ihrer Vielfältigkeit wiedergeben:

CLAUDIA: Ein Tier, das verreist, hat vielleicht keine so große Auswahl, was es fressen möchte [...]

ISOLDE: Und was machen wir, wenn das Tier unsere Körper nicht zum Anbeißen findet? (Ra 72)

In Verbindung mit den gewünschten Geschlechtsverkehrpartnern Elch und Bär bekommt so der geläufige Ausdruck „jemanden zum Anbeißen finden“ eine kannibalistische Konnotation, da diese schließlich nur verkleidet sind, was sie jedoch nicht stört, „die Frauen [...] treffen und essen [zu] wollen“. Auch Herbert möchte als Tier „unsere Frauen ganz anders verzehren“ (Ra 101). Karin Uecker begreift die Reduzierung der Geschlechterbeziehung zur Warenbeziehung als Mittel Jelineks ihre Kritik am Kleinbürgertum auszudrücken, das sich „[...] weniger über [seinen] Beschäftigungsstatus, sondern mehr über [sein] Konsumverhalten“ definiert (92).

Zu der Metapher des Essens, des Einverleibens und Verschlingens gehört ebenso die Verkehrung des Essens: das Auskotzen. Erbrochenes bestimmt in *Raststätte* den Raum der Bühne. In der ersten Regieanweisung heißt es „Der Innenraum ist schmutzig und düster, Abfälle liegen herum“ (Ra 71). Als die zwei Paare den Raum betreten, stellt Kurt fest: „Dort hat jemand auf den Boden gekotzt“ (Ra 75). Auch andere Ausscheidungen und Körperteile finden ihren Platz im Stück.

HERBERT: Und hier liegt etwas auf dem Boden, das aussieht wie Körperhaar, das einer verloren hat.

KURT: Da lässt man jahrelang nur den Sport zu sich in den Körper hinein, damit er dort eine Ausscheidung gegen sich selbst gewinnt und prompt wird man von den Ausscheidungen anderer belästigt. (Ebda.)

Jelinek verknüpft und vermischt Nahrungsaufnahme und -ausscheidung, überschreitet und verwischt dabei die jeweiligen Funktionen der Körperzonen und gibt das auf der Handlungsebene im Bereich der Lust wieder.

STIMME DES KELLNERS[...]:[...] Ihre Ausscheidungen sollen später, bei der Endausscheidung, von unseren Spielern aus dem Natursektflascherl getrunken werden.“ (Ra 104)

Am Ende des Stücks steht das Erbrechen und die Ausscheidung als Bild für das verunglückte sexuelle Abenteuer.

HERBERT: Verschwinde aus meinem Leben! Alles hast du mir angespieben!
Mein schönes Kostüm! Drecksau!
ISOLDE: Und Sie haben mich angebrunzt. [...] (Ra 116 f.)

Der Urin ist hier, wie bei Bachtin, heiteres Material und verhilft der Situation zu grotesker Lachhaftigkeit.

Jelineks Komik entsteht außerdem dadurch, dass sie durch die Übertreibung bereits in der Realität bestehender Diskrepanzen, diese beinahe unfassbar sichtbar macht. Bei *Raststätte* passiert das bereits durch die im Untertitel signalisierte Komik, die schließlich die Gattung Komödie kennzeichnet, die aber von Beginn des Stücks nicht für jeden Zuschauer unmittelbar erschließbar ist.

Auch die Figuren in *Raststätte* sind durch ein solches Missverhältnis geprägt. Als offizielles Körperbild bietet Jelinek den Figuren Bilder aus den Medien, die durch glatte Schönheit, und die (sexuelle) Kondition von Pornodarstellern und Leistungssportlern ausgezeichnet sind. Das Bühnenbild zeigt

[o]bszöne Neon-Nackte in allen Farbschattierungen und Stellungen stroboskopieren. Plakate, überdimensional große Poster von Titelseiten von Pornomagazinen werden hochgezogen, wie Fronleichnams-Fahnen in der Kirche. Auch Sandwich-Männer können damit herumgehen etc. (Ra 76)

Als Isolde auf ein Porno-Plakat zeigt, fragt sie: „[...] ist das diese Sportlerin?“ (Ra 79). Die beiden Begriffsfelder Sex und Sport werden also synonym verwendet. Die Protagonisten versuchen diesen Vorgaben zu entsprechen, indem sie alle Sportkleidung tragen und die Männer mit ihrer sexuellen Potenz protzen, die sich im entscheidenden Moment jedoch als leeres Geprahle entpuppt. Auch die Kleidung, „extrem sportlich[e] Kleidung, die offenkundig sehr teuer war“ (Ra 71) verspricht etwas, das die Figuren dahinter nicht einhalten können: „*Die ältere ist zu alt und etwas zu dick für ihren Sportdreß. Aber auch die jüngere passt nicht recht zu ihrer Bekleidung [...]*“ (ebda.), wodurch der Eindruck einer Kostümierung entsteht. Die Bedeutung des Verkleidens, das an sich schon ein ur-karnevalseskes Ausdrucksmittel ist, wird in Gestalt der Tiere zusätzlich verstärkt, da das Mischen tierischer und menschlicher Züge eine der ältesten Formen der Groteske ist (Vgl.: Bachtin, *Literatur und Karneval* 15). Man denke auch an die, der grotesken Kunst ihren Namen

gebenden Ornamente, in deren Motiven sich Pflanzliches, Menschliches und Tierisches miteinander vermischt.

Als Elch und Bär das erste Mal die Bühne betreten, stellt Jelinek in der Regieanweisung sicher, dass ihr Auftritt genügend Aufmerksamkeit bekommt. Ihr groteskes Auftreten „wie Totems“ und „Götzenbilder“ bekommt durch die übernatürliche Vergrößerung der Darsteller absurde Züge: „*Die Tiere sind riesig groß, sie tragen Plateausohlen*“ (Ra 94). Zusätzlich stellt sich bei dem Tausch der Kostüme an Kurt und Herbert heraus, dass die Tiere doppelt verkleidet sind und unter den Tiergewändern wieder Kostüme tragen – „*sozusagen zwei Kostüme ineinander*“ (Ra 102). Auch Herbert und Kurt passen weder in ihre „*ebenfalls extrem scharfe Sportbekleidung*“ (Ra 74), noch zu und in ihre Frauen oder in die Tierkostüme, was zu lächerlich-komischen Situationen führt:

[D]as Bärenkostüm ist viel zu weit und zu groß, das Elchkostüm dito, sehr lang, aber auch sehr eng! Die Männer kämpfen mit den Kostümen. [...] Über die Kostüme stolpernd und fast hinfallend gehen Kurt und Herbert hinaus. Vorhang. (Ra 102, vgl. auch 109,)

Um die dargestellte Diskrepanz zusätzlich weiter zu verstärken, ist die Figuren-Sprache durch den ständigen Gebrauch von übertrieben-positiven Ausdrücken geprägt, die in großem Kontrast zu dem tatsächlich Erlebten stehen, wie in der Kopulations-Szene im zweiten Akt:

CLAUDIA: Echt super. *Jubelt*. Super! Super! Super!
ISOLDE: Extraklasse! [...]
CLAUDIA: Super! Echt super! Total klasse! Lebhafte Hose! [...] Su-su-su-super!
ISOLDE: Riesig! Einfach intramuskulär – *alle vier schreien demonstrativ*. (Ra 112 f.)

Diese Widersprüchlichkeiten, die in *Raststätte* scheinbar problemlos von der Autorin miteinander verwoben werden, sind ebenfalls Charakteristika des grotesken Körpers, da dieser als Kollektivkörper ambivalent ist und vermeintlich ferne Gegensätze, wie Tod und Geburt, gleichermaßen in sich vereint. Das finale Aufeinandertreffen der Protagonisten in *Raststätte* führt ein ebensolches Bild vor: Die beiden Tiere, Elch und Bär, werden in einem Gewaltrausch von den Anwesenden umgebracht. Der Kreislauf von Sterben und Leben dreht sich jedoch weiter, denn aus den leeren Tierfellen kriechen zwei japanische Philosophiestudenten heraus, die völlig konträr zu den

bisher aufgetretenen Figuren wirken. Sie sprechen im Gegensatz zu diesen „*in großer Ruhe*“ (Ra 132) und halten eine Abhandlung über die Natur als Gegengewicht zu der künstlichen Scheinwelt der Medien, auf der das vorangegangene Geschehen konzipiert war. Das Denken an sich feiert seine Auferstehung aus diesem „Leibesgrab“ der Triebe (Bachtin, *Literatur und Karneval* 36). Bei Bachtin bilden Tod und Geburt einen ewigen Kreislauf, Volks- und Hochkultur verschmelzen durch die einebnende Tendenz des Karnevals und die degradierende Wirkung der Hinwendung zu den Organen des Unterleibs. Michael Gardiner nennt diesen Prozess der karnevalistischen Mesalliance einen der wichtigsten Elemente des Karnevals: die Vereinigung von Großem und Winzigen, Weisem und Törichten – „[...] the free and spontaneous combination of formerly self-enclosed and fixed categories“ (*Dialogics* 46).

