

Frauen.Schreiben – Jelinek.Lesen
Aspekte einer allo-écriture (féminine) in Texten Elfriede
Jelineks (nach Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia
Kristeva)

Anna BABKA (Wien)

Macht nichts. Die Autorin ist weg. Sie ist nicht der Weg.
(Elfriede Jelinek, Macht nichts)

FRAUEN.SCHREIBEN. So hieß das Thema des Symposiums, in dessen Zusammenhang dieser Text entstand. Die Frage, wie „Frau“ in Texten von Schriftstellerinnen aus Österreich und China „geschrieben“ wird, sollte in den Blick genommen werden – Elfriede Jelinek stand dabei mit im Fokus der Analysen und ist auch meine Wahl im nachfolgenden Text.¹ Diese Frage nach dem „Wie-Frauen-Schreiben“, die zunächst scheinbar recht simpel und unproblematisch gestellt werden kann, evoziert eine komplexe Auseinandersetzung mit Themen und Problemen, die der Literaturwissenschaft und Literaturtheorie konstitutiv zugrunde liegen – Fragen etwa nach einer potentiellen (,weiblichen‘) Autor-schaft, einer ,weiblichen‘ Ästhetik, Fragen der Repräsentation *von Frauen*, hier im Besonderen *in Texten von Frauen*. Auf dem Spiel steht ein vielschichtiges Gefüge von vermeintlich eindeutigen Zuschreibungen und Zusammenhängen. Doch, um bei der Frage des ,weiblichen‘ Schreibens zu beginnen, die die Li-teraturwissenschaft seit geraumer Zeit bewegt: Welche Kriterien erlauben uns zu sagen, dass ein Text ,weiblich‘ sei bzw. als solcher rezipiert werden kön-ne? Elizabeth Grosz markiert vier potentielle Zugänge zu dieser Fragestellung, nämlich: das Geschlecht der Autorin / des Autors; der Inhalt des Textes; das Geschlecht der Leserin / des Lesers; der Stil, die Poetik des Textes. Grosz

1 Vgl. FRAUEN.SCHREIBEN. Österreichische und chinesische Autorinnen im interkulturellen Vergleich. Symposium. Veranstaltet vom Elfriede-Jelinek-Forschungszentrum, Mai 2012. Vgl. <http://fpjelinek.univie.ac.at/veranstaltungen-loeschen/frauenschreiben-2012>, eingesehen am 21.5.2013.

hinterfragt indes sogleich die Validität dieser Kategorien. Texte wären, so ihr Befund, „at best [...] feminist or patriarchal only provisionally, only momentarily, only in some but not in all its possible readings, and in some but not all of its possible effects“². Provisorisch und momenthaft vielleicht existiert ein Text, der geschlechtlich markiert ist, in der einen oder anderen Hinsicht, der einen oder anderen Lesart, mit dem einen oder anderen Effekt.

Hinzu kommt, dass es innerhalb der zeitgenössischen ‚feministischen‘ Forschung, wie etwa dem dekonstruktiven Feminismus bzw. einer gender- und queertheoretischen orientierten Forschung keineswegs als feststellbar gilt, was die Termini ‚Frau‘ und ‚Weiblichkeit‘ überhaupt bedeuten. Während der traditionelle Feminismus davon ausgeht, dass es ‚die Frau‘ gibt und damit einen Ort, „von dem die (auch theoretische) Rede der Frau ergehe“³, problematisiert z.B. der dekonstruktive Feminismus ‚die Frau‘ als Objekt und Subjekt der (theoretischen) Rede und damit auch den Status seines eigenen Diskurses. Das Weibliche verweist nicht auf einen verborgenen Ort oder eine unterdrückte Möglichkeit, sondern wird als Effekt diskursiver und sprachlicher Anordnungen aufgefasst. Zwischen einem ‚traditionellen‘ Konzept von Frau bzw. Weiblichkeit und einem ‚dekonstruierten‘ liegt eine Zone, in der diese Fragen und Konzepte ausgehandelt und perspektiviert wurden und werden, keinesfalls in einer linearen Abfolge, sondern oftmals gleichzeitig, nebeneinander her, verschränkt. Auf diese Zone der Reflexion und Auseinandersetzung möchte ich in diesem Text mit dem Thema Frauen.Schreiben Schlaglichter werfen, Blickpunkte und Entwicklungspunkte festmachen und explizieren, die für ein Verständnis von Frauen.Schreiben – Jelinek.Lesen lohnend sein können. Ausgangspunkt werden Konzepte der *écriture féminine* nach Cixous, Irigaray und Kristeva darstellen, die ich auf der Basis literarischer Texte Jelineks (Essays und eher theoretische Texte werde ich nicht berücksichtigen) zu einer allo-

2 Elizabeth A. Grosz, *Sexual Signatures. Feminism After the Death of the Author*, in: *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. New York/London 1995, S. 23f.

3 Bettine Menke, *Verstellt – der Ort der ‚Frau‘*, in: *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, hg. von Barbara Vinken. Frankfurt am Main 1992, S. 436-476.

écriture-feminine, also zu einer ‚anderen‘ écriture umdeuten werde, im Sinne des Präfixes *allo*, gelesen als *anders*, *verschieden* oder *abweichend*.

*Frauen.Schreiben – Dekonstruktion, Theorie der sexuellen Differenz und écriture feminine*⁴

Eine der bedeutendsten Überschriften zu unserem Thema stellt die Dekonstruktion und die Theorie der sexuellen Differenz in Frankreich dar. Im Gegensatz zu differenzorientierten Ansätzen, wie sie zeitgleich in den USA existierten, formierte sich der französische Differenzfeminismus in kritischer Anlehnung an die dekonstruktive und psychoanalytische Theoriebildung der 1960er Jahre als *Theorie der sexuellen Differenz*, die davon ausging, dass jegliche Form von Identität (geschlechtliche, klassenspezifische, ethnische u. a.) durch Sprache, durch Diskurse vermittelt und produziert wird. Ist Identität also nichts Gegebenes, ‚Angeborenes‘, sondern etwas Erzeugtes, so kann auch nicht von einer fixen, unveränderlichen Identität ausgegangen werden. Identität wird demnach innerhalb der Theorie der sexuellen Differenz als eine sich ständig in Bewegung und Veränderung befindliche Formation verstanden. Die Theorie der sexuellen Differenz unterscheidet sich von Differenztheorien, die den Geschlechtsunterschied *betonen* und *festschreiben*, dadurch, dass das Weibliche nicht definitiv festgelegt werden kann und soll, bzw. dadurch, dass dem Weiblichen, wie jeder anderen Definition von Identität, selbst ein Moment der Vielfalt und nicht fixierbaren oder definitiv bestimmbareren Differenz zugeschrieben wird. In letzter Konsequenz entgeht jedoch auch die Theorie der sexuellen Differenz der ‚Essentialisierung‘ von Identität nicht – weibliche Charakteristika werden hervorgehoben und überbewertet, die ‚Wesenhaftigkeit‘ der Frau, der physische Geschlechtsunterschied spielt nach wie vor eine Rolle. Dennoch ist dieser Theoriepool reich an Anregungen, Einsichten und poetischen Verfahrensweisen, die allesamt Lektüren anstoßen und kritische Denkprozesse

4 Einen einführenden Überblick zu den Vertreterinnen der écriture feminine, auf den ich mich in diesem Text passim beziehe, habe ich in meinem Artikel Feministische Literaturtheorien, in: Einführung in die Literaturtheorie, hg. von Martin Sexl. Wien 2004, S. 202-206, vorgelegt.

ermöglichen, sowohl in Richtung der Grundlagen und Einflüsse der *écriture féminine* wie etwa der der Dekonstruktion Derrida'scher Prägung oder der Psychoanalyse als auch hinsichtlich der Kritik an der *écriture féminine* selbst.

Jacques Derrida befasste sich wie kaum ein anderer der zeitgenössischen männlichen Theoretiker mit Fragen der Geschlechterdifferenz. Sein Einfluss auf die poststrukturalistische feministische Theoriebildung war und ist grundlegend. Derrida betrachtet Sprache als männlich geprägtes Ausdrucksmittel und stellt die Geschlechterdifferenz als binäre Opposition infrage. Die französischen, poststrukturalistisch orientierten TheoretikerInnen der sexuellen Differenz konzentrieren sich daher insbesondere auf die Fragestellung, wie *die Frau* sprechen oder schreiben soll, wenn „sie keinen Zugang zur Sprache hat, außer durch Rekurs auf ‚männliche‘ Repräsentationssysteme.“⁵ Eines der ‚Repräsentationssysteme‘, das dekonstruiert wird, sind Texte der Psychoanalyse von Sigmund Freud und Jacques Lacan. Derrida entwirft Lösungsstrategien zur *Dekonstruktion* dieser Systeme, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Monique Wittig, Sarah Kofman u.a. modifizieren diese und entwickeln sie in sehr unterschiedlicher Form weiter.

Gemeinsam ist den genannten Autorinnen, die oftmals unter dem Begriff der *écriture féminine* versammelt werden, die Kritik an abendländischen Sprach- und Denktraditionen, die auf hierarchischen Oppositionen aufbauen und über Ausschlüsse des jeweils ‚schwächeren‘ Teils des Oppositionspaars funktionieren.⁶ Im Fokus der Kritik steht die Privilegierung des Terminus ‚Mann‘ gegenüber der ‚Frau‘ und die immer wiederkehrende Kopplung, die den Schluss nahelegt, dass jegliche Ausprägung kultureller Oppositionsbildung nur eine Facette der Opposition Mann/Frau darstellt. Was Cixous, Irigaray und Kristeva trennt, ist ihre sehr unterschiedliche Auffassung von Weiblichkeit, Frauenemanzipation, Sprache und Politik oder aber auch ihre Nähe bzw. Distanz zu den Theorien von Derrida und Lacan. Die Pointe ihrer

5 Luce Irigaray, *Waren, Körper, Sprache. De ver-rückte Diskurs der Frauen*. Berlin 1976, S 25.

6 Vgl. Hélène Cixous, *Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays*, in: *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, hg. von Catherine Belsey / Jane Moore. New York 1989.

Lektüren besteht nun nicht darin, psychoanalytische Methoden oder philosophische Theoreme schlicht zu kritisieren oder sie doch selektiv modifiziert ‚anzuwenden‘, sondern diese Texte vor allem hinsichtlich geschlechtlicher Zuschreibungen zu *dekonstruieren*, d.h. sie auf Ungereimtheiten und Widersprüchlichkeiten zu untersuchen und zu zeigen, wie Geschlechterdifferenz vom männlichen Grundmodell aus bestimmt wird, wie Strategien der Alterisierung und des Ausschlusses funktionieren – nicht nur auf der Ebene des Arguments, sondern auch auf der Ebene des Textes, seiner rhetorischen Verfasstheit.