Jelineks Darstellung gibt dieses Bild wieder, wenn auch nicht in der reinen Positivität und der „allzu utopischen Perspektivierung“ (Johanning 87), die Bachtin der Groteske zuschreibt, trotzdem bieten seine Überlegungen einige Anknüpfpunkte. Denn anhand der angeführten Beispiele ist deutlich festzustellen, dass Jelineks Körperentwurf grotesken Kriterien folgt: Er ist nicht rund und abgeschlossen, wie es laut Bachtin die Merkmale des modernen Körperkonzeptes sind, sondern verteilt sich und seine produzierten Flüssigkeiten über die gesamte Bühne. Seine Grenzen werden ständig überschritten, sei es durch die übernatürliche Größe der Figuren, ihrer Trieblastigkeit, die konkret-sinnlichen Kritieren folgt, ihren Ausscheidungen oder den nicht-menschlichen Merkmalen. Jelinek betont die ambivalenten Züge, die den grotesken Körper kennzeichnen, indem sie ihn fruchtbar und unfruchtbar, lebend und sterbend, sich nährend und entleerend darstellt. Dieser Entwurf steht im krassen Widerstand zu den Körperidealen unserer Gesellschaft und wie sie durch die Medien verbreitet werden. Bernard Banoun sieht darin das Potential, das auch Bachtin bei seinem Karneval-Konzept erkannte; nämlich den offiziellen Machtdiskurs zu untergraben, sich über jene, die die herrschenden Wertvorstellungen leiten, lustig zu machen, sie damit zu entwerten und ihrer repressiven Kraft die Macht zu nehmen:

Von Jelinek wird das Niedrig-Komische bevorzugt verwendet – und zwar mit dem Ziel, etablierte Wertvorstellungen radikal zu untergraben. So werden durch Umkehrung des Blickpunktes die Mächtigen und Herrschenden in menschlicher, allzu menschlicher Situation gezeigt und somit entsakralisiert. Wie im Karneval ist das Niedrig-Komische ein Mittel, die Mächtigen herabzusetzen. (289)

3.2.2. Von der Auflösung des Subjekts zur bloßen „Sprachfläche“¹⁷

Michail Bachtin charakterisiert den grotesken Körpers neben seiner, nach außen hin offenen, exzentrischen und grenzüberschreitenden Form auch als nicht-individuell und universal, da er das ganze Volk umfasst und das Volk als solches gemeinsam agiert. Julia Kristeva geht soweit zu sagen, dass der Karneval das Subjekt vernichtet. Der Einzelne verliert seine Individualität und das Bewusstsein als Person und teilt sich gleichzeitig in das Subjekt des Schauspiels und das Objekt des Spiels, wodurch Dialog durch das Andere wieder möglich wird.

So verhält es sich auch in *Raststätte*: Hinter den ausschweifenden Körpern sind die Figuren mechanisch und leer. Es fehlt an echten Gefühlen, diese sind nur schlecht nachgemacht und bleiben an der Oberfläche (Vgl.: Banoun 298). Das Selbst wird dabei durch die Maskierung ersetzt; zahlreiche Verkleidungselemente prägen das Bühnenbild: Zwei der Statisten sind als Hase und Baby verkleidet, Elch und Bär tragen zwei Kostüme übereinander und wechseln vom ersten Akt von rassistischen Vertretern von Baumaschinen und Büromaschinen zum dritten Akt in fressende Tiere, die anschließend gefressen werden und aus denen nicht die Vertreter des ersten Aktes steigen, sondern japanische Philosophiestudenten. Kurt und Herbert versuchen ihre innere Leere mit Sportbekleidung und Tierkostümen zu überdecken. Die zwei Hausfrauen Isolde und Claudia, die unter ihren „Decknamen“¹⁸ Karin und Emma „das Tier in [sich]“ (Ra 72) kennenlernen wollen, stecken ebenfalls in Kleidung, die nicht passt, weil sie mit dem fehlenden Subjektstatus nicht ausgefüllt werden kann. Ihre Körper sind leere Hüllen, „Körperwohnungen“ (Ra 73) oder „ein Stall“, indem das Tier „an die Kette gelegt werden“ (Ra 74) will. Das Selbst wird durch eine Maske ersetzt, hinter der jemand Anderer steht, wie bei Elch und Bär; im Falle der Frauen steht jedoch das Nichts. Karin Uecker vertritt in ihrem Aufsatz „Hat das Lachen ein Geschlecht?“ (2001) die Idee, dass sich die Subjektwerdung erst im Gebrauch der Sprache vollzieht (125). Diese Auffassung teilt sie mit Elfriede Jelinek, die in mehreren ihrer Essays darauf eingeht, dass die Frau keinen Subjektstatus besitzt, weil, unter anderem, das Sprechen an sich den Männern vorbehalten ist. Dadurch wird die Kultur zu einer männlichen, in der alles Fremde das Nicht-

¹⁷ Elfriede Jelinek: „Die einzelnen Sprachflächen ergeben einen großen Zusammenhang, wie ein Sittenbild – so hätte man früher dazu gesagt.“ (Becker 8).

¹⁸ Der Ausdruck *Deckname* kann dank seiner homonymen Qualität mit dem Begriff *decken* für tierische Fortpflanzung verbunden werden oder als Synonym für Tarn- oder Codename verstanden werden und ist ein Beispiel für Jelineks niveauvollen und spielerischen Sprachgebrauch.

Männliche ist, also durch einen Mangel definiert wird, wie beispielsweise die von Sigmund Freud entwickelte Theorie des Penisneids¹⁹, die Jelinek heftig kritisiert. Demnach seien auch nur die männlichen Genitalien repräsentations- und kunstfähig, die intellektuelle und künstlerische Arbeit einer Frau überschreitet die gesellschaftlichen Grenzen. Als Frau bleibt nur die „schöne Erscheinung“, Kleider und Schminke, die sie auf sich häufen muss, um ihren fehlenden Subjektstatus auszugleichen (Vgl.: Jelinek „Das weibliche Nicht-Opfer“; Roeder). In *Raststätte* sind alle Protagonisten durch ihr triebgeladenes, inhaltsloses Gestammel und Wiedergeben von platten Sprüchen als leere Oberflächen konzipiert. Während sich die Männer jedoch in ihrem Sprechen und durch ihre Tätigkeit zumindest gegenseitig bestätigen, bleibt den Frauen in *Raststätte* nicht einmal mehr das:

ELCH: Ja. ich äußere mich, denn in mir hat sich einfach zuviel angesammelt. Mit dem Sprechen mache ich mich selbst. Eine furchterliche Situation!

BÄR: Sie machen sich sehr gut, finde ich. [...] Wenn das Sprechen schon eine menschliche Leistung ist, so sind diese wunderbaren Maschinen [Büromaschinen] beinahe übermenschlich. Wer hat sie ersonnen? Vor allem die Frauen gehen ja mit der Sprache fortwährend in sich hinein und kommen mit leeren Händen wieder heraus.

ELCH: Wir sprechen! Wir sprechen! (Ra 94)

Es gibt keine selbstbestimmt handelnden Subjekte; die Figuren entstehen durch Masken, Sprachsablonen und -muster, die sie unreflektiert wiedergeben. Sie fungieren als reines Medium, das keine Inhalte transportiert, sondern einen offiziellen Diskurs widerspiegelt. Das körperliche „Auskotzen“ wird auf sprachlicher Ebene fortgeführt:

Bei mir sprechen die Figuren immer um ihr Leben, und sie sprechen dabei immer alles aus. Bei mir ist es im Grunde ein ununterbrochenes Auskotzen. Die Figuren brüllen dauernd Wahrheiten aus sich heraus [...]. (Jelinek, „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz“ 2)

Diese herausgeschleuderten „Wahrheiten“ sind nicht durch persönliche Motive gesteuert sind, sondern, wie ihre Körper, durch ökonomische und sexuelle Triebe, die eine Konsumgesellschaft repräsentieren, in der das Massenmedium die in der Form von Fernsehen diskursgebende Instanz ist. Sie vertritt jene Form von

¹⁹ „Wir wissen aus der Analyse vieler neurotischer Frauen, daß sie ein frühes Stadium durchmachen, in dem sie den Bruder um das Zeichen der Männlichkeit beneiden und sich wegen seines Fehlens (eigentlich seiner Verkleinerung) benachteiligt und zurückgesetzt fühlen.“ (Freud, „Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens: III. Das Tabu der Virginität (1918 [1917])“ S. 225.)

Wahrheit, die Jelineks Protagonisten erstrebenswert finden und für sich beanspruchen. Im Stücktext heißt es dazu:

KELLNER: [...] Im Fernsehen und in der Zeitung gespiegelt macht die Zeit mehr Spaß. [...] (Ra 84)

[...] Das Video zum Beispiel ist der imposanteste Vertreter aller menschlichen Vorstellungen, die wir je vor den Frauen geben und von den Frauen bekommen können: Applaus! Applaus! (Ra 87)

Die Menschen werden zu Reproduktionsfläche von Medienbildern (Vgl.: Uecker 114). Die Fernsehwelt, in der Zeit und Erlebnis nur noch hochkonzentriert wiedergegeben werden, wird als Maßstab für das richtige Leben genommen. So kann das tatsächliche menschliche Leben nur noch als unvollkommen und langweilig empfunden werden. Nur mithilfe einer Annäherung an diese mediale Scheinwelt, wie beispielsweise durch die übertrieben-positive Figurensprache, wird ein Ausgleich versucht. Im Stück zeigt sich das in der Erkenntnis Isoldes und Claudias von ihren Männern getäuscht worden zu sein. Sie erlangen sie beim Ansehen des gedrehten Videos, woraufhin sich ihre enttäuschte Haltung mit einem Schlag in hältlose Begeisterung verwandelt:

KELLNER: [...] Hoch den Wald! Runter den Schirm! [...] Hier ist Euer Treff! Es betrifft euch alle! Hier seid ihr richtig! [...]

CLAUDIA: Das müssen wir sein! Licht strömt zu unserer Gestalt zusammen! Wir sind im Fernsehen! [...]

ISOLDE: Herbert! Mein Gott, Herbert! Dann muß das Kurt sein! Der steht nun einmal nicht gern auf. Kurt! Super warst du! Super! *Drängt sich zu Kurt durch.*

CLAUDIA: Ist das Kurt, dann muß das Herbert sein. Toll warst du, Herbert, so toll warst du ja noch nie, bevor du ein Kostüm angezogen hast! Du stehst ja auf wie von den Toten! Einzigartig! Unartig! (Ra 127-129)

Sobald sich die Figuren im Fernsehen entdecken, bekommt der gescheiterte Akt eine ganz andere Bedeutung für sie. Die Wahrheit manifestiert sich für sie in den Bildern des Videos. Das gute Ende, die Lösung des Konflikts, ist demnach nur mithilfe der Medien möglich.

Die Unterwerfung unter den medialen Diskurs bedeutet für die Figuren trieb- und nicht sinngesteuertes Handeln, was sich auch in der Sprache manifestiert. Wie Sigmund Freud die Lust des Kindes an der Sprache als Quelle von Rhythmus und Reimen beschreibt, bevor die Gesellschaft ihm Beschränkung durch Sinnhaftigkeit

auferlegt, so folgt die Sprache in *Raststätte* mehr dem Spieltrieb, der Libido, als dem Sinn. Das Symbolische, nach Kristeva die sprachlichen und sozialen Richtlinien, die von der Gesellschaft vorgegeben sind, werden durch das Semiotische, das triebhafte Unbewusste, verdrängt. Jelineks triebgeladene Sprachspiele steht für die Zweckentfremdung und anschließende Auslöschung jeglichen haltbaren Sinns. Das zeigt sich in den zahlreichen Anspielungen, schamlosen Direktheiten und Andeutungen, deren Bedeutung nicht festgemacht ist, sondern aufgrund von Homonymie verschoben werden kann, wie etwa bei:

KURT: [...] Menschen, wie wir erregen keine Anstoß.

HERBERT: Ja. Anstoß. Und der Ball, von vielen Getretenen getreten, fliegt ins Tor. (Ra 79)

BÄR: Täglich verlange ich nach Sex. Ein Fehler oder schon ein Laster?

ELCH: Dröhnt von fern, nimmt uns ein Stück mit, fährt hinter uns weiter. Fährt manchmal über Tiere drüber. (Ra 95)

BÄR: Ein Mann will dauernd spritzen wie im Garten. Er hat aber nur eine Einzimmerwohnung mit einem Philodendron. (Ra 97)

Die Sprache der Figuren in *Raststätte* dient ebenfalls als gutes Beispiel für Kristevas Auffassung des sprechenden Subjekts, das sich durch die heterogene Struktur des Symbolischen und Semiotischen konstituiert und bei dem sich das Verwerfen des Symbolischen, nach dem es ständig trachtet, in einem ständigen Verwerfen der Identität äußert. In dem es sich selbst als Konstrukt einer sozialen Norm in Frage stellt, kann es diese auch dekonstruieren und erneuern. Jelineks Figuren reflektieren sich zwar nicht, sie geben jedoch verschiedene Sprachebenen, Stilmittel und Zitate aus den unterschiedlichsten Diskursen nebeneinander und kommentarlos wieder, sodass bestehende Bedeutungen aus dem Zusammenhang gerissen werden, sich verschieben und neue entstehen.

Zusammengefasst lassen sich die Kriterien, mit Hilfe derer Jelinek die Auflösung des Subjekts vorantreibt mit jenen vergleichen, die Peter V. Zima als solche des Postmodernismus begreift (Vgl.: Kapitel 1.3.1.). Der am deutlichsten wiedergegebene Aspekt ist dabei zweifellos die Unterwerfung fast aller zwischenmenschlichen Bereiche unter das Marktgesezt, womit die Ablösung des Bezugspunktes Gott als höchstes Subjekt durch die Medien einhergeht.

Hier wird menschliche Subjektivität inmitten von Wertindifferenz und Sprachlosigkeit auf ihr animalisches Minimum zurückgeführt: auf mechanische Triebhaftigkeit. [...] [Die] „Protagonisten“ zeichnen sich durch Triebhaftigkeit, Automatismus und Subjektlosigkeit aus. (Zima 27)

Eine weitere Funktion der Auflösung des Subjekts und der grotesken Degradierung ist neben dem Effekt, dass es im Karneval keinen individuellen Körper gibt, sondern „[...] der groteske Leib kosmisch und universal ist“ (Bachtin, *Literatur und Karneval* 18), dass der Unterschied zwischen Akteur und Zuseher verschwindet. Das Publikum wird in das Stück integriert, indem es zum teilnehmenden Voyeur gemacht wird. Dafür verwendet Jelinek auf der Bühne anwesende Statisten, die die Grenze zwischen Zusehen und Mitspielen verwischen, indem sie abwechselnd in die Handlung eingreifen, sie kommentieren oder einfach nur anwesend sind und wie das Publikum, zuschauen. Dementsprechend lautet eine Regieanweisung im zweiten Akt: „*Es kommen verschiedene Leute kurz herein, manche halb, manche ganz in Kostüm oder ganz ohne und machen Fotos oder kurze Videoaufnahmen in die Kabine hinein*“ (Ra 113f.), die sich im dritten Akt noch einmal wiederholt, mit dem Zusatz, dass die Hinzukommenden „[...] die Sprechenden anspringen, zu Boden ziehen oder sich sonst wie in ihnen verkrallen, sich eine Zeitlang fast mitschleifen lassen [...]“ (Ra 121). Diese Statisten sind selbst durch ihre verschiedenen Stadien der Verkleidung und ihre Aktionen nicht klar als Akteure gekennzeichnet und stellen dadurch eine Verbindung zwischen Schauspielern und Zuschauern her.

Zusätzlich verdoppelt Jelinek mithilfe der im Stück verwendeten Kamera das Zuschauen; voyeuristisches Beobachten wird innerhalb der Bühnenhandlung inszeniert (Vgl.: Bühler-Dietrich 198). Als am Ende des Stückes „*ein kleiner Ringkampf*“ zwischen den beiden Paaren entsteht, wird dieser „[...] von den Zuschauern interessiert beobachtet [...]“ (Ra 130). Auch des Kellners Aufforderung an die Frauen, die Klotüren weiter aufzumachen, „[...] damit die Kamera [s]ie sieht [...]“ (Ra 104) entspringt auf der einen Seite diesem „lustvollen“ Zuschauen, macht den Zuseher zum glotzenden Voyeur, andererseits stellt es die Grenze und Art der Scham und damit eine bürgerliche (Schein-)Moral in Frage. Denn gleichzeitig sollen Isolde und Claudia in Flaschen pinkeln, damit „[i]hre Ausscheidungen [...] später, bei der Endausscheidung, von unseren Spielern aus dem Natursekt-Flascherl getrunken werden“ (Ra 104).

So wie den Karneval alle leben, weil er dem ganzen Volk gemeinsam ist, werden in *Raststätte* die Zuschauer Teil des Stückes. Sie stehen nicht außerhalb,

weshalb sie sich von dem dargestellten Handeln auch nicht abgrenzen können.