Bedeutend für die Theorie der sexuellen Differenz ist zudem jener Aspekt der Derrida’schen Dekonstruktion, der sich über neue Stile einer philosophischen Schreibpraxis äußert. Die Suche nach einer Neupositionierung *der* Frau erfolgt dann auch über die Idee ‚anderer‘, ‚weiblicher‘ Ausdrucksformen, die in gewisser Weise an den französischen Surrealismus, besonders an die Vertreter der *écriture automatique*, wie etwa André Breton oder Philippe Soupault, anschließen. Das heißt, dass die *écriture féminine* eine Form einer avantgardistischen Schreibpraxis darstellt, die nicht per se als eine ‚weibliche‘ bezeichnet werden müsste, jedoch in diesem Zusammenhang insofern festgeschrieben wird, als das Moment des ‚automatischen‘ Schreibens auf ein unbewusstes Schreiben, ein Schreiben mit und durch den Körper, auf ein sinnliches, überbordendes Schreiben verweist. Protagonistinnen dieser neuen Schreibweisen in unterschiedlicher Ausprägung sind vor allem Cixous, Irigaray und Kristeva. Ich möchte in diesem Text einige dieser Strategien ansprechen, um sodann Texte Jelineks mit diesen bzw. durch diese zu lesen.

Die Gabe der Orange oder das Gift der allo-écriture

Ein Signum der *écriture* der Hélène Cixous, die als Subversion phallo(go)zentrischen Denkens funktionieren soll, ist die Proliferation der Geschlechtsidentitäten. Cixous kreiert Figurationen der Durchdringung männlicher und weiblicher Komponenten, die *sie*, die Frau, als ‚bisexuell‘ bezeichnen.⁷ Diese Bisexualität tritt, gleichsam als Metapher, während des Schreibprozesses auf

7 Vgl. ebenda sowie Hélène Cixous, Schreiben, Feminität, Veränderung, in: *Alternative* 108/109, 1976.

und wird zum Ort bzw. zur Möglichkeit, beide Geschlechter innerhalb eines Gestus der Unentscheidbarkeit zu integrieren.

Im Augenblick des Schreibens verkehren also in der Welt und in den Körpern Männlichkeit und Weiblichkeit, gibt es also Geschlechtsverkehr, d.h. Liebe mit einer Frau und mit einem Mann. Der Übergang zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit ist natürlich fließend, denn so scharf ist nichts voneinander geschieden, und Derrida trägt dieser Tatsache in der Schrift Rechnung durch den Begriff des Unentscheidbaren.⁸

Von diesem kreativen Ort aus, der im Anklang an Derrida Multiplizität, Vielfalt und Offenheit verspricht, soll die Frau schreiben, soll sie ‚sich‘ schreiben, soll ihren Körper ‚hörbar‘ machen.⁹ An diesem Punkt, an dem (sich) in der Welt und in den Körpern Männlichkeit und Weiblichkeit verkehren, an dem nichts deutlich getrennt ist, der Übergang zwischen weiblich und männlich also fließend ist und es sich, in zeitgenössischer Terminologie ausgedrückt, um *queere* Identitäten handelt, befindet sich auch Jelineks Schreiben immer wieder, wenn auch keineswegs, in einem positiv utopischen Gestus.¹⁰ Der Augenblick, in dem sich ihre Schrift ausbreitet, als *Textfläche* – ein stehender Topos vor allem für ihr späteres Werk – ist zweifellos ein kreativer und avantgardistischer im Hinblick auf seine Form, ein dunkler, ja grauenhafter und grauenerregender jedoch in Anbetracht der Inhalte. Die Figuren Jelineks präsentieren sich als hybrid, ‚verkehrt‘ und versehrt, fremd und vertraut zugleich, queer in vielfältiger Weise insofern, als in den Texten die Integrität des Körpers hinterfragt wird und in ihnen Figurationen von Geschlecht/Identität

8 Vgl. Hélène Cixous, *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin 1980, S. 71.

9 Vgl. Hélène Cixous, *Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays*, in: *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, hg. von Catherine Belsey / Jane Moore. New York 1989, S. 103.

10 Vgl. zum queeren Lesen Jelinek'scher Texte: Anna Babka / Peter Clar, *Elfriede Jelinek – feminism, politics and a gender- and queertheoretical perspective of Krankheit oder Moderne Frauen* & Ulrike Maria Stuart, in: *Gender Studies in the Age of Globalization*, hg. von Ramona Michaila et al. New York 2012.

zur Disposition gestellt werden, die die Fragmentierung und Dezentrierung des Körpers reflektieren oder einfach zur Schau stellen.¹¹

Bereits in einem ihrer frühen Text etwa, wie in dem ‚Auftragstext‘ für eine Anthologie, herausgegeben von Peter Handke, *DER FREMDE! Störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs* (1969), ist der Fremde männlich und weiblich zugleich, einer und mehrerer in einem, un/tot, wie es die vorstehenden Eckzähne, die auf das immer wiederkehrende Motiv des Vampirs/der Vampirin¹² in Jelineks Texten verweist, suggerieren: „der fremde ist ein haufen ungewaschener eingeborener. der fremde fühlt sich von ihr gleichzeitig angezogen und abgestoßen. [...] der fremde ist selbst ein sehr hübsches mädel bis auf die ein wenig vorstehenden eckzähne.“¹³

In diesen wenigen Zeilen ist viel angelegt, was ihr Oeuvre durchgängig durchzieht. Identität und Alterität werden nicht nur im Hinblick auf Geschlecht, sondern auch auf Kultur und Ethnizität textuell ausgehandelt. Es verschränkt sich das queere Moment mit dem „postkolonialen“, d.h., die ethnische, rassisierte und sexuelle Identität ist verschränkt und bleibt ambivalent. Wenn hier in Jelineks Text zudem das Phänomen der Gleichzeitigkeit von *Anziehung* und *Abstoßung* lesbar wird („der Fremde fühlt sich von ihr gleichzeitig angezogen und abgestoßen“), dann könnten z.B. Konzepte, wie jenes des *Stereotyps als Fetisch* nach Homi Bhabha, hier ebenfalls im Rahmen einer *allo-écriture*, diskutiert werden, gewährt doch das Stereotyp oder der Fetisch Zugang zu einer Identität, die ebenso sehr auf Herrschaft und Lust wie auf Angst und Abwehr basiert.¹⁴ Doch bleiben wir im Gefolge der *écriture féminine* im Bereich jener

11 Vgl. Anna Babka, ‚Sich in der Vorläufigkeit einrichten‘ oder ‚In-side-out‘. Postkoloniale Theorie und Queertheorie im Theorie- und Deutungskanon der Germanistischen Literaturwissenschaft, in: *Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen*, hg. von Jürgen Struger. Wien 2008, S. 169.

12 Wie etwa im Roman *Die Ausgesperrten* (1980), *Oh Wildnis, Oh Schutz vor ihr* (1985), *Wolken.Heim* (1990) oder *Die Kinder der Toten* (1997).

13 Elfriede Jelinek, *DER FREMDE! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs*, in: *Der gewöhnliche Schrecken, Horrorgeschichten*, hg. von Peter Handke. Salzburg 1969, S. 146, S. 147.

14 Dies bedeutet, dass in der Analyse des Stereotyps als Fetisch versucht wird zu verstehen, wie ethnisches, kulturelles, sexuelles Anderssein simultan und ambivalent als Objekt des Begehrens und als Objekt der Verachtung konstruiert wird, damit die

Konzepte, die zunächst nicht als ‚postkoloniale‘ theoretisiert wurden, obwohl der Begriff der Alterität eine bedeutende Rolle spielt und Homi Bhabha gleich wie die Französinen in hohem Maße Anleihen an Begrifflichkeiten der Psychoanalyse (wie hier am Fetisch) vornehmen.

Der Begriff der Identität ist dichotomisch mit dem von Alterität verbunden – als einander bedingende, auf einander angewiesene Momente. Identitäten werden durch Abgrenzung und Ausgrenzung hergestellt. Das ‚konstitutive Außen‘ ist nicht nur Bedingung der Möglichkeit von Identität, sondern zugleich immer auch Teil derselben. Zentrum und Rand sind intrinsisch miteinander verwoben.¹⁵ Von Simone de Beauvoirs Studie *Le deuxième sexe* (dt. *Das andere Geschlecht*) ausgehend, in der sie verschiedenen Diskursen nachgeht, in denen die Frau als ‚das Andere des Mannes‘ konstruiert wird, besetzen die Vertreterinnen der *écriture féminine* den Terminus positiv, dem sogenannten ‚anderen Geschlecht‘ kommt ein kreatives Potential hinsichtlich der Subversion patriarchaler Strukturen und Diskurse zu, die eben in den Konzepten der *écriture féminine* erprobt werden. Genau dieser Gestus, die ‚Frage des Anderen‘ jenseits geläufiger Logiken durchzuspielen, kennzeichnet Jelineks frühen Text. Ihre ungewöhnliche, den Erwartungshorizont irritierende Zombige-

Identität des sexualisierten und ethnifizierten ‚kolonialen‘ Subjekts als Differenz artikuliert wird, „die in der Phantasie von Ursprung und Identität selbst enthalten ist“ (Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000, S. 99). Vgl. auch Brigitte Kossek, *Zur Artikulation der rassischen und sexuellen Differenz* in Homi K. Bhabhas ‚Anatomie des kolonialen Diskurses‘, in: *Dritte Räume*. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Anwendung. Kritik. Reflexion, hg. von Anna Babka, Julia Malle, Matthias Schmidt. Unter Mitarbeit von Ursula Knoll. Wien 2010, S. 97.

- 15 „Soll Andersheit gedacht werden, dann bedeutet der Begriff nicht, dem Selbstidentischen dessen komplementäres Gegenteil entgegenzusetzen, sondern das angeblich Mit-sich-selbst-Identische in seiner Angewiesenheit auf und Kontaminierung durch sein vermeintlich Anderes zu lesen. In Edward Saids Studie *Orientalism* fungiert der Begriff des Anderen als Beschreibungskategorie des Orientalischen, das als das irrationale Andere dem rationalen Selbst europäischer Identität gegenübergestellt wird. Durch den Prozess des *othering*, durch den dem Anderen vor der Folie des „weißen, männlichen, heterosexuellen“ Subjekts jede Identität abgesprochen wird, wird, so Saids Analyse und Kritik, die europäische Identität erst erzeugt und bestätigt.“ (Anna Babka, *Alterität* (Glossareintrag). *Glossar zur Dekonstruktion*, in: *produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung*, <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=15>, 2002).

schichte, in der sich der/die Fremde in nicht fixierbarer und nicht sinnstiftender Weise durch den Text und durch ein Dorf in ländlicher Region mäandert, deutet gleichsam proleptisch in sowohl thematischer als auch poetischer Betrachtung auf Konstitutiva ihres Schaffens bis heute hin.