3.2.3. Unbedingte Überschreitung: Transgression und Objekt

In *Raststätte* überschreitet Jelinek die von der Gesellschaft vorgegebenen Grenzen, die sexuelles Verhalten, Scham- und Ekelgrenzen und das Maß an ästhetisch Erträglichem betreffen. In Anbetracht von Kristevas Objekt-Begriff zeigt Jelinek in ihrem Text zum einen, wie durch die nicht gesellschafts-konforme Darstellung des menschlichen Körpers und seiner Funktionen körperliche Reaktionen, wie Ekel- und Abscheugefühle erzeugt werden können, die jene Aspekte fernhalten, die die innere Integrität bedrohen und zum anderen, wie die Gesellschaft mit ihrer eigenen Fremdheit, die außerhalb ihrer aufgestellten Grenzen liegt und moralische, ästhetische und geschlechtsspezifische Faktoren betrifft, umgeht.

Mit der Darstellung von sexuell konnotierten Fäkalvorgängen und dem weiblichen Lust-Zugang als destruktiv und auto-aggressiv, hinterfragt Jelinek die „Geschlechtsspezifität von Scham“ (Bühler-Dietrich 200), wie weibliches Begehr in unserer Gesellschaft dargestellt und welchen Regeln es unterworfen wird. Dabei stellt sie es, indem sie moralische und geschlechtsspezifische Grenzen überschreitet, widerwärtig dar. Mayer-Sickendiek spricht dann von dem „Verekeln“ des Begehrens. Er sieht darin eine „[...] Form einer *Destabilisierung* kultureller Ekelschranken“ (ebda.) und damit eine Infragestellung normativer Werte. Denn Elfriede Jelinek geht davon aus, dass der Ekel der Frauen den Ekel der Männer vor den Frauen widerspiegelt. Deshalb muss die Frau diese „festgelegten Regeln [...] überschreiten“, auch wenn ihr das wehtut, um den „[...] eigenen Körper mehr zu entdecken als das Territorium des Mannes“ („Schamgrenzen?“ 137). Die Scham und der Ekel, die *Raststätte* im Zuschauer hervorruft und die eine herrschende Geschlechterordnung und moralische Richtlinien destabilisieren soll „[...] kann nur dann Waffe sein, wenn die Frau sich nicht vor sich selber schäm[t] [...]“ (138). Die Scham und der Ekel werden zu Hilfsmitteln den inneren Zensor zu überwinden, weil sie sichtbar machen, wo die Grenzen liegen. Daraus folgt, dass das Subjekt bzw. der Zuschauer seine inneren Grenzen überwinden muss, wenn er diese in Frage stellen möchte, um für andere Möglichkeiten offen zu sein.

Als literarische Abjektion zeigt Jelinek neben der Transgression von Ekelgrenzen außerdem der Umgang mit dem „Fremden“: Anhand von Bär und Elch, die in ihrer triebhaften „Wildheit“ und der Betonung auf ihr biologisches Sein, wie sie im dritten Akt als fressende Tiere dargestellt werden, eine Andersartigkeit verkörpern, demonstriert sie, wie die beiden Männer Herbert und Kurt anfangs versuchen das Fremde zu beherrschen und sich seine Aspekte eigen zu machen. Sie schlüpfen in die Kostüme und dringen somit körperlich in das Fremde ein, um anschließend mit den neu erhaltenen Attributen das nächste Fremde – ihre Frauen – zu erobern.²⁰ In einem Interview mit Peter von Becker bezeichnet Elfriede Jelinek „[...] de[n] Fremde[n] als sprachloses Opfer, als biologisches Sein – weil er von den Einheimischen nur biologisch-rassistisch abgestempelt wird [und] für [sie] zunächst weiblich besetzt“ ist (7). Der Eroberungsversuch scheitert jedoch: die Verkleidung passt nicht und verhilft auch nicht zum gewünschten Effekt der sexuellen Bemächtigung.

CLAUDIA: Einer wie Sie muß zu dem Tier in sich noch etwas dazulegen, damit man überhaupt merkt, daß er da gewesen ist. [...]

KURT: Man kann sich wie ein größeres Tier anziehen, aber deshalb ist man es noch nicht. [...]

ISOLDE: Ein Tier, das neben das Loch brunzt, kann nicht viele andere Kunststücke können. (Ra 116f.)

Nachdem die beiden Männer an dem Versuch das „Tier in sich“ und in ihren Frauen zu bändigen und die Wildheit zu vereinnahmen scheitern, sehen sie in der Fremdheit des Tieres etwas Bedrohliches und Gefährliches, das sie vernichten müssen, da es sie an ihr eigenes Versagen erinnert. Margarete Sander erklärt sich das ebenso:

Im Sinne des alten Sündenbocksyndroms wird die Frustration über das eigene Versagen in Form von Haß auf die Tiere übertragen. Sie sind das Fremde, also die Fremden, die es auszutilgen gilt. (211)

In der finalen Schlachtszene betont Jelinek den Aspekt der biologisch-rassistisch motivierten Ablehnung des Fremden, indem sie die Tiere in gebrochenem Deutsch sprechen lässt: „Ist genug Gras da für alle zum Fressen [...] Kann ich gern ein Stück rücken [...] Richtig, was mein Kollege sagt.“ (Ra 139). Der anfänglich unterschwellige Rassismus der beiden Männer und Tiere in ihrer Funktion als Bau- und

²⁰ Dieselbe Funktion hat die Metapher des Essens mit kannibalistischer Konnotation (Vgl.: Kapitel 3.2.1).

Bohrmaschinenvertreter (Vgl.: Ra 94ff.) bricht nun in offensiver Direktheit hervor und treibt den Rest der Figuren zum gewaltvollen Schlachtakt:

KURT *tritt den Elch gegen die Flanken, daß dieser wankt*: Ausländer halt!
Müßt immer beschmieren was uns heilig ist.

HERBERT: Unnützes Wesen! [...] Nehmen uns unsere Frauen auch noch weg. [...] Raus hier! Raus hier!

KURT: Ihr erinnert uns nur an die Dunkelheit in uns! Raus! Raus raus! [...] *Die Gruppe lagert sich jetzt am Boden. Sie haben Fleischstücke aus den Tieren gegessen und beginnen, an den Knochen zu nagen.* (Ra 131f.)

Dadurch, dass Jelinek Prozesse der Verwerfung und der Transgression durch eine überhöhte und übertriebene Darstellungsweise in sehr klarer und gut erkennbarer Form wiedergibt und mit der Einbeziehung des Zuschauers diesen direkt mit Aspekten seiner selbst konfrontiert, die seine Stabilität und Integrität in Gefahr bringen, ruft sie in ihm innere Schutzmaßnahmen hervor, wie Ekel und Abscheu. In diesem Sinn sieht Annette Bühler Dietrich *Raststätte* als Abjekt, das den Zuschauer und seine kulturellen und geschlechtsspezifischen Festschreibungen von Scham und Erotik bedroht, da es wiederholt den Affekt des Ekels hervorruft (Vgl.: 202). Damit überwindet Jelinek nicht nur äußere, sondern letztendlich auch innere Zensur und kratzt an jener des Publikums.

So gesehen lässt sich die Überlegung von Christian Schenkermayr und Burkhard Meyer-Sickendiek, dass Jelineks Kunst keine befreiende Wirkung mehr innehalt, anhand dieser Wirkungsweise auf den Rezipienten erklären: Das Publikum hat Schwierigkeiten sich von dem Inhalt, der es mit seiner eigenen Fremdheit konfrontiert, zu distanzieren. Deswegen bekommt das Lachen, das sonst als Mittel verwendet wird, dem Gesehenen seine Sprengkraft zu nehmen und sich von den untragbaren Aspekten zu entfernen, das Potential einer Mittäterschaft. Bernard Banoun erklärt sich dieses Phänomen aus der Unfähigkeit der, sich ihrer Werte und Normen unsicheren Gesellschaft sich mit den eigenen negativen Aspekten zu konfrontieren. Er meint, dass Jelinek nicht nur das Verhalten innerhalb gewisser Normen, sondern diese an sich kritisiert, wie jene, die sich auf sportliche und sexuelle Leistung und unseren Körper beziehen.

Einer ihrer Werte und Normen unsicheren Gesellschaft bleibt beim Anblick ihres eigenen Portraits das Lachen im Halse stecken. Komik wird zur bösesten Waffe. (299)

Jelineks Ansatz in *Raststätte* ist hingegen jener, anstatt die der Gesellschaft und damit dem „Volk“ inhärente Fremdheit im anderen zu suchen und zu verurteilen, sich mit dieser Fremdheit auseinanderzusetzen, und dem Subjekt seine immanente Zerbrechlichkeit vor Augen zu führen.

Ihre Mittel sind das Übertreten von vorgegebenen Grenzen und die Darstellung von Vorgängen und Tatsachen, mit der sich die Gesellschaft nicht, und vor allem nicht auf einer Theaterbühne im Licht des Scheinwerfers, an einem Ort der sogenannten „schönen Künste“ und „Hochkultur“, auseinandersetzt, auch wenn sie unbestreitbar vorhanden sind. Damit, sich von dem Gesehenen nicht abgrenzen zu können, da es Jelinek zum Teil des Stückes macht, integriert sie das Publikum und macht es zum Mittäter, das die Angst vor dem eigenen Fremden nicht verlachen kann.

3.2.4. Das Fremde und die Philosophie

Nachdem die körperlichen Eskapaden der zwei Pärchen in der fleischlichen Orgie gipfelt, könnte das Stück bereits zu Ende sein, doch Jelinek lässt noch zwei Philosophie-Studenten auftreten, die sich sowohl in der „großen Ruhe“, mit der sie sprechen, als auch durch alles andere von allem bisher Gesehenen unterscheiden. Ihre Nationalität und ihr mit geistiger Arbeit verbundenes Tätigkeitsfeld der Philosophie grenzt sie von den anderen ab, die sie auch nicht weiter beachten. Sie tragen Krawatten und keine Namen, sondern nur die Abkürzungen S1 und S2. Gut verpackt in den Wahnsinn des übrigen Stückes sind sie es, die direkt formulierte Gesellschaftskritik üben, die zwar unerwartet kommt, weil sie so überhaupt nicht in den vorgegebenen Rahmen zu passen scheint, auf die Jelinek jedoch extra hinweist: „In dieser riesigen Leere des Zeigens und Zeugens werden wir, die Wünschelruten zitternd vor uns hinhaltend, herausgefordert, etwas herauszulesen“ (Ra 132). Zum einen wird der Umgang mit der Natur bemängelt, zum anderen der Kapitalismus angeprangert (Vgl.: Ra 133). Am härtesten trifft die Kritik jedoch jene, die sich den Rest des Stückes die Bühne erobert haben:

S1: Sie beruhen auf nichts als auf sich.

S2: Dem Aussehen nach könnte einmal Schreckliches aus ihnen seinen Ausgang nehmen. [...]

S1: Wenn sie sich zurückgeben, dann wird es zu spät sein, ihre Herstellung noch einmal zu überdenken.

S2: Dann sind sie da und beenden alle Dinge, die sie nicht sind. (Ra 134)

Zu der eindimensionalen Wahrheit, die die zwei Paare auf ihre freizügige Art verkörpern, bilden die zwei Studenten einen Gegendiskurs, der sich, wie ein Antikarneval, aus Rationalität und Ernsthaftigkeit konzipiert. Ihre Kritik geht jedoch ins Leere. Es findet keine Auseinandersetzung mit den anderen Figuren statt und auch dem Publikum fällt das Erkennen der Kritik schwer, da die von den Studenten verkörperte Fremdheit keine Identifizierung zulässt.

3.2.5. Zusammenfassung Jelinek

In *Raststätte* stehen der menschliche Körper und seine banalsten Funktionen im Zentrum des Geschehens. Er frisst und fickt, scheißt und kotzt, stirbt und schlüpft als etwas anderes aus sich heraus. Als universelle und subjektlose Sprachfläche hält er sich eine Maske vor, vereint Widersprüche in sich und predigt einen Diskurs, der von einem medialen Leistungs- und Konsumwahn geprägt ist. Besonders betrachtet wird dabei der Körper als weiblicher, der als Ware fungiert und durch die Überschreitung ihm zugeteilter Sexual- und Verhaltensnormen, die körperlichen Reaktionen seines Umfeldes provoziert. Das alles sind Merkmale des Bachtinschen Karnevals, der als Zusammenhang zwischen Literatur und Gesellschaft existiert und neue Möglichkeiten eines Diskurses zulässt.

Obwohl Jelinek karnevaleske Elemente in ihren Text einbindet, entspricht ihr Weltentwurf auf den ersten Blick nicht dem Bild des Karnevals. Das Stück *Raststätte* ist insofern eine Gegenwelt, indem es die offizielle Welt in konzentrierter Form und jene Aspekte widerspiegelt, die zwar wesentlich in der Gesellschaft verankert sind, dessen Aussprechen jedoch ihre Regeln und Grenzen erzittern und einstürzen lässt. Die abgebildete Welt erscheint möglicherweise fremd verzogen und grotesk überspitzt, gibt jedoch paradoxe Weise genau dadurch ein sehr klares Bild der Realität wieder. Die Autorin selbst begründet das Vorgehen der Übertreibung darin, dass

[...]j irgendwann vielleicht der Reiz [entsteht], daß auch jemand denkt: Das kann so eigentlich nicht alles stimmen. Oder: Das ist eigentlich wahr, aber das sagt so niemand. Niemand im wirklichen Leben. (Jelinek, „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz“ 5)

Bachtin betont bei seinem Konzept vor allem die übersteigerten positiven Aspekte, die im Karneval die Furcht und Unterdrückung besiegen. Es ist aber nicht so, dass er nur diese Seite beachtet; ganz im Gegenteil betont er stets den ambivalenten Charakter und nimmt Elemente auf, die gesellschaftlich negativ besetzt sind, wie den Tod, betrachtet sie jedoch von einem bejahenden Blickwinkel. In Hinblick auf *Raststätte* wirkt es auf den ersten Blick, als ob die Autorin nur Negativität und Scheitern präsentiert. Ihre Figuren sind unfrei und ihre Lust nur an ökonomische Maßstäbe gebunden, trotzdem zeichnen sich die Figuren in *Raststätte* durch eine heitere Oberflächlichkeit aus, die jedoch mit der Widersprüchlichkeit des grotesk-brutalen Umfelds korreliert und dadurch beklemmend wirkt. Es scheint Jelinek möchte ihre Gegenwelt als Anti-Karneval mit karnevalesken Mitteln konzipieren. Als einziger Gegenpol zu der herrschenden Stimmung fungieren die zwei Studenten am Ende des Stückes, die zwar sprachlich Kritik an der Gesellschaft üben, diese jedoch nicht erreichen. Sie werden von der „fressenden Menschengruppe“ nicht beachtet. Ihre Fremdheit, die zusätzlich dadurch betont wird, dass es sich um namenlose, japanische Philosophie-Studenten und damit um eine minderheitliche Randgruppe in der österreichischen Gesellschaft handelt, lässt auch für den Rezipienten wenig bis gar keine Identifikation zu. In dem Sinn findet keine Auseinandersetzung mit ihrer vorgetragenen Kritik statt.

Als Jelineks erstes „post-sozialistisches“ Stück inszeniert sie die, von der Konsumgesellschaft konstruierte Freiheit des Individuums, als das, was sie tatsächlich ist: eine unfreie Scheinwelt, in der der Mensch dem Marktgesetz unterworfen und von ihm determiniert wird. Diese Wahrheit auszusprechen, geht bereits über die Grenzen der Gesellschaft und erfordert dementsprechend eine gewisse Brutalität: Das zerstörerische Element geht bei Jelinek einer Befreiung voraus, die nicht unmittelbar sichtbar ist. Es ist in einem gewissen Sinn die Freiheit, die Jelinek kritisiert, eine Freiheit jedoch, die sich aus scheinheiliger Moral und gespielter Unordnung zusammensetzt, und im Grunde auf der Autorität und der monologischen Weltsicht eines offiziellen Diskurses aufbaut.

Bei Jelineks karnevalesken Elementen geht es daher mehr um den anderen Blick auf die Welt, als um eine Beseitigung der repressiven Umstände. Diese müssen erst einmal als solche erkannt werden, bevor sie wirksam bekämpft werden können. Durch Darstellungen, die jenseits der Grenzen der Gesellschaft liegen, ruft sie Reaktionen, wie Ablehnung, Ekel und Abscheu hervor und macht

diese dadurch sichtbar. In dieser Hinsicht fungiert er als Objekt im Sinne Julia Kristevas. Der Moment des Erkennens, den Jelinek mit ihrem einfachen Aussprechen von Tabus provoziert, ist das, was die karnevalesken Elemente in *Raststätte* erzeugen.

4. Resümee

Mein zentrales Anliegen in der Analyse der karnevalskeren Elemente im Werk von Jelinek und Valenzuela war, ihr subversives Potential aufzudecken und damit die kritischen Stimmen – als Frauen und Schriftstellerinnen, die das Wort als ihre Waffe und Werkzeug gegen Unterdrückung gewählt haben – gegenüber der Gesellschaft und politischen Situation, in der sie leben, sichtbar zu machen. Meine Methode setzte sich aus Michael Bachtins Karneval-Konzept, Julia Kristevas Weiterentwicklung seiner Ideen und einer feministischen Annäherung zusammen.

Es hat sich im Laufe dieser Arbeit herausgestellt, dass sich Bachtins Ansatz sehr gut eignet die Werke Valenzuelas und Jelineks auf ihren gesellschaftspolitisch-kritischen Gehalt zu analysieren. Da seine Theorie soziale und kulturelle Aspekte in der Konfrontation unterschiedlicher Diskurse miteinbezieht, lässt sich seine Karneval-Theorie mit einer feministischen Auffassung vereinen. Julia Kristeva fungiert in dieser Hinsicht als missing link, indem sie die karnevaleske positive Betonung auf Mehrstimmigkeit und eine feministisch beeinflusste Sichtweise, wie sie sie in ihrem Subjekt- und Objektbegriff vertritt, miteinander verbindet. Ihre psychoanalytisch geprägte Auffassung des Lachens, die in Anlehnung an Freud für die Zerstörung des Sinns durch den Trieb steht, lässt sich gut mit Bachtins Konzept des karnevalesken Lachprinzips vereinen, das im Karneval neue Bedeutungsebenen erschließt.