Ähnliches gilt für ihren Text *bukolit* von 1979, ein ironisch satirischer, scharfzüngig experimenteller Hörroman, in dem zwei Kopulationsmaschinen ihr Unwesen verrichten und Sexualität und Gewalt den Text vorwärtstreiben.¹⁶ Bärbel Lücke liest diesen Text als einen, in dem „der *Phallogozentrismus* in seiner inneren Widersprüchlichkeit“ entlarvt wird, und zwar „indem er im technik- und naturbeherrschenden Rationalismus die inneren Antriebe der Ratio selbst, also die körperlichen Triebe, die wiederum ihn steuern und beherrschen“¹⁷ offen legt. Hier steht also die binäre Opposition von Natur und Technik auf dem Spiel, figuriert auf der Ebene der Geschlechterdifferenz als (Herr) *bukolit* und (Frau) *emma bukolita*. Radikale Gesellschaftskritik als Kritik am Patriarchat, an der Kolonialisierung, am Krieg entäußert sich als avantgardistischer Schreibfluss in konsequenter Kleinschreibung und willkürlicher Interpunktion, gleichsam als ungebändigte *écriture*, als *allo-écriture*, als *andere écriture*, die das *Andere* nicht nur thematisch aufarbeitet, sondern es sprachlich (performativ) vollzieht, auf-führt. Wie etwa im Kapitel „hörprosa um *bukolit* III, in dem Anspielungen auf kolonialistische Gebarungen dominieren, gepaart mit zumeist brutalen (kannibalistischen und sexualisierten) Akten.

eine orgie im himalaia feiern [...] die reisenden lagen in zwanglosen ungeordneten gruppen beisammen um den eingang des nächsten schneebedeckten fels giganten zu reklamieren [...] weiters jagten himmelüber dimensionale schnepfen fänger luftkissen mäher in der hand von amerikanischen frauen und müttern die den sky verdüsterten gleich einem schwarz hor nissen darüber hinweg zogen sie im kreuzzug geschundene plantagen arbeiter mit nackten muskulösen oberkörpern warfen mit bananen büscheln die geißel hiebe klatschten und in dem moment erschienen

16 Vgl. Marlies Janz, Elfriede Jelinek. Stuttgart 1995, S. 2.

17 Bärbel Lücke, Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Paderborn 2008, S. 19.

marco polo
spät aber gewissenhaft.¹⁸

Eben dieser Eroberer wird von Bukolit geköpft und von ihm und Emma Bukolita, seiner Frau, gemeinsam mit anderen „jungmännern“, verspeist („holte zwei erst halbverdaute jungmänner mit sturm hauben aus seiner frau wie spulwürmer waren sie anzusehen und kaum noch als menschliche wesen kenntlich“¹⁹). Das Dazwischen erscheint auch in diesem Text in vielfältiger Form, das hybride Geschöpf in halbverdauter, vergorener Gestalt, nicht Mensch, nicht Tier bzw. als die ProtagonistInnen selbst, nicht Mensch, nicht Maschine oder doch beides zugleich: „als bukolit sein werk betrachtete die spuckende und dröhnende lackierte emma bestieg er sie flugs rittlings saß er auf ihr die nunmehr einer fähigen kraftmaschine glich einem motorrad [...]“²⁰ Die zwei Kraftmaschinen, bukolit und emma bukolita, verfolgen ihr tödliches Geschäft, sei es im Himalaya mit den Eingeborenen oder im Polargebiet mit den sogenannten Eskimos, „leise schnatterten zarte eskimo mädchen um sie her“, oder mit Hula Hula Tänzerinnen, „bunte reifen verdeckten ihre blößen“²¹ oder mit der schönen Russin, die bukolit von sich schleudert „in die verfolggerschar die sie zerrissen verschlangen entehrten“²². Es wird gemordet und gefickt in diesem Text, gleichsam ohne Punkt und Komma, in inkohärenter grammatischer Struktur, die Semantik zerfallen, die Identität der handelnden Personen verwischt:

bukolit fand sich bäuchlings wieder fickend auf dem liegestuhl (emma) das mürbe garn platzte sich eine weiche nachgiebige (emma). wie schön doch war es jetzt auf dem herrenpissoir ecke laudongasse/lederergasse wo tom gilmore eben mit seinem riesigen steifen die trennwände zwischen den becken eindrückte einschlug & seinen bruder bukolit seinen schwager bukolit seinen besten freund bukolit etcetc. kräftig von hinten hernahm während vor der versperrten tür die fremdenpolizei energisch

18 Elfriede Jelinek, Bukolit. Hörroman. Wien 1979, S. 22-23.

19 Ebenda S. 26.

20 Ebenda S. 49.

21 Ebenda S. 45.

22 Ebenda S. 52

nach den ausweisen verlangte zwang gilmore seinen vater bukolit ein großes helles aus dem pißbecken zu saufen während er die spiegel fickte die beleuchtungskörper den steinboden fickte sowie die handtücher zuguterletzt. Hierauf bot ihm bukolit seine löschwiegenfrau samt deren wärzchen dar um sie gemeinsam zu ficken.²³

Bukolit löst sich in eine Vielheit von Bruder, Schwager, Freund oder Vater von Tom Gilmore auf, der es mit allen treibt, auch mit den unbelebten Gegenständen, den Spiegeln und Lampen, dem Boden und den Handtüchern, und am Ende ficken alle wie im Rausch die eine, bukolita, emma bukolita, ein queeres Infernal zeichnet sich ab. Nichts verläuft hier nach Prinzipien der Logik, nach eindeutigen Strukturen, nach binären Ordnungsschemata – nicht die Figuren, nicht ihre Handlungen. Das Eine könnte immer auch das Andere sein, hier, wie auch in *DER FREMDE! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs*, in dem changiert und uneindeutig bleibt, wer genau dieser Fremde ist, was seine Funktion ist. Auch Bärbel Lücke beschreibt Jelinek im Hinblick auf diese Schreibweise als „die Künstlerin des ‚Pharmakon‘²⁴, der ‚Droge‘, des Zwischen, der Auflösung der strikten Gegensätze“, als eine, die die Ambivalenz ‚schreibt‘.²⁵

Was in der ‚écriture‘ von Jelinek unter ähnlichem Vorzeichen das „Fremde im Vertrauten“²⁶ darstellt oder immer schon zum „gewöhnlichen Schrecken“ gerinnt, ist in Cixous‘ Schreiben Effekt der „Gabe der Orange“, eng gebunden an den Körper, den weiblichen. Genau hier entzündet sich einer der Kritikpunkte an ihrem Konzept, nämlich, dass sie sich nicht wirklich entscheiden

23 Ebenda S. 59.

24 Dies als Anspielung auf Derridas Konzeption des Pharmakon als Figuration der Unentscheidbarkeit. Pharmakon oszilliert, so Derrida in seiner Platon-Lektüre, zwischen Heilmittel und Gift. Vgl. Jaques Derrida, *Dissemination*. Wien 1995.

25 Bärbel Lücke, *Elfriede Jelinek, Eine Einführung in das Werk*. Paderborn 2008, S. 65.

26 Ebenda S. 65; vgl. Christopher Strunz (2011). *Das Fremde im Vertrauten. Eine Lektüre von Elfriede Jelineks Horrorgeschichte „DER FREMDE! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs“*. „Ich will kein Leben.“ Elfriede Jelineks Ästhetik des Untoten. Vortrag, (Doktorand_innen)-Workshops von Moira Mertens und Elisabeth Günther, im Rahmen von „Die Untoten – Life Sciences & Pulp Fiction“, 13.-14. Mai 2011, Kampnagel, Hamburg.

kann, ob nun das ‚weibliche Schreiben‘ tatsächlich unabhängig vom biologischen weiblichen Körper ist, denn, „[d]as Schreiben kommt vom Körper [...]; wenn es mit dem eigenen Körper in Beziehung steht, läßt der Körper etwas durch, schreibt etwas ein [...]. Das Schreiben ähnelt deinem Körper und ein Frauenkörper funktioniert nicht wie ein Männerkörper.“²⁷

Und hier kommt die „Gabe der Orange“ aus dem Text *Die Orange leben* ins Spiel, der vorführt, wie ein Text funktioniert, der nicht wie ein ‚Männerkörper‘ funktioniert und in dem gleich zwei Stimmen hörbar werden, nämlich die des literarischen Ichs und jene von Clarice Lispector, der Stimme aus Brasilien:

Ich fragte: „Was habe ich mit den Frauen gemein?“ Aus Brasilien kam eine Stimme, um mir die verlorene Orange zurückzugeben. [...] „Das Bedürfnis, bis an die Quellen zu gehen. Die Leichtfertigkeit, die Quelle zu vergessen. Die Möglichkeit, von einer feuchten Stimme, die bis zu den Quellen gegangen ist, gerettet zu werden. Das Bedürfnis, tiefer in die Geburtsstimme einzudringen.“ Und allen Frauen, deren Stimmen wie Hände sind, die unseren Seelen nahe kommen, wenn wir das Geheimnis suchen, wenn wir das dringende Bedürfnis haben, loszugehen, widme ich die Gabe der Orange.“²⁸

In dieser écriture, die eng an das ‚Weibliche‘ gebunden ist, wird die libidinöse Ökonomie, die Sinnlichkeit der Textkörper von Cixous spürbar, die als Subversion phallo(go)zentrischen Denkens funktionieren sollen und die von *jouissance*, also von Genuss und Befriedigung geprägt sind.²⁹ In Jelineks Texten hingegen wandelt sich die ‚Geburtsstimme‘ in ‚perverser‘, weil ‚verkehrender‘

27 Hélène Cixous, *Die Unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin 1977, S. 57. Vgl. zum Versuch, die weibliche Textur im Cixous'schen Oeuvre nachzuzeichnen Eva Waniek, *Hélène Cixous. Entlang einer Theorie der Schrift*. Wien 1993, S. 79-86.

28 Hélène Cixous, *Die Unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin 1977, S. 113.

29 Vgl. Hélène Cixous, *Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays*, in: *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, hg. von Catherine Belsey / Jane Moore. New York 1989; Hélène Cixous, *Schreiben, Feminität, Veränderung*, in: *Alternative* 108/109, 1976 a.a.O.

Weise ins Groteske, die Gabe der Orange wird zum Gift, zum tödlichen Geschenk, die Frucht gerät zum Symbol für Tod und Vergänglichkeit. Der Akt des Gebärens wendet sich anagrammatisch zu dem des Begehrens, wie etwa in *Krankheit oder Moderne Frauen*, in der Emily zu Carmilla sagt: „Ich gebäre nicht. Ich begehre dich.“³⁰ Marlies Janz interpretiert, hier auch in Zusammenhang mit *Krankheit oder Moderne Frauen*, Jelineks Verfahren als „Vollzug von Perversionen, bei denen sich kein neuer Sinn, keine positive Neubestimmung des Weiblichen und der Frau herstellt“³¹. Von *jouissance* kann also keine Rede sein, gemeinsamer (schwuler wie lesbischer) Genuss und Befriedigung ist nicht möglich, wird, wenn überhaupt angesprochen, ridiculisiert, wie etwa in einem Dialog zwischen Emily und Heidkliff in *Krankheit oder Moderne Frauen*, in dem, wie ich es an anderer Stelle dargelegt habe, aneinander vorbei geredet wird, sich möglicher Sinn hin zur vollkommenen Absurdität verschiebt und binäre Logiken durchkreuzt werden.³² Emily sagt:

Ich bin außerhalb von dir. Ich weiß derzeit genau, wo ich anfang und du aufhörst. Du störst mich. Du aufgeschlagenes Kapitel. Du Speisekarte. Danke gut. [...] Aus dir wächst ja etwas heraus, das Mutter Natur unmöglich in dieser Form so gemeint haben kann. Bin ich hier? Ich glaub ja. In meinem Maul Beute. [...] Werde ich mich bald gegen dich wenden? So weit kann ich nicht gehen, mir ein Stück von einem Tier zu greifen. Natur bin ich, erinnere daher oft an Kunst. [...] Ich bin der Anfang und das Ende. Dazwischen komme ich auch noch öfter vor.³³

Emily ist der Anfang und das Ende, tot und lebendig, Natur und Kunst zugleich, un/menschlich und auch Mensch und Tier, in ihrem „Maul“ findet sich

30 Elfriede Jelinek, *Krankheit oder Moderne Frauen*, in: Elfriede Jelinek/Ute Nyssen, *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 208.