Ebenfalls wichtig in diesem Zusammenhang erschien mir ein kurzer Exkurs auf die Themen der Parodie und der Bachtinschen Dialogizität, auf deren Basis Kristeva ihr Intertextualitäts-Modell aufbaut. Sie sind mit der karnevalesken Literatur eng verknüpft bzw. ist diese immer intertextuell und trägt parodistische Elemente in sich. Auch dafür sind Jelineks und Valenzuelas in dieser Arbeit behandelten Texte gute Beispiele. Eine weitere Dimension, in deren Kontext die beiden Autorinnen im Zusammenhang mit dem Karneval zu lesen sind, ist die Postmoderne. Besonders der in dieser Strömung geprägte Subjektbegriff, der auch von Kristeva aufgenommen wurde, weist einige Parallelen mit Bachtins Auffassung des ganzheitlichen Volkes auf, das sich nicht durch einzelne Individuen ausweist, sondern als mehrstimmige Masse gesehen wird. Vor allem Jelineks Texte vermitteln diese Auffassung des aufgelösten Subjekts.

In engem Zusammenhang mit dem zerfallenden Subjektbegriff steht die Vorstellung vom grotesken, grenzüberschreitenden Körper, dem von der feministischen Theorie besondere Aufmerksamkeit zuteilwird. Als Mittel gegen Unterdrückung und Normierung wird dem weiblichen Körper enormes Widerstandspotential zugesprochen und zwar, indem er von der Frau selbst kontrolliert und dem Einflussbereich des herrschenden Diskurses entzogen wird. Valenzuela und Jelinek haben sich als gesellschaftspolitisch interessierte und engagierte Autorinnen beide mit den Themen Subjekt, Körper und weibliche Identität in Aufsätzen, Essays und Interviews auseinandergesetzt. Sie folgen der Idee, dass es eine andere, weibliche Sprache braucht, um herrschende Diskurse zu unterwandern und patriarchalisch dominierte Weltanschauungen zu verändern. In diesem Zusammenhang steht auch ihre Auseinandersetzung mit Ekel. Valenzuela übernimmt den Begriff des Abjekts, der ursprünglich von Julia Kristeva geprägt wurde, und für eine Überschreitung der inneren, von der Gesellschaft vorgegebenen Schranken steht. Abscheu, Schmutz und Chaos sollen dem Subjekt helfen, diese Grenzen zu erkennen, zu überschreiten und das Fremde in sich anzunehmen. Jelinek bezieht sich zwar nicht direkt auf Kristeva, *Raststätte* ist jedoch ein schönes Beispiel, wie die Autorin den Rezipienten durch die Auflösung von ästhetischen Normen die eigenen Grenzen aufzeigt.

Der Zusammenhang von Literatur und Gesellschaft soll außerdem mithilfe des biographischen Kontextes der Autorinnen im zweiten Teil der Arbeit verdeutlicht werden. Dadurch, dass sich beide behandelten Texte, insbesonders *Realidad*, auf tatsächliche Begebenheiten bzw. auf die Wirklichkeit und den offiziellen Umgang mit ihr beziehen, erschien es mir wichtig, vor der Analyse eine kurze Skizze der biographischen und theoretischen Entwicklungen zu zeigen. Interessant dabei ist, dass sich die beiden Schriftstellerinnen zu sehr ähnlichen Themen, wie Sprache und Politik äußern. Außerdem grenzen sie sich beide vom Feminismus ab, obwohl sie zeitweise mit ihm sympathisieren und feministische Auffassungen teilweise befürworten.

In Hinblick auf meine Analyse von karnevalesken Elementen habe ich festgestellt, dass sowohl Luisa Valenzuela als auch Elfriede Jelinek Mittel und Wege gefunden haben ihre Kritik an gesellschaftlichen Zuständen, die sich unter anderem auf eine patriarchalisch dominierte, faschistoide und minderheiten- und

frauenfeindliche Art und Weise äußern, in kreativen Prozessen hörbar zu machen. Beide bedienen sich des Mittels der Sprache, die Werkzeug und Protagonist zugleich ist, um Unsagbares sicht- und hörbar zu machen. Die Stimmen bei Valenzuela und Jelinek sind nicht monologisch, sondern mehrstimmig und resultieren aus dem Zusammenspiel von Rekonstruktion und Dekonstruktion der nicht-gehörten Stimmen und nicht-gesehenen Tatsachen, von Widerstand, hingenommener Gewalt und missbrauchter Macht.

Beide Autorinnen thematisieren einen herrschenden repressiven Machtdiskurs, der durch unterschiedliche Mittel repräsentiert wird. Valenzuela nimmt dazu einerseits das Militär, das sie zu einer Clownparade degradiert und kritisiert andererseits den gesellschaftlichen Umgang mit der kollektiven Erinnerung, von dem alle Figuren betroffen sind. Das Volk ist jedoch als solches in *Realidad* im Gegensatz zu *Raststätte* positiver konnotiert. Die Masse ist es am Ende, die das Militär und damit den autoritären Diskurs besiegt. Jelinek übt stärker Kritik an Figuren, mit denen sich der Rezipient identifiziert und von denen er sich schlecht abgrenzen kann. Die vier Protagonisten in *Raststätte* Isolde, Kurt, Herbert und Claudia sind durchschnittliche Menschen ohne besondere Funktion. Sie entspringen dem Volk, sind jedoch Teile einer unfreien Scheinwelt, die sich vorrangig in Leistungsdruck und medialem Konsumwahn präsentiert und auch die Welt des Rezipienten darstellt. Auffallend ist dabei, dass beide Autorinnen das Fernsehen als Ausdrucksmittel eines autoritären Diskurses thematisieren und ihm Eigenschaften wie Monologizität und Starrheit attestieren. Das Fernsehen wird als ein von undurchsichtigen Interessen gelenktes Medium negativ konnotiert. Es schafft jene leicht zugängliche Scheinwelt, von der man sich passiv berieseln lassen kann und die nicht hinterfragt wird. Seine Bilder konstruieren eine Wahrheit, die unwidersprochen bleibt und den Zuseher in seiner Scheinwelt gefangen nimmt und manipuliert. Die vermeintliche Realität des Fernsehers und seines schönen Scheins, der von ihm wiedergegeben wird, stellt einen gesellschaftlichen Diskurs dar, der sich als „einzige Wahrheit“ ausgibt. Indem sich die Texte durch sprachliche Dekonstruktion, Konstruktion und intertextuelle Bezüge neuen Bedeutungsebenen öffnen, machen sie den Leser zum Mitkonstrukteur und eröffnen so eine politische Dimension. Der Rezipient entscheidet selbst, wie er die textlichen Leerstellen füllt. Ein weiteres Element, das Jelineks und Valenzuelas Texte miteinander verbindet, ist deshalb, dass beide den Rezipienten in

ihre Texte miteinbeziehen, unter anderem, indem sie den „Akt des Sehens“ thematisieren und den Rezipienten als aktiven Voyeur begreifen.

Die Autorinnen unterscheiden sich jedoch in ihren komischen Elementen und in weiterer Folge in ihrer Wirkung auf den Rezipienten. Valenzuela lässt ein offenes, heiteres Lachen zu, indem sie Autoritätspersonen wie das Militär den offiziellen Diskurs repräsentieren lässt. Valenzuela kritisiert zwar auch eine Haltung, die der Gesellschaft inhärent ist, doch situiert sie ihre Protagonistin, mit der sich der Leser identifiziert, etwas außerhalb der kritisierten Situation an. Die Señora ist dadurch, dass sie aus dem Ausland kommt, in dem sie lange gelebt hat, in gewisser Weise eine Fremde, die das Spektakel „von außen“ beobachtet, auch wenn sie gleichzeitig Teil davon ist. Als Rezipient ist es dadurch naheliegend, sich ebenfalls etwas außerhalb stehend zu situieren.

Jelinek konstruiert eine andere Situation, indem sie den Rezipienten in das Stück hineinsaugt, wodurch er sich nicht von dem Gesehenen abgrenzen kann. Er muss sich mit den vorhandenen Figuren identifizieren, die ihn an seine eigenen, normativen Grenzen führen. Ein befreiendes Lachen ist so nicht mehr möglich. Jelinek lässt das Stück zwar mit den Philosophie-Studenten in gewisser Hinsicht positiv enden, die Figuren treten aber zu spät für ein „Seelenheil“ des Rezipienten auf. Letztendlich lässt auch ihre Fremdheit keine Identifikation zu.