31 Marlies Janz, *Elfriede Jelinek*, a.a.O., S. 88.

32 Vgl. Marlen Bidwell-Steiner/Anna Babka, *Begriffe in Bewegung. Gender, Lesbian Phallus und Fantasy Echoes*, in: *Obskure Differenzen: Psychoanalyse und Gender Studies*, hg. von Anna Babka und Marlen Bidwell-Steiner. Gießen 2013, S. 255-264.

33 Elfriede Jelinek, *Krankheit oder Moderne Frauen*, in: Elfriede Jelinek/Ute Nyssen, *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 194-196.

Beute. *Er ist wie eine Speisekarte, was aus ihm herauswächst verlockt allein, wenn überhaupt, zum Abbeißen. Die getöteten Kinder Carmillas dienen als Ess- und Blutvorrat.*

Emily: Es war übertrieben von dir, im Anfängereifer deine beiden Ältesten mit der Elektrosäge zu portionieren. Du hättest sie nicht gleich kochen und einfrieren müssen. Die Truhe birst ja schon. Das Blut soll frisch zum Genuß führen. Carmilla: Ein Anfängerfehler! Jetzt bin ich durch Schaden klug geworden. Die aufgerissenen Geweideteile meines Kindes in der Hütung einer kalten Mutter. Eine recht gesunde Truhe.³⁴

Das Treiben der Untoten setzt sich fort in *Die Kinder der Toten*³⁵, auch hier ist die lesbische Verbindung von Karin und Gudrun frei von *jouissance*. Hier wird vor allem masturbiert, aus der Vagina strömt jedoch keine Flüssigkeit der Lust, sondern Erde und Würmer: „Ists Bodenabtrag, doch von welchem Boden? Wie kommen ihr Erde und Würmer in die Fut? Wer hat versucht, sie, Gudrun, auszumerzen, und auch ihre ganze Familie, die sie aus Zeitmangel leider noch gar nicht gebären konnte.“³⁶ Lust erzeugt sich, wenn überhaupt, aus extatisch vampirisch/kannibalischen Aktivitäten. Das illustre Paar ernährt sich, gleich Emily und Carmilla, vom Blut und Fleisch der Anderen. Karin und Gudrun fressen als „jaulender Verband von Mänaden“³⁷, Karin saugt mit ihren „Lanzetten der Brustwarzen“ dem Alten das Blut heraus³⁸, beide zusammen verschlingen Fleischstücke eines Rentner-Paares, das sich zuvor „elektrocutiert“ hatte:

Zwischen den beiden Frauen, die, mit gekrümmten Rücken, zähnefletschend wie wütende Hunde über ihrer Beute stehen, existiert eine gewisse Spannung [...]. Sie werfen einander kurze verschleierte Blicke zu, doch sie vermeiden den direkten

34 Ebenda S. 231.

35 An dieser Stelle möchte ich Moira Mertens herzlich für die tollen Hinweise auf Textstellen in *Die Kinder der Toten* danken.

36 Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*. Roman. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 547.

37 Ebenda S. 371.

38 Ebenda S. 361.

Blickkontakt. Dann beginnen sie zu stopfen und zu schlingen. In kurzen hustenden jaulenden Stößen, wenn sie sich verschlucken reihern sie das Fleisch wieder aus, nur um es sofort wieder hinunterzuwürgen.³⁹

Die Grenzen des Menschlichen werden vielfältig überschritten, die Frauen, die Untoten, verhalten sich wie Tiere oder ‚handeln‘ wie Vampire. In *Die Kinder der Toten* treibt es der Text und in ihm das Figurenpersonal auf die Spitze. Die schwulen Förstersöhne, die „Bergfexe“, bezeichnet als „waches, weiches Doppelgebilde“ – ähnlich wie Emily und Carmilla, die am Ende des Textes ebenfalls zum Doppelwesen mutieren –, vergewaltigen sich gegenseitig. Sie sind verhandelt mit Edgar, der ebenfalls ein Untoter ist und als Christus-Figur mit verwesendem Penis-Phallus erscheint, oder als Jörg Haider oder als verwesender Gespieler von Gudrun.⁴⁰ Und so liest sich deren Treiben, das man zu hören und zu riechen vermeint: „[...] schmatzende Küsse tönen einmal von unten, dann wieder von oben her, je nachdem, wo sie, jagend einander erwischen, aus dem Oberstübchen, aus dem Mostkeller, die Küsse treffen auf eine Lawine aus vergorenem Fleisch, ja, vergoren, denn der Verkehr dieser beiden ist zu Lebzeiten allzu süß gewesen [...]“⁴¹.

Hier treffen die LeserInnen auf dem Verfall preisgegebene Leiber und Gestalten. Die Körper- und die Geschlechtergrenzen werden uneindeutig, zerfließen, werden zu Figurationen des „keines/und beides zugleich“⁴². Die Textgeschöpfe sind generell widersprüchlich und ambig, stehen quer zu ethisch-normativen Auffassungen und gesellschaftlichen Grundsätzen. Der Text praktiziert eine Poetik und Politik der Überschreitung, eine Auflösung binärer Kodierungen im Gefolge einer *écriture* (feminine) als *allo-écriture*.

39 Ebenda S. 361.

40 Vgl. ebenda S. 296.

41 Ebenda, S. 543.

42 Allen Dunn bezeichnet dieses Begriffspaar als eines, das bei Derrida als ‚dritter Term‘ die Hegelsche Dialektik der Erinnerung ironisch aufhebt. Der ‚dritte Terminus‘ ist eine „both/neither synthesis“ bzw. „and/nor the paralysis of undecidability“ (Allen Dunn, Forgetting to Remember Paul de Man. Theory as Mnemonic Technique in de Man’s Resistance to Theory and Derridas Mémoires, in: SHR 12 (No. 4), 1988, S. 373.).

Überbordende Ökonomien der Lust und des Grauens

Geschlechterverhältnisse, Geschlechtsidentitäten stehen beständig im Zentrum der Jelinek'schen Textwelt. Das, was in dieser als männlich oder weiblich auftritt, ist Teil eines Sprachraums, dessen Zeichen der Stoffist, aus denen sich die Körper und ihre Verhältnisse formen und wieder auseinanderbrechen.⁴³ Jelineks Textkörper erscheint als stete Reflexion, Antwort und Gegenspiel zu gesellschaftlichen Bedingungen, Normen und Geschlechterverhältnissen, als Antwort auf eine phallogozentristische Ordnung und damit immer auch als politischer Schreib-Akt. Dieser Akt vollzieht sich in Form eines ungebremsten, mächtigen (wie automatischen) Sprachflusses – einer *écriture*, die bei Cixous über eine weibliche Ökonomie beschreibbar wäre, in der Text, Körper und Weiblichkeit verbunden sind: Ein „weiblicher textueller Körper ist immer ohne Ende (f-i-n): er ist ohne Schluß, er geht nicht zu Ende“. So wie er nicht zu Ende geht, so beginnt er auch „auf allen Seiten gleichzeitig“⁴⁴.

In Cixous *écriture féminine* erweist sich das Schreiben, das Sich-Schreiben und das Erschreiben des Selbst als notwendig, erweist sich als Gegenentwurf zu männlich geprägten Repräsentationssystemen, das „weibliche Schreiben“ ist, wie Eva Waniek formuliert, „Diskurskritik in praxi“, die „auf die Anteilnahme an der politisch historischen Situation von Frauen“ verweist.⁴⁵ In Jelineks *allo-écriture* geht es nicht um ein ‚Schreiben des Selbst‘, um die Vergewisserung einer ‚weiblichen‘ Identität. In Jelineks Schreiben sind Text, Körper und Geschlecht verbunden, es geht jedoch um nichts weniger als um das Ganze der vorherrschenden Wissens- und Ordnungssysteme, ihnen konstitutiv die Ordnung der Geschlechter. Die Frage der Geschlechterdifferenz und der Geschlechterpolitiken werden zum Brennpunkt, zum Skandalon, zum Generator der Texte in ihrer überbordenden Ökonomie des Grauens, der Un-Lust und Abscheu. Insofern kann Jelineks Schreiben mit den Stilen der Hélène Cixous enggeführt werden, auch und nicht zuletzt in Richtung einer

43 Vgl. Barbara Vinken, Der Stoff, aus dem die Körper sind, in: *Neue Rundschau* 104 (4), 1993.

44 Hélène Cixous, Die Unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift. Berlin 1977, S. 40f.

45 Vgl. Eva Waniek, in: Cixous, a.a.O., S. 116.

Diskurskritik, eines ‚Gegendiskurses‘⁴⁶ im Sinne Foucaults, wenn Literatur gegen Herrschaftsdiskurse – bewusst oder unbewusst – anzuschreiben, diese zu unterlaufen versucht. Der literarische Text erscheint in diesen Schreibweisen selbst als eine Machttechnik, die das Subjekt, die Gesellschaft, formt. Subversive Schreibstrategien, wie die Jelineks, sind bloß innerhalb genau jener Konventionen und Normen denkbar, die diese zugleich ermöglichen und beschränken. Der ländliche Raum zuvorderst, aber auch der bürgerliche ist es, der diese Monstren gebiert.

Die reiterative Macht der Konvention produziert und materialisiert Körper, die entweder männlich oder weiblich sind und damit ‚intelligibel‘, zugleich werden Körper, die dieser Normierung nicht entsprechen, aus der Domäne des sozial und symbolisch Intelligiblen ausgeschlossen. Auch gegen diese Ausschlüsse schreiben die Texte Jelineks an, jedoch wieder nicht im Sinne einer Politik der Anerkennung, wie sie etwa Judith Butler entwickelt hat, sondern eher in Form des respektlosen Verhöhrens von etwas, was bürgerliche oder auch ‚ländliche‘ Gesellschaften als Normen scheinheilig hochhalten. In Jelineks Texten disseminieren Körper und Identitäten, lösen sich von herkömmlichen (rationalen) Ordnungsschemata wie etwa tot oder lebendig, männlich oder weiblich, natürlich oder künstlich, tierisch oder menschlich, gut oder böse, lösen sich von Essenzen, von ‚Wesenheiten‘, ver/wesen, im literalen und figuralen Sinn. Das Fleisch und die Sprache quellen über in einem überbordenden Prozess des Verfaulens und des Verfalls, dies auf der Basis der Anspielung auf bzw. der Zitation von politischen Sprechakten, der Ridikülisierung und Resignifikation herrschender politischer, gesellschaftlicher, medialer Diskurse.

Exkurs: Verschränkung von Logos und Laut

Das Grauen im Text entrollt sich beständig und rhythmisiert, als „enge Verzahnung von Logos und Laut“⁴⁷, wie es formuliert werden könnte. In *Weiblichkeit in der Schrift* schreibt Cixous, dass das „deutlichste Kennzeichen

46 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a. M. 1974.