Beide Autorinnen setzen den Frauenkörper als Ort des öffentlichen Diskurses, an dem sich Politik und Sexualität mischen, ein. Durch ihre Gegenentwürfe zu offiziellen und funktionalisierten Körpern eröffnen sie Möglichkeiten stereotype Weiblichkeitssbilder zu brechen. Jelinek schafft das durch die aggressive Erhöhung negativer Aspekte und überschreitet dabei innere Grenzen, sowohl bei ihren Figuren als auch im Rezipienten. Die Funktion ihrer komischen Elemente ist dadurch alles andere als befreiend. Weibliches Begehrnis wird bei ihr beispielsweise als bloße Widerspiegelung des repressiven Diskurses und als Mittel zur Unterdrückung dargestellt. Bei Valenzuela dient es hingegen dazu, der Protagonistin auf ihrer Suche nach dem kollektiven Gedächtnis durch den körperlichen Austausch mit Alfredi zu helfen und ihr weibliches Begehrnis als positiv darzustellen.

Mithilfe der Sprache und ihren karnevalesken Elementen schaffen die beiden Autorinnen eine andere Idee von gesellschaftlicher Ordnung. Jelineks textliche Welt mag auf den ersten Blick zu stark verformt sein, als dass sie noch eine Wirklichkeit abbildet. Sie verwendet jedoch eine auf ihre Härte und banale Aggressivität reduzierte Realität, die sich im Alltag durch äußere und innere Zensoren ausblenden lässt. Insofern stellt sie das zerstörerische Element dar, das einer karnevalesken Befreiung vorausgeht. Ihr antikarnevaleskes Treiben mit karnevalesken Mitteln erzeugt weder Sinn noch Struktur und lässt gerade dadurch das Schmutzige und Unordentliche zum Vorschein kommen, was vorher von scheinbarem Sinn und scheinbarer Struktur verdrängt wurde. Valenzuelas Text mag auf den ersten Blick strukturierter sein. Ihr Gegensatzpaar von mehrstimmiger Señora und einstimmigem Diskurs ist besser erkennbar. Auch der Humor spielt als heiteres Element in *Realidad* eine erfassbarere Rolle. Der ernsthafte und tatsächliche Kontext, mit dem er auf einer seiner vielen Realitätsebenen spielt, verleiht ihm jedoch eine karnevaleske Ambivalenz. Valenzuela stellt die Befreiung vom autoritären Diskurs durch das feiernde Volk und das positive Wiedererlangen eines kollektiven Gedächtnisses explizit dar. Dennoch enthält ihr Text viele Leerstellen und endet mit einer Frage. Der Diskurs bleibt also für weitere Bedeutungsebenen offen.

Bibliographie

Primärliteratur

- Bachtin, Michail. *Literatur und Karneval*. Trad. Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.
- . *Probleme der Poetik Dostoevskis*. Trad. Alexander Kaempfe. München; Wien u. a.: Hanser, 1971.
- . *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Trad. Gabriele Leupold. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- [Bakhtin, Mikhail]. „Discourse in the Novel.” 1934-1935. Trad. Caryl Emerson und Michael Holquist. *The Dialogic Imagination*. [Hg.] Michael Holquist. Austin: University of Texas, 2006. 259-422.
- Jelinek, Elfriede. „Das weibliche Nicht-Opfer”. 2004. Web. 5. Okt. 2009. <<http://www.elfriedejelinek.com>>.
- . „Frauen”. 2000. Web. 2. Feb. 2010. <<http://www.elfriedejelinek.com>>.
- . „Frauenraum”. 2000. Web. 17. Nov. 2009. <<http://www.elfriedejelinek.com>>.
- . „nicht bei sich und doch zu hause.” *Jelineks Wahl: Literarische Verwandtschaften*. [Hg.] Brigitte Landes. München: Goldmann, 1998.
- . *Stecken, Stab und Stangl; Raststätte oder Sie machens alle; Wolken. Heim. Neue Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1990.
- . „Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene.” *Konkursbuch* 12. Frauen und Macht (1984): 137-39.
- . „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz.” *Theater Heute* 9 (1992): 1-9.
- Kristeva, Julia. „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman.” Trad. Michel Korinman und Heiner Stück. *Literaturwissenschaft und Linguistik*. [Hg.] Jens Ihwe. Bd. 3. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972. 345-75.
- . *Die Revolution der poetischen Sprache*. Trad. Reinhold Werner. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- . *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Trad. Léon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- . „The System and the Speaking Subject.” Trad. Alice Jardine, Thomas Gora und Léon S. Roudiez. *The Kristeva Reader*. [Hg.] Toril Moi. Oxford: Blackwell, 1990. 24-33.
- Valenzuela, Luisa. „Escribir con el cuerpo.” *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo Ed., 2001. 119-40.
- . *Escritura y Secreto*. 2. Aufl. Monterrey: Inst. Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey u.a., 2003.
- . *Feuer am Wort*. Trad. Helga Lion, Erna Pfeiffer u. a. Klagenfurt: Drava Verl., 2008.

- „La otra cara del falo.“ *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo Ed., 2001. 43-52.
- „La palabra, esa vaca lechera.“ *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo Ed., 2001. 25-30.
- *Offene Tore. Geschichten aus Lateinamerika*. Trad. Erna Pfeiffer. Wien: Wiener Frauenverl., 1996.
- *Peligrosas palabras*. México: Océano, 2002.
- *Realidad nacional desde la cama*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.

Sekundärliteratur

Anderson, Helene M. „Autorretrato y testimonio en *Realidad nacional desde la cama* de Luisa Valenzuela: la dualidad del discurso espeacular.“ *Letras Femeninas*. [Hg.] Juanamaría Cordones-Cook. Bd. XXVII. Número especial sobre Luisa Valenzuela. Madison, Wis.: Asoc. de Literatura Femenina Hispánica, 2001. 106-16.

Banoun, Bernard. „Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks.“ *Komik in der österreichischen Literatur*. [Hg.] Wendelin Schmidt-Dengler. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996. 285-99.

Bartens, Daniela, [Hg.] *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption*. Graz, Wien: Droschl, 1997.

Bauer, Dale M. *Feminist Dialogics. A Theory of Failed Community*. Albany: State University of New York Press, 1988.

Bauer, Dale M. und Susan Jaret McKinstry, [Hg.] *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*. New York: State University of New York Press, 1991.

Becker, Peter von. „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz. Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ *Theater Heute* 9 (1992): 1-9.

Berka, Sigrid. „Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ *Modern Austrian Literature* 26.2 (1993): 127-56.

Bilbija, Ksenija. „El gran teatro del mundo (argentino): *Realidad nacional desde la cama* de Luisa Valenzuela.“ *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. [Hg.] Gwendolyn Díaz und María Inés Lagos. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio, 1996. 191-208.

--- „Yo soy trampa... conversación de Luisa Valenzuela con Ksenija Bilbija.“ 2000. *Letras Femeninas. Número especial sobre Luisa Valenzuela*. [Hg.] Juanamaría Cordones-Cook. Bd. XXVII Nr. 1. Madison, WI: Asoc. de Literatura Femenina Hispánica, 2001. 209-25.

Booker, M. Keith, und Dubravka Juragaba, [Hg.] *Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction*. New York Greenwood Press, 1995.

Bühler-Dietrich, Annette. *Auf dem Weg zum Theater*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003.

Clar, Peter, und Christian Schenkermayr. *Theatrale Grenzgänge. Jelineks Theatertexte in Europa*. Wien: Praesens-Verl., 2008.

Corbatta, Jorgelina. *Narrativas en la Guerra Sucia en Argentina*. Buenos Aires: Eds. Corregidor, 1999.

Díaz, Gwendolyn. „Entrevista con Luisa Valenzuela.“ 1994. *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. [Hg.] Gwendolyn Díaz und María Inés Lagos. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio, 1996. 27-52.

---. *Women and Power in Argentine Literature*. Austin: University of Texas Press, 2007.

Douglas, Mary. *Purity and Danger*. London u.a.: Routledge, 1966.

Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen*. Trad. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Freud, Sigmund. „Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens: III. Das Tabu der Virginität (1918 [1917])“ *Studienausgabe Bd. V.: Sexualleben*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1989. 211-28.

---. „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten (1905).“ *Studienausgabe Bd. IV.: Psychologische Schriften*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1989. 9-220.

---. „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905).“ *Studienausgabe Bd. V.: Sexualleben*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1989. 37-146.

García-Pinto, Magdalena. "Interview with Luisa Valenzuela." *Women Writers of Latin America: Intimate Histories*. [Hg.] Magdalena García-Pinto. Austin, Texas: University of Texas Press, 1991. 196-221.

Gardiner, Michael. „Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique.“ *Bakhtin. Carnival and Other Subjects; Selected Papers from the Fifth International Bakhtin Conference*. [Hg.] David Shepherd. *Critical Studies*; Vol. 3, No. 2 - Vol. 4, No. 1/2. Amsterdam u.a.: Rodopi, 1993.