47 Karl Ivan Solibakke, *Musik*, in: *Jelinek-Handbuch*, hg. von Pia Janke. Stuttgart 2013, S. 306.

eines weiblichen Textes“ seine „phonetische Seite“ sei, ein weiblicher Text sei „für die Stimme geschaffen“ und von Musikalität geprägt.⁴⁸ Mit diesem Merkmal ist eine weitere Zuschreibung an Jelineks Texte angesprochen, die die Kritik durchgängig durchzieht und nicht zuletzt mit ausschlaggebend schien für die Verleihung des Nobelpreises, der mit dem signifikanten Merkmal des Jelinek'schen Oeuvres, dem „musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen“, begründet wurde. In der Tat ist es so, dass die Frage der Musik Jelineks Oeuvre mäandern durchzieht – nicht nur, wie es Karl Ivan Solibakke luzide darlegt, „in Wortgefügen, in die musikalische Kompositionen, Komponisten und klangliterarische Prätexte integriert werden, [...], sondern auch in diversen Textsorten, die Isomorphien mit musikalischen Formen erwägen.“⁴⁹ Zudem wird die Musik kontinuierlich auf der inhaltlich-thematischen Ebene ihrer Texte abgehandelt, wie etwa in ihrem Internetroman *Neid*, in *Clara S.*, in *Die Klavierspielerin*, *Winterreise* sowie in diversen Essays. Dass Jelinek immer wieder eng mit MusikerInnen zusammen arbeitet und Libretti schreibt, wie für Olga Neuwirth, ist Teil des Produktionsprozesses. Musikalische Strukturelemente konturieren Jelineks ‚Sprachflächentexte‘, wie etwa die zahlreichen Sprechchöre:

Die Sprachflächenstücke der Jelinek, in denen mit zuweilen harten Schnitten Fragmente aneinander montiert werden, sind gebaut wie Musikstücke. Sie sind Kompositionen ohne Musik, aber mit Dissonanzen, mit Harmonien, mit Leitmotiven und strahlenden Akkorden. [...] Es gibt neben dem Solo das Duett und den Chor [...].⁵⁰

Zu diesen Analysen existieren auch Gegenmeinungen, wie etwa die von Pia Janke, die argumentiert, dass die stereotypen Zuschreibungen der Kritik, „die quasi-musikalischen Verfahren ihrer Texte hervorzuheben, die ‚kontrapunk-

48 Vgl. Hélène Cixous, *Die Unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin 1977, S. 80-81.

49 Karl Ivan Solibakke, *Musik*, in: *Jelinek-Handbuch*, hg. von Pia Janke. Stuttgart 2013, S. 306.

50 C. Bernd Sucher, *Die Textflächenfrau*, in: *Die Süddeutsche*, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/die-dramatikerin-elfriede-jelinek-die-textflaechenfrau-1.896879>, 19.5. 2010, eingesehen am 1.6.2013.

tisch‘ organisierten Gewebe ideologischer Sprachpartikel als Sprechpartituren zu klassifizieren [...]“, auf keinerlei Untersuchungen basieren.⁵¹ Eine ausführliche Untersuchung auf sprachimmanenter Ebene würde den hier vorgegebenen Rahmen übersteigen und bleibt vorläufig Desiderat. Ungeachtet dessen kann eine Konvergenz zwischen den Poetiken von Cixous und Jelinek auf Basis der Gesichtspunkte von Klanglichkeit, Stimme, Rhythmik et cetera behauptet werden, lesbar zudem als eine Form der Sprachkritik, als Kritik an Sprach- und Sprechgewohnheiten, denen Jelineks Texte generell eine Sprache entgegensetzt, die an musikalische Verfahren wie Modulation und Variation erinnern, die stets mit dem sprachlichen Rhythmus spielen, mit Reimen und mit Klängen, wie etwa hier mit einem kurzen Beispiel unter unzählbaren aus *Lust* illustriert: „Es soll kein anderer Mann bei ihr weilen und sie geilen, wenn sie sich einmal langweilt.“⁵² Hier wird der Klang des Metrums, das Musikalische, wenn man so will, konterkariert durch die Trivialität des Satzinhalts und durch die Banalität der vorgeführten Geschlechterverhältnisse. Die Frage der Musikalität der Texte wird auch über die Zugänge Julia Kristevas nochmals zu stellen sein, denn Kristevas Anspruch an literarische Text ist, dass sie „musizieren“ und Wahrheiten „pulverisieren“.

Das mimetische Spiel als Diskurskritik und Dekonstruktion

Für die Philosophin Luce Irigaray bedeutet ‚Weiblichkeit‘ oder ‚das Weibliche‘ oder ‚weiblich-sein‘ mehr als ‚Frau‘ oder ‚Frau-sein‘. Was ‚Frau‘ ist, kann und will Luce Irigaray nicht beantworten, denn: „Der – metaphysischen – Fra-

51 Pia Janke, Ver-rückte Blicke auf die Wirklichkeit. Elfriede Jelineks Texte zu Olga Neuwirths Hörstücken und Opern, in: *wespennest* 118, 2000. Vgl. auch Karin Hochradl, Reflexionen über Elfriede Jelineks Neid. Aspekte einer werkimmanenten sowie grundsätzlichen Disponierung eines musikalischen Diskurses jelineks-neid, in: *jelinetz* <http://jelinetz.com/2007/05/11/karin-hochradl-reflexionen-uber-elfriede-jelineks-neid/>, 2007, eingesehen am 21.5.2013.

52 Elfriede Jelinek, *Lust*. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 152. Vgl. Michèle Pommé, Ungleiche Geistesverwandte. Elfriede Jelinek und Ingeborg Bachmann, in: *Junge Literaturkritik*, <http://www.arte.tv/de/ingeborg-bachmann-und-elfriede-jelinek/723082.html> 09/12/04, 2004, eingesehen am 21.5.2013.

ge ‚Was ist...‘ lässt sich das Weibliche nicht unterordnen.⁵³ Die Frage nach dem *Frauen.Schreiben* ist bei Irigaray immer auch eine nach der Verortung innerhalb eines (sprachlichen) Ordnungssystems, ist damit Sprachkritik par excellence. Weil Frauen keinen Ort in der symbolischen Ordnung einnehmen können, keine Sprache „besitzen“, können sie nicht anders, als Mimesis betreiben, den dominanten Diskurs mimetisch ‚verstören‘, unterlaufen. Ihr Anliegen ist es nicht, eine Theorie der Frau zu entwerfen, „sondern dem Weiblichen seinen Ort in der Differenz der Geschlechter zu besorgen“, wie sie es in *Das Geschlecht, das nicht eins ist* formuliert.⁵⁴ Die Art und Weise, wie sie dies tut, kann als *Durchquerung* von Diskursen beschrieben werden und zugleich als radiale Abrechnung mit diesen, im Besonderen mit jenem der Psychoanalyse. Irigaray reiht Freud, im Anschluss an Derrida, in die abendländische logozentristische Denktradition ein und untersucht und dekonstruiert in *Speculum* diejenigen seiner Texte, die die weibliche Sexualität zu bestimmen versuchen bzw. das Maskuline sichtbar, das Feminine unsichtbar machen. Ähnlich verfährt sie mit Vorläufern dieser Tradition, wie Platon, Aristoteles, René Descartes, Immanuel Kant und Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Die Form von Irigarays Dekonstruktion, die sie als weibliche Artikulationsmöglichkeit an die weibliche Sexualität zurückbindet, kann mit den Schlagwörtern *zweite Syntax*⁵⁵ und *Mimesis spielen*⁵⁶ skizziert werden. Die *zweite Syntax* ist gleichsam ein Gegenmittel zu herrschenden Diskursen, ein ‚Heilmittel‘ als Strategie der Wiederholung, bei der nichts kopiert, sondern eher ironisiert wird. *Mimesis spielen* heißt, wie es Irigarays Übersetzerinnen anmerken, nicht analysieren, nicht über Theorien oder Texte schreiben, sondern paraphrasieren, kommentieren, spielerisch wiederholen, Textstrukturen aufbrechen, Textmechanismen aufdecken.⁵⁷ Wie diese Strategie aussieht, kann an Irigarays Lektüre Lacans gezeigt werden. Es geht um das Lustempfinden, und Lacan spricht das Recht

53 Luce Irigaray, *Das Geschlecht das nicht eins ist*. Berlin 1979, S. 128.

54 Ebenda S. 165.

55 Luce Irigaray, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt am Main 1980, S. 175f.

56 Luce Irigaray, *Das Geschlecht das nicht eins ist*, a.a.O., S. 78.

57 Ebenda S. 471.

dazu eher Statuen als Frauen zu. Er schlägt vor, doch nach Rom zu gehen, um dort die Statue der heiligen Therese von Gian Lorenzo Bernini zu betrachten und außer Zweifel zu erkennen, dass diese Lust empfindet.⁵⁸ „Nach Rom? So weit? Betrachten? Eine Statue? Einer Heiligen? Von einem Mann in Stein gehauen? Um welche Lust handelt es sich? Um wessen Lust? Denn was die der hier in Frage stehenden Therese angeht, sind ihre Schriften vielleicht beredter. Aber wie soll man sie ‚lesen‘, wenn man ein ‚Mann‘ ist.“⁵⁹ Irigarays ‚Vexierspiel der Wiederholung‘, der ironisch parodistische Gestus, die verzerrende, entstellende, persiflierende Mimesis, wird oft mit Derridas und de Mans Ansatz der Dekonstruktion verglichen.

Die Dekonstruktion kommt durch Wiederholungen, Abweichungen, Entstellungen zustande. Nur Kraft der Iteration kann sie aus den Schriften Derridas und de Mans hervorgehen: durch Nachahmung, Zitat, Verzerrung, Parodie. Sie besteht nicht in einem Ensemble eindeutiger Regeln, sondern in einer Serie von Differenzen, die man auf verschiedene Achsen eintragen kann [...].⁶⁰

Nach Irigaray, so Lindhoff, sind die abendländischen philosophischen und politischen Diskurse durch eine starke Metaphorik des Körperlichen und des Geschlechtlichen gekennzeichnet. Irigaray versucht, diese erstarrten Bilderwelten zu dekonstruieren, wobei sie nicht die Umkehrung hierarchischer Oppositionen anstrebt, sondern ihre Überwindung.

Im Hinblick auf *Jelinek.Lesen* könnte sowohl die *zweite Syntax* als auch *Mimesis spielen* eine plausible Beschreibung dafür abgeben, wie Jelineks Texte funktionieren. Jelinek fokussiert nicht auf einen bestimmten Diskurs, sie setzt die einer *écriture féminine* zugeschriebenen sprachlichen, rhetorischen, poetischen Mittel ein, um sich mit zahlreichen diskursiven Formationen, die die Wahrnehmung unserer Wirklichkeit strukturieren, auseinanderzusetzen und diese letztlich durch die Strategie der ironisierenden, parodierenden Mi-

58 Vgl. Jacques Lacan, Das Seminar, Buch XX. Encore, Olten/Freiburg 1986, S. 83.

59 Luce Irigaray, Das Geschlecht das nicht eins ist, a.a.O., S. 94.

60 Jonathan Culler, Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 258.

mesis nicht nur zu entlarven, sondern deren Wahrheitsanspruch zu subvertieren. Das Körperliche, der körperliche Verfall oder die Entartung, spielen eine fundamentale Rolle dabei.

Was bedeutet es, sich mit diskursiven Formationen auseinanderzusetzen? Nach Foucault sind Diskurse eine Menge von Aussagen, die demselben Formationsgebiet zugehören, wie z.B. der Klinik, der Psychiatrie, der Sexualwissenschaft oder der Ökonomie, und die auf geregelte Weise soziale Gegenstände wie Wahrheit, Realität und Normalität bzw. Wahnsinn, Lüge und Abweichung sowie die ihnen entsprechenden Subjektivitäten produzieren. Diskursive Formationen – als Definitionsmacht zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt – konstruieren ihre Untersuchungsobjekte unter dem Scheinargument der Entdeckung (die Psychoanalyse erfindet das Unbewusste, die Sexualwissenschaften kreieren die Homosexuellen), und sie regulieren, was sagbar ist und was nicht gesagt werden kann. Foucaults Begriff des Dispositivs als machtstrategische Verknüpfung von Diskursen und Praktiken, Wissen und Macht spielt in der feministischen Rezeption ebenfalls eine große Rolle. Das Sexualitätsdispositiv des 19. und 20. Jahrhunderts umfasst Strategien, die Sexualität allererst produzieren (Hysterisierung des weiblichen Körpers, Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens, Psychiatrisierung der perversen Lust).⁶¹

Sowohl Irigaray als auch Jelinek geht es um die Kritik an normativen Ordnungssystemen, wie es unter anderem das Sexualitätsdispositiv darstellt. Irigarays strebt jedoch, hier nicht im Gestus der Dekonstruktion der sexuellen Differenz, diese als „Ausgangspunkt einer neuen sozialen Ordnung“ an. „Nicht mehr ein universales männliches / menschliches Subjekt soll der Kultur supponiert werden, sondern zwei Subjekte, die irreduzibel voneinander verschieden“, d.h. nicht voneinander ableitbar sind, wie es Lena Lindhoff in ihrer Lektüre Irigarays expliziert.⁶² Irigaray stellt Freuds Theoretisierung

61 Vgl. Anna Babka, Diskurs (Glossareintrag). Glossar zur Dekonstruktion, in: produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung, 2002 sowie Ansgar Nünning (Hg.), Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar 2001.

62 Lena Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar 1995, S. 131.

der Frau, die er als ‚Mangelwesen‘, als ‚Wesen ohne Penis‘ und demzufolge als abgeleitet vom Mann konzipiert, ihre „Schamlippen-Theorie“ entgegen, die die Frau von ihren eigenen Sexualorganen aus bestimmt. Die Lippen, die sich selbst berühren, spannen als Modell der weiblichen Identifikation mit sich selbst Denkmuster auf, die Innen und Außen aufbrechen, Vielheit und Vieldeutigkeit markieren und der eindeutigen Metaphorik des Phallus, damit dem abendländischen, phallogozentristischen Diskurs, entgegengesetzt. Es ist „Das Geschlecht das nicht eins ist“⁶³, das diese Durchlässigkeit garantiert. Irigarays „Schamlippen-Theorie“ ist jedoch auch als Mimesis-Spiel hinsichtlich Freud’scher und Lacan’scher Theoreme zu verstehen, also nicht unbedingt buchstäblich. Zugleich kann es als ein Versuch des „Frau-Sprechens“, des *parler femme* verstanden werden, als eine Ausdrucksform, deren ‚Ökonomie‘ eine auffällig ‚andere‘ Form der sprachlichen Repräsentation, wenn auch keine ‚dekonstruktive‘ darstellt.

Küsse mich. Zwei Lippen küssen zwei Lippen: das Offene wird uns zurückgegeben. Unsere Welt. Und der Übergang von innen nach außen und von außen nach innen ist zwischen uns grenzenlos. Endlos. Tauschakte, die kein Verschluss, kein Mund jemals anhält. Zwischen uns gibt es keine Mauern mehr, ist der Abschluß geöffnet, zirkuliert die Sprache. [...] Immer in Bewegung: das Offene erschöpft sich weder, noch sättigt es sich.⁶⁴

An diesem Zitat wird auch die Crux der Irigaray’schen *écriture* deutlich – gleich wie bei Cixous verstellt die euphemistische und utopische Metaphorik vielfach mehr, als sie zu erhellen vermag. Der poststrukturalistische Grundgedanke, dass es keine ‚wesenhaften‘, also essentialisierenden Geschlechtsmerkmale gebe, wird aufgegeben. Die ‚küssenden Lippen‘ versprechen ebenfalls eine ‚unendliche Zirkulation des Begehrens‘⁶⁵ als unendlicher Sprachfluss, als ‚weibliche‘ Ökonomie und als ‚weibliches Sprechen‘ (die Lippen, die sich

63 Luce Irigaray, *Das Geschlecht das nicht eins ist*, a.a.O.

64 Ebenda S. 216.

65 Vgl. Hélène Cixous, *Unendliche Zirkulation*, a.a.O.

berühren, verweisen auch auf die Sprechwerkzeuge), als eine ‚Ökonomie der Ausschweifung‘, die durch keine ‚Mauern‘ gebremst wird und von grenzenlosen Übergängen und Tauschakten gekennzeichnet ist. Das Offene wird *zurückgegeben* gleich wie die Cixous‘sche ‚Orange‘ *zurückgebracht* wird.

Bei Jelinek ‚quillt‘ es ebenfalls im Text, dessen Quellen und Versprechen sind jedoch völlig anderer Natur: „Wo ist die Hauptquelle der Humusfülle? [...] Gudrun verkrümmt sich und plötzlich steckt sie mit der ganzen Hand in sich selbst drinnen! Wie mürb dieser Schlauch, diese Endmoräne ist, die in ihren Körper hineingerutscht ist [...] und alles ist so seltsam gatschig, so weich [...]“.⁶⁶ Gudrun hat ihren Arm bis zum Ellbogen in sich selbst hineingesteckt und fühlt ein Loch, wird gebissen vom „Raubtierzahn der Ewigkeit“⁶⁷

Auch Gudrun berührt sich selbst, ‚genügt sich‘ im Prozess der Fäulnis, der absoluten Desintegration und Dekadenz. Doch wird keine positiv besetzte autonome Weiblichkeit lesbar, nur eine Ökonomie des Verfalls innerhalb eines gleichsam selbsterzeugenden Systems. Ausgetauscht werden und ineinander fließen die Körperflüssigkeiten als Konsequenz und Produkt der Zersetzung oder der Zerstörung. Ebenfalls kein Quell der Lust sind die Geschlechtsorgane der „Frauenbrigade“, Mutter und Oma, in *Die Klavierspielerin*:

Die beiden älteren Frauen mit ihren zugewachsenen verdorrten Geschlechtsteilen werfen sich vor jeden Mann, damit er zu ihrem Kitz nicht eindringen kann. Dem Jungtier sollen nicht Liebe, nicht Lust etwas anhaben können. Die kieselsäurig erstarrten Schamlippen der beiden Altfrauen schnappen unter trockenem Rasseln wie die Zangen eines sterbenden Hirschkäfers. Doch nichts gerät in ihre Fänge.⁶⁸

Aber auch das Genital der Tochter Erika wird im Text als lustfreies Gebiet modelliert, denn: „Die Natur scheint keine Öffnungen in ihr gelassen zu haben. Erika hat ein Gefühl von massivem Holz dort, wo der Zimmermann bei der echten Frau das Loch gelassen hat. Es ist schwammiges, morsches, einsames

66 Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*. Roman, a.a.O., S. 548.

67 Ebenda S. 549.

68 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg 2005, S. 37.

Holz im Hochwald, und die Fäulnis schreitet voran.“⁶⁹ Wenn dann *Lust* titelgebend ist im Text, wenn die Frau, Gerti, permanent gedemütigt und vergewaltigt wird vom Herrn Direktor, dann wird schon mal im Schamhaar gewühlt und an den Schamlippen geschlürft: „Ihre Beine sind gefesselt, sie selbst wird befühlt. Er spaltet ihr den Schädel über seinem Schwanz, verschwindet in ihr und zwickt sie als Hilfslieferung noch fest in den Hintern. Er drückt ihre Stirn nach hinten, daß ihr Genick ungeschickt knackt, und schlürft an ihren Schamlippen [...].“⁷⁰ Der Direktor ‚formt‘ die Frau, ihren Körper, nach seinem Geschmack, schmecken tun ihm ihre Säfte allemal, seine füllt er ihr ein, je nach Belieben, oder lässt sich befüllen, wie etwa „wenn sie schon die Beine aufgeklappt hat“, denn dann „kann sie sich gleich über ihn stellen und ihm in den Mund pissen. Was, sie kann nicht? Stoßen wir ihr das Knie nach oben und treffen (Applaus, Applaus) ihre weichen Futlappen, [...]“⁷¹

Kein zartes Spiel, nicht Münder und Lippen, die sich selbst berühren, nur Löcher, ‚gestopft‘ in brutaler, patriarchaler Machtausübung, wie in *Lust*, oder, wie in *Die Kinder der Toten*, mit eigenem, modrigem Fleisch gefüllt. Solch Fleisch füllt nicht nur den großen Roman, es findet sich in allen Textsorten und politischen Zusammenhängen. In *Erkönigin*, einem kleinen Text fürs Theater, wird eine Burgtheater-Doyenne nach altem Brauch dreimal im Sarg um das Burgtheater herumgetragen. „Die Knochen stehen überall heraus. Ab und zu schneidet sie sich ein Stück Fleisch heraus und wirft es ins Publikum.“⁷² Der Knochensalat, das tote, verwesende Fleisch des Burgtheaterensemblemitglieds mit Nazi-Vergangenheit steht synekdochal für eine korrupte politische Landschaft und Medienlandschaft, für ein verkommenes Bürgertum, für die sogenannte Hochkultur wie auch die ländliche ‚Kultur‘, für den Sport. Jelineks Kritik kann sich nicht anders schreiben als über das, was ich als *allo-écriture* (feminine) verstehe, als andauernde kalauernde persiflierende Dekonstruktion, als Diskurskritik geradewegs aus dem modernden Mund: „Heute gibt es

69 Ebenda S. 55.

70 Elfriede Jelinek, *Lust*, a.a.O., 1997, S.17.

71 Ebenda S. 41.

72 Elfriede Jelinek, *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 7.

ja nichts Großes mehr“, spricht die populäre und angesehene, ‚große‘ aber tote Burgschauspielerin, „außer dem Skifahrer, der aufs Ziel zustößt, oder dem Rennfahrer, dem etwas anderes zustößt“⁷³.

Wenn nicht das Verwesende selbst zu Wort kommt, das, hier in Form der Burgschauspielerin zugleich Ziel der Jelinek’schen kritischen Textwelt ist, dann spricht sich die Sprache als Spruch, als abgedroschene ent- und verfremdete Sprachweisheit: „Jeder trägt sein Ablaufdatum, weil das Leben ein Abfahrtslauf ist.“⁷⁴ Das Leben und die Landschaft, die sich hier abzeichnet, ist eine „Todeslandschaft mit Wintersportlern, Sommerfrischlern und Burgschauspielern“⁷⁵. Was von den Texten ausgeht, ‚spricht für sich‘ und zu den LeserInnen her(ab): „Die Texte sind für das Theater gedacht“, steht in der Nachbemerkung zu dem kleinen Band *Macht nichts*, „aber nicht für eine Theateraufführung. Die Personen führen sich schon selber zur Genüge auf.“⁷⁶ Die Mimikry der *écriture féminine* erfolgt hier als Mimikry des erstarrten Sprachgebrauchs, des Spruchs, der Redewendungen oder auch der ‚phallogozentrischen‘ Phrasen und Ideologeme als *allo-écriture*. Hat Irigaray gefordert, aus der Sprache der Männer auszusteigen, die aus erstarrten Phrasen besteht und dieser eine ‚Körpersprache‘ entgegenzusetzen, die der Morphologie der weiblichen Geschlechtsteile entspricht, also als ambig, spielerisch, diffus und polymorph beschrieben werden kann⁷⁷, so wirft Jelineks *écriture* die erstarrte Phrase in verstärkter Form zurück, die Texte durchdringen das phallogozentrische Sprachmaterial, um es präzise und kalt neu anzuordnen. Die ‚zweite Syntax‘ der Jelinek ist eine strenge und kategorische, die Lippen bleiben streng verschlossen, zum Strich verhärtet.