---, [Hg.] *The Dialogics of Critique. M. M. Bakhtin and the Theory of Ideology*. London u.a.: Routledge, 1992.

Gazarian Gautier, Marie-Lise. “Luisa Valenzuela.” *Interviews with Latin American Writers*. Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1989. 293-322.

Gehler, Michael. „„... eine grotesk überzogene Dämonisierung eines Mannes ...“ Die Waldheim-Affäre 1986-1992.“ *Politische Affären und Skandale in Österreich*. [Hg.] Michael Gehler und Hubert Sickinger. Innsbruck u. a.: Studienverlag, 2007. 614-65.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. „La alegoria nacional y Luisa Valenzuela.“ *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. [Hg.] Gwendolyn Díaz und María Inés Lagos. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio, 1996. 209-20.

Hortiguera, Hugo, und Carolina Rocha [Hg.]. *Argentinean Cultural Production during the Neoliberal Years (1989-2001)*. Lewiston, N.Y. u. a.: The Edwin Mellen Press, 2007.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. London [u.a.]: Methuen, 1984.

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

Johanning, Antje. *KörperStücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks*. Dresden: Thelem bei w.e.b., 2004.

Kappeler, Susanne. *The Pornography of Representation*. Cambridge: Polity Press, 1986.

Kathrein, Karin. „Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ *Bühne* 9 (1992): 26-27.

Magnarelli, Sharon. „The Spectacle of Reality in Luisa Valenzuela's *Realidad nacional vista desde la cama*.“ *Letras Femeninas*. Bd. XIX Nr. 1-2. Madison, WI: Asoc. de Literatura Femenina Hispánica, 1993. 65-73.

Mayer, Verena, und Roland Koberg. *Elfriede Jelinek*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.

Medeiros-Lichem, María Teresa. *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction. From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*. Latin America. New York u.a.: Lang, 2002.

---. „Puzzled Words across Two Worlds: Re-writing of the Fairy Tales in Luisa Valenzuela and Elfriede Jelinek.“ *Golden Handcuffs Review*. Bd. II, Nummer 11 (Spring-Summer 2009): 63-77.

---. „„The Museums of Memory“: Explorations on the Social Psyche in *Realidad nacional desde la cama* by Luisa Valenzuela“. [Hg.] Hugo Hortiguera und Carolina Rocha. *Argentine Cultural Production during the Neoliberal Years (1989-2001)*. Lewiston, N.Y. u.a.: The Edwin Mellen Press, 2007. 21-36.

Meyer-Sickendiek, Burkhard. „Ekelkunst in Österreich“. 2004.
<http://parapluie.de/archiv/epoch/ekek>.

Morson, Gary Saul, und Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

O'Day, Marc. "Postmodernism and Television." *The Routledge Companion to Postmodernism*. [Hg.] Stuart Sim. London u.a.: Routledge, 2005. 103-10.

Perthold, Sabine. „Die Sprache zum Sprechen bringen. Ein Portrait.“ *Bühne* 9 (1992): 32-35.

---. "Sprache sehen. Interview mit Elfriede Jelinek." *Bühne* 11 (1994): 24-26.

Pfister, Manfred. „Konzepte der Intertextualität.“ *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. [Hg.] Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985. 1-30.

- Roeder, Anke. „Überschreitungen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek“. 1996.
[<http://www.elfriedejelinek.com>](http://www.elfriedejelinek.com).
- Russo, Mary. *The Female Grotesque*. London u.a.: Routledge, 1994.
- Sander, Maragrete. „Elch und Bär auf dem Zwillingsgipfel.“ *Zoologie der Träume. Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne*. [Hg.] Dorothee Römhild. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1999. 208-21.
- Schenkermayr, Christian. „Ende des Mythos? - Beginn der Burleske?“. 2008. Web. 13. Oktober. 2009.
[<http://www.univie.ac.at/jelinetz/images/8/88/Schenkermayr-Lodz.pdf>](http://www.univie.ac.at/jelinetz/images/8/88/Schenkermayr-Lodz.pdf).
- Schwarzer, Alice. „Gespräch mit Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz.“ *Emma* 5 (1997): 54-63.
- Sickendiek-Meyer, Burkhard. „Ekelkunst in Österreich“. 2004. Web. 26. Feb. 2010.
[<http://parapluie.de/archiv/epocha/ekel>](http://parapluie.de/archiv/epocha/ekel).
- Sim, Stuart, [Hg.] *The Routledge Companion to Postmodernism*. London u.a.: Routledge, 2005.
- Straßner, Veit. *Die offenen Wunden Lateinamerikas. Vergangenheitspolitik im postautoritären Argentinien, Uruguay und Chile*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007.
- Suchsland, Inge. *Julia Kristeva zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1992.
- Thornham, Sue. „Postmodernism and Feminism“ *The Routledge Companion to Postmodernism*. [Hg.] Stuart Sim. London u.a.: Routledge, 2005. 24-34.
- Uecker, Karin. *Hat das Lachen ein Geschlecht? Zur Charakteristik von komischen weiblichen Figuren in Theaterstücken zeitgenössischer Autorinnen*. Bielefeld: Aisthetis Verlag, 2002.
- Winter, Riki. „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ *Elfriede Jelinek*. [Hg.] Kurt Bartsch und Günther A. Höfler. Graz, Wien: Droschl, 1991. 9-20.
- Yaeger, Patricia. „Afterword.“ *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*. [Hg.] Dale M. Bauer und Susan Jaret McKinstry. New York: State University of New York Press, 1991. 239-46.
- Zima, Peter V. *Das literarische Subjekt*. Tübingen und Basel: A. Francke, 2001.

Zusammenfassung

Der russische Literaturtheoretiker Michael Bachtin (1895-1957) hat in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts unter anderem die Theorie der karnevalisierten Literatur entwickelt, die sich dazu eignet das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft zu analysieren. Darin geht er von dem Karneval als historisches Phänomen aus, das im Laufe der Geschichte immer weniger tatsächlich gelebt wird und sich stattdessen in der Literatur weiterentwickelt. Den Karneval begreift er als subversive Gesellschaftskritik des Volkes, die sich gegen einen herrschenden und repressiven Diskurs wendet. Er setzt sich aus verschiedenen Elementen zusammen, die darauf abzielen vorgegebene geltende Regeln innerhalb eines vorgegebenen Rahmens zu überschreiten. Karnevaleske Charakteristika, wie sie Bachtin formuliert hat, werden im Laufe des 20. Jahrhunderts von anderen Strömungen und Theoretikern wieder aufgegriffen und verwendet, wie von der Postmoderne, der feministischen Theorie und Julia Kristeva. Konzepte wie Intertextualität, Parodie und Satire funktionieren ähnlich wie die karnevaleske Literatur, und zwar indem sie bereits vorhandene Texte verwenden, ihre Elemente degradieren, übertreiben oder in einen anderen Kontext stellen und ihnen so neue Bedeutungsebenen entlocken. Wichtige Elemente sind dabei das Lachen, der groteske Körper und ein Zerfallen des traditionell einheitlichen Subjektbegriffs.

Die Schriftstellerinnen Elfriede Jelinek (Österreich, 1946) und Luisa Valenzuela (Argentinien, 1938) verwenden beide karnevaleske Elemente in ihrer Literatur um gesellschaftspolitische Kritik zu üben. Ihre Texte bieten eine Bühne für unterdrückte Stimmen mit deren Hilfe sie den Herrschaftsdiskurs in seiner Scheinheiligkeit entlarven. Sie schreiben dabei auch als Frauen und verwenden ihre Texte um patriarchalische Gesellschafts- und Sprachgrenzen zu überschreiten. Für beide Autorinnen spielt der weibliche Körper und seine Sexualität eine besondere Rolle, die sie von männlichen Vorstellungen geprägt und unterdrückt empfinden und deren Schranken sie durch unkonventionelle Körper-Darstellungen und groteske Komik brechen. Sie binden den Rezipienten in ihre Texte ein, indem sie innere Grenzen thematisieren und ihn vom bloßen Zuschauer zum aktiv Teilnehmenden machen. Darin zeigt sich ein politisch engagiertes Schreiben, das sich auf gesellschaftspolitische Zustände bezieht und äußere und innere Zensuren überschreitet.

Lebenslauf

Susanne Teutsch

Geboren am 07. August 1984 in Wien

Ausbildung

2006/ 2007	Auslandssemester an der Università degli Studi, Mailand (Erasmus-Stipendium)
2004	seit dem Wintersemester Studium der Romanistik (Spanisch)
2003	seit dem Sommersemester Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Universität Wien
2002 -2003	Studium der Internationalen Betriebswirtschaft, Wirtschaftsuniversität Wien
2002	Matura
2000-2001	Auslandsschuljahr in Panama-Stadt
1994-2002	Gymnasium in Wien 1150, Auf der Schmelz 4
1990-1994	Volksschule in Wien 1140, Zennerstraße 10