73 Ebenda.

74 Ebenda.

75 Christoph Bartmann, Das Leben, ein Spottstück, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 05.02.2000 (Nr. 30), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-das-leben-ein-spottstueck-110129.html>, eingesehen am 1.6.2013.

76 Elfriede Jelinek, *Macht nichts*. Eine kleine Trilogie des Todes, S.85.

77 Luce Irigaray, *Speculum*, S. 81 sowie Hazel Rowley/Elizabeth Grosz, *Psychoanalysis and Feminism*, in: *Feminist Knowledge: Critique and Construction*, hg. von Sneja Gunew. London 1990.

Das Regime der Diskurse und der abgegriffenen Wörter

Die allo-écriture Jelineks als Diskurskritik nimmt Bezug auf eine Vielzahl von Diskursen: psychoanalytische Diskurse (*Michael ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*), *Rechnitz (Der Würgeengel)*, *Bambiland*, klinische Diskurse (*Krankheit oder Moderne Frauen*), Wirtschaftsdiskurse (*Die Kontrakte des Kaufmanns, Nora*), mediale Diskurse (*Bambiland, Stecken, Stab und Stangl*), pornographische Diskurse (*Lust, Raststätte oder Sie machens Alle*), religiöse Diskurse (*Babel, Neid, Rechnitz (der Würgeengel)*), politische Diskurse (*Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*), allesamt gesellschaftliche Diskurse, die von Gewalt geprägt sind, von Gewalt durch Sprache, von Gewalt ‚im Namen des Vaters‘ (nach Lacan, fr. *Nom-du-Père*). Mit dieser Wendung, die laut gelesen eben nicht nur den *Namen* des Vaters bedeutet sondern das *Nein* des Vaters konnotiert, ist der über alles herrschende Signifikant des Phallus angesprochen und der Bestand der Gesetze der symbolischen Ordnung, in der es roh und gewaltsam zugeht, ‚unblutig‘ allein dann, wenn die Wörter daheim gelassen werden: „Heute wird die Sitzung unblutig abgehen. Lassen Sie Ihre Worte also zuhause, die können heute ruhig einmal mit den Kindern spielen, damit auch die sprechen lernen wie die Herren.“⁷⁸ Aber die Texte und das Leben, das in diesen verhandelt wird, sind kein Kinderspiel, ein Sprachspiel allemal. Und dann wird aus dem Wort *Leid*, wie es Christoph Bartmann formuliert,

vermittels eines romantischen Zauberstabes, ‚Lied‘, ‚Wie zum Hohn‘, schreibt Jelinek [schreibt Bartmann] habe sie den Teilen der Trilogie Titel von Schubert-Liedern gegeben: *Erkönigin* (das weibliche Suffix stammt von ihr), *Der Tod und das Mädchen* und *Der Wanderer*. Der Hohn ist eine Form der Ironie, und Schmerz kann seine Quelle sein⁷⁹.

78 Elfriede Jelinek, *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 130.

79 Christoph Bartmann, *Das Leben*, ein Spottstück, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 05.02.2000 (Nr. 30), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-das-leben-ein-spottstueck-110129.html>, eingesehen am 1.6.2013.

Wenn hier Ironie und Schmerz als Quelle für diese gekoppelt werden, so ist wieder die *allo-écriture* in Jelineks Texten angesprochen, und zwar in hohem Grad. Dem Regime des abgegriffenen Worts, das sich in Österreich besonders deutlich in der größten Tageszeitung des Landes manifestiert und in allen jenen Diskursen, die medial zu Tage treten, durchscheint, begegnet sie grundsätzlich aber auch in diesen kleinen Texten mit dem permanenten Kalauer. Als Überschriften, gleichsam in der größtmöglichen Konterkarikatur, dienen in dieser Trilogie die Liednamen, einer davon noch dazu ‚verweiblicht‘. Die Erlkönigin ‚reitet‘ ums Burgtheater, der Hafer scheint sie und die Sprache selbst zu stechen, die den Diskurs als mimetisches Spiel aufführt und damit auch vorführt. Das passiert manchmal auch auf Kommando, wie etwa über eine Regieanweisung, wenn es um „die Usurpation weiblichen Sprechens durch männliches Denken und Sprechen“⁸⁰ geht: „Die Texte, die folgen, werden von Männerstimmen irgendwie gesprochen [...], während die auf der Bühne Anwesenden“, unter ihnen auch die Figur „die Frau“, „die Lippen synchron dazu bewegen oder auch nicht“⁸¹. Und wieder sind es die Lippen, die sich selbst berühren, für die die Frauen stehen (*synekdochal*), einstehen müssen in einer stummen Bewegung, im stummen Redefluss – ‚oder auch nicht‘.

Perspektiven des Semiotischen: chôra, Abjekt und das Gelächter der Texte

Julia Kristevas Werk kann nicht wie das von Cixous und Irigaray als ‚feministisch‘ verstanden werden. Sie betont wiederholt die Unbestimmbarkeit des Weiblichen und weist Konzepte wie die der *écriture féminine* (Cixous) oder des *parler femme* (Irigaray) zurück.⁸² Den Begriff Frau kann Kristeva nicht definieren. Weiblichkeit selbst fasst sie, in einem betont dekonstruktiven Gestus, jenseits einer gemeinsamen Identität: „Ich bin für eine Konzeption des Weibli-

80 Ingo Breuer, Zwischen ‚posttheatralischer Dramatik‘ und ‚postdramatischem Theater‘. Elfriede Jelineks Stücke der neunziger Jahre, in: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften 9, Mai 2001, <http://www.inst.at/trans/9Nr/breuer9.htm>, eingesehen am 1.6.2013..

81 Elfriede Jelinek, Ein Sportstück. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 17.

82 Vgl. Julia Kristeva, Kein weibliches Schreiben?, in: Freibeuter 2, 1979, S. 79.

chen, für die es so viele ‚Weiblichkeiten‘ gibt wie Frauen.“⁸³

Mit starker Bezugnahme auf Lacan, Derrida, Hegel und Freud reflektiert Julia Kristeva Prozesse der Subjektwerdung in Verbindung zur Sprache. Bedeutsam für ihr Denken sind die Begriffe des Semiotischen und des Symbolischen. Das Semiotische ist eng korreliert mit der sogenannten präöedipalen, also vorsprachlichen Phase nach Lacan und bezeichnet einen lustvollen Artikulationsraum, der noch nicht von der männlich geprägten Sprache beeinflusst bzw. gestört ist. Der Eintritt in die symbolische Ordnung beginnt mit dem von Lacan beschriebenen Spiegelstadium und wird über den Trennungsvorgang von der Mutter vollendet, der zugleich mit einer Verdrängung der triebgeleiteten präöedipalen Phase einhergeht. Kristeva markiert das „präöedipale Subjekt-Objekt- und Raum-Zeit-Kontinuum“ durch einen Begriff aus Platons Timaios-Dialog, nämlich die *chôra*. Es ist dies eine Reflexionsfigur, die gemeinsam mit dem *semeion*⁸⁴ das Semiotische ausmacht und als „Eröffnung eines Ortes“ angesehen werden kann, der selbst nicht lokalisierbar ist. Die *chôra* ist zugleich auch „Rhythmus“ oder „ausdruckslose Totalität“⁸⁵. Kristeva beschreibt Text als „Wiederaufnahme der semiotischen *chôra* im Apparat der Sprache“⁸⁶. Das Semiotische kommt vor allem in der poetischen Sprache der Avantgarde zum Ausdruck, in ihrer rhythmischen, klanglichen und rhetorischen Besonderheit, die sich der dominanten sprachlichen Ordnung und Sinngebung, nämlich der symbolischen Ordnung, entgegensetzt. Eher als an einer Theorie der Weiblichkeit orientiert, denkt Kristeva entlang einer Theorie der Subversion, der Randgruppen, der Dissidenz, die sich in der neuen, revolutionären Zeichenpraxis der Avantgardeliteratur realisiert. Nach Kristeva existieren demnach Prozesse der Bedeutungsgebung (ungeachtet des Geschlechts der AutorInnen), die nicht von der symbolischen Ordnung beherrscht werden können und somit

83 Ebenda S. 82.

84 Kristevas Übersetzung aus dem Griechischen umfasst Begriffe wie Unterscheidungs- mal, Spur, Kennzeichen, Vorzeichen, Beweis, graviertes oder geschriebenes Zeichen, Aufdruck, Hinweis, Gestaltung (vgl. Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main 1978, S. 36).

85 Ebenda S. 36.

86 Ebenda S. 59.

ein kritisches Potential in sich bergen.⁸⁷ Doch auch der avantgardistische Text, der gleichsam semiotisch verfährt und nicht durch die Sprache der symbolischen Ordnung gebändigt ist, muss mit dieser Sprache zurechtkommen, muss sie meistern. Die Fähigkeit einer solchen Meisterschaft spricht Kristeva Frauen in gewisser Weise ab.⁸⁸

Allein mit den Grundzügen dessen, wie Kristeva den avantgardistischen Text durch das Prinzip der *chôra* konturiert, ist viel über das Schreibverfahren Jelineks gesagt, das – im Zeichen einer ‚ausdruckslosen Totalität, um diese schöne Formulierung Kristevas zu übernehmen, – durch Rhythmus, durch eine Rhetorik der Musikalität gekennzeichnet ist, die sich der symbolischen Ordnung vielfältig entgegensetzt. Die Texte Jelineks kommen nicht nur mit der Sprache zurecht, was Kristeva nachdrücklich einfordert, sie richten sie her und zu, meistern oder vielleicht auch ‚mistressen‘⁸⁹ sie. Die Texte als Sinngebungsverfahren entfalten sich ‚gegen den Strich‘, verlaufen sich in uneindeutige Botschaften und inkohärente Aussagen. Texte sollen, so Kristeva, „musizieren“ und Wahrheiten „pulverisieren“, sie sollen „dem Lachen zuführen“ und „zum Lachen bringen“⁹⁰.

Das Lachen der Texte führt Kristeva mit einer innovativen Schreibpraxis eng. „Das Neue verschweigt das Lachen und ist doch sein Äquivalent“, so Kristeva.⁹¹ All dies tun die Texte Jelineks, auch wenn es kein fröhliches, befreiendes Lachen ist, ja einem das Lachen, einer weitverbreiteten Redewendung gemäß, bei diesen Texten nur allzu oft im Halse stecken bleibt, so scheint das Humoreske entlang der Groteske, des Fratzenhaften, Abstrusen und Bizarren immer wieder durch, wenn auch extrem ‚schwarz‘ gefärbt. Elisabeth Klar liest Jelineks *Lust* mit Kristevas Konzeption des Lachens und schreibt: „LUST [könnte] das Lachen verschweigen und doch Lachen sein. Das Lachen

87 Vgl. zu dieser Analyse des Werks von Kristeva Lena Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar 1995, S. 113-116.

88 Vgl. Julia Kristeva, Kein weibliches Schreiben?, a.a.O., S. 80-81.

89 Diesen Ausdruck, *mistressen*, habe ich in Anlehnung an einen Begriff im Titel einer Veranstaltung, Die Schwarze Botin – remastered and remistressed 2013, im Rahmen der Wiener Festwochen 2013 übernommen.

90 Julia Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache, a.a.O., S. 227.

91 Julia Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache, a.a.O., S. 219.

kennzeichnet ,genau das Moment des Triebausbruchs gegen das symbolische Verbot“⁹². Das Lachen, liest man an dieser Stelle der Revolution der poetischen Sprache weiter, ist ein „Symptom des Bruchs, des heterogenen, der signifikanten Praxis innewohnenden Widerspruchs“, es ist das, was „Verbotsschranken hebt“, was in das Verbotene den „gewaltsamen, befreienden Trieb“ hineinträgt.⁹³

Auf die Reflexion und Resignifikation des Begriffs des Lachens folgt, radikaler, die Ausarbeitung des Begriffs des Abjekts, den sie in *Pouvoirs de l'horreur* (*Powers of Horror. An Essay on Abjection*)⁹⁴ als Weiterentwicklung des Konzepts des Semiotischen, als die andere Seite des Symbolischen, entfaltet.⁹⁵ Das Abjekt ist kein Objekt, das benennbar oder definierbar ist, es hat genau eine Qualität, nämlich „that of being opposed to I“. Dies jedoch nicht in dem Sinne, wie ein Objekt ein Gegenüber darstellt, als die andere Seite des Oppositionspaars, als äußerer Rand, als konstitutives Außen, das das Subjekt seiner selbst versichert innerhalb einer „fragile texture of a desire for meaning“, sondern, im Gegenteil – das Abjekt ist radikal ausgeschlossen „and draws me toward the place where meaning collapses“⁹⁶. Das Abjekt stört, verstört Identität, Systeme und Ordnungen, es respektiert keine Grenzen, Positionen, Regeln. Es ist das „in-between, the ambiguous, the composite“⁹⁷. Kristeva fährt fort die Gründe darzulegen, warum wir das Abjekt brauchen, es aushalten:

92 Elisabeth Klar (undatiert), Reflexionen über *Le poulet du dimanche* von Sylvie Fontaine, Lust von Elfriede Jelinek und das Lachen bei Julia Kristeva. jelinetz, <http://jelinetz.com/2010/05/22/elisabeth-klar-reflexionen-uber-le-poulet-du-dimanche-von-sylvie-fontaine-lust-von-elfriede-jelinek-und-das-lachen-bei-julia-kristeva/>. Vienna, Elfriede-Jelinek-Forschungszentrum, hier mit Kristeva 1978, S. 217. Vgl. dazu auch die Arbeit von Susanne Teutsch, *Das Karnevaleske in der Literatur von Elfriede Jelinek und Luisa Valenzuela*. Diplomarbeit. Vergleichende Literaturwissenschaft. Universität Wien 2010.

93 Vgl. Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, a.a.O., S. 217, S. 218.

94 Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York 1982 (erschienen 1980 unter dem Originaltitel *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*).

95 Vgl. dazu die Lektüre von Sabine Bayerl, *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache: Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*. Würzburg 2002, S. 155, Fn. 129.

96 Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, a.a.O., 1f.

97 Ebenda, S. 4.

I endure it, for I imagine that such is the desire of the other. A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome. Not me. Not that. But not nothing, either. A “something” that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of non-existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safe-guards. The primers of my culture.⁹⁸

Das Abjekt wird hier in Kristevas Ausführungen paradoxerweise zur Grundlage und Absicherung der Kultur und ertragen, weil es fremd und vertraut zugleich ist. Weil es Sehnsüchte nach dem Dunklen, dem Unheimlichen, nach einer anderen, unbekanntem Seite, darstellt. Weil es etwas ist, das nicht als ein Etwas erkannt wird, am Rande der In-Existenz und der Realität, halluzinatorisch. An diesem Rand schreiben sich die Texte Jelineks als *allo-écriture* im Geiste des Abjekts entlang, sowohl ‚inhaltlich‘ als auch sprach- und textimmanent, gleich wie die Figuren, führen sich die Texte auf, tragen die Last der Bedeutungslosigkeit und Verfremdung, die zugleich schwer wiegt, weil nichts unerheblich oder vernachlässigbar scheint.

Facetten des Abjekts als allo-écriture

Kristeva unterscheidet mehrere Kategorien Abjekte. Bedeutsam für die Lektüre der Texte Jelineks sind vor allem jene, die Kristeva mit „The improper/unclean“ betitelt und zu denen ekelhafte Esswaren, Dreck, Abfall, Dung oder Erbrochenes zählen, „[l]oathing an item of food, a piece of filth, waste, or dung. The spasms and vomiting that protect me. The repugnance, the retching that thrusts me to the side and turns me away from defilement, sewage, and muck“⁹⁹, sowie die Leiche, das absolute Abjekt.

98 Ebenda, S. 2.

99 Ebenda S. 2.

The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncan-niness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us.¹⁰⁰

Erstere Kategorie wird, unter vielen anderen, in *Raststätte oder Sie machens alle* (1994), einer „Sexverwechslungs- und Partnertauschkomödie nach *Così fan tutte*“¹⁰¹, lesbar. Der Text ist im Untertitel als Komödie ausgewiesen und wird oftmals auch als Satyrspiel bezeichnet¹⁰², ein Genre, das, nach Bachtin, „[...] ursprünglich den parodistischen Lachaspekt der ihm vorausgegangenen tragischen Trilogie“¹⁰³ mitliefert. In *Raststätte* zeigt sich nicht das absolute Abjekt, nicht die wiederauferstandene Leiche, der Zombie, wie etwa in *Die Kinder der Toten*, *Krankheit oder Moderne Frauen* oder *Babel*, sondern jene Formen, die Kristeva mit *the improper/unclean* betitelt hat, und zwar in Form der für einen Theater text befremdlich schonungslosen Rede um Sex, Körpersäfte, Erbrochenes et cetera bzw. auch an der Konstruktion der Figuren, die das Tier in sich entdecken (wollen) und zum Teil obendrein selbst als Tiere auftreten. Fragmente aus einem Dialog im Text, in dem Herbert und Kurt, Isolde und Claudia, zwei Ehepaare, eingespannt in die karge Handlung der Sexverwechslungskomödie, aufeinandertreffen – die beiden Männer verkleidet in Tierkostümen – demonstrieren *the improper/unclean* in ausgeprägter Weise:

Kurt: Drecksau!

Claudia: Einer wie Sie muß zu dem Tier in sich noch etwas dazulegen, damit man überhaupt merkt, daß er dagewesen ist.

100 Ebenda S. 4.

101 So heißt es in einer Ankündigung des Stücks im Theater der Künste, <http://www.theaterderkuenste.ch/?p=3139>, eingesehen am 3.6.2013.

102 Vgl. Sabine Perthold, Sprache sehen. Interview mit Elfriede Jelinek, in: *Bühne* 11, 1992, 26; vgl. zur Verbindung des Abjekts und Elfriede Jelineks Stück *Raststätte* Susanne Teutsch, *Das Karnevaleske in der Literatur von Elfriede Jelinek und Luisa Valenzuela*. Diplomarbeit, Kapitel 3.2. passim.

103 M. M. Bakhtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt/Main 1990, S. 55.

Herbert: Alte Sau! Nutte! [...]

Herbert: So eine Sau! Und das uns!

Kurt: Wollt wohl den Schein, der von unserer Wirtschaftskraft ausgeht! Sonst nichts. Nutten! Alles Nutten! [...]

Isolde: Es ist, als ob wir unseren Männern den Lebensfaden des Fernsehens abgeschnitten hätten.

Claudia: Aber kein Saft schießt ihnen in die Legebatterie, wo ihre Eier gelagert sind.

Kurt: Säue! Säue! Säue!

Herbert: Verschwinde aus meinem Leben! Alles hast du mir angespieben. Mein schönes Kostüm! Drecksau!

Claudia: Wir glauben nicht, was wir sehen. Einfach Tiere! [...]

Isolde: Und Sie haben mich angebrunzt. Können Sie nicht aufpassen! Auch in einem Tier hat der Herrgott ein Loch gelassen! Nur sollte es wissen wo! [...]

Claudia: Sie! Hat das spermageile Sie oder spermageile Sau in dem Inserat geheißt? [...]

Kurt: Da will man dann, bevor man abspritzt, den Schwanz zum Säubern wenigstens einen Augenblick in ihre Fut stecken [...].¹⁰⁴

Hier bricht das Animalische und Obszöne zur Gänze hervor, sowohl sprachlich als auch handlungsorientiert, es wird beleidigt, herabgewürdigt und gedemütigt, gespieben, gebrunzt und abgespritzt. Im selben Maße wie mit *the improper/unclean* konfrontieren uns Jelineks Texte immer wieder mit dem *absoluten* Objekt, dessen Klimax der Roman *Die Kinder der Toten* darstellt, in dessen Textur sich überdies die oben hervorgehobenen Formen des Objekts eng verweben und verzahnen. Das verwesende Fleisch wird gern verschlungen, der Urin getrunken, das Blut gesaugt, Körperflüssigkeiten jedweder Art vermischt, verschmiert und in verschiedenen Ekel erregenden sexuellen Praktiken ‚ausgekostet‘.

104 Elfriede Jelinek, Raststätte, in: Stecken Stab und Stangl. Raststätte. Wolkenheim. Reinbek bei Hamburg 2004, S. 116f.

Der Tod hat noch ein Problem ausgelöst, ich sags nicht gern: die Inkontinenz im Anusbereich, und so werden die beiden rolligen Burschen, deren Fleisch doch eben noch so weiß erschienen ist, langsam von einer bräunlichen Flüssigkeit überzogen, die aus dem Bereich Rektum / Anus herausgeflossen ist, sodaß eine erniedrigende Lage entsteht, welche die beiden aber gar nicht wahrnehmen, im Gegenteil, sie untersuchen einander mit stets wieder neu erwachender Kraft, spreizen einander auf, nanu, das gibt erst recht zu neuem Staunen Anlaß, und das auch noch: etwas unkontrollierbarer wässriger Durchfall, mit dem der eine auf den andren jetzt schon tagelang, jahrelang eingeregnet hat, kann nicht verhindern, daß diese wilden Knechte glücklich einer vom andern durchtränkt sind, als wären ihre Körper Schaumrollen, in die man immer gern die Lippen senkt, um dann, mit dem ganzen Genußstengel voran, ins Warme hineinzukriechen und mit dunkel bereiftem Mund wieder aufzutauchen.¹⁰⁵

Das Abjekt ist in den Texten immer unterwegs, unterwandert die Ordnung der Gesellschaft, der Geschlechter, zeigt die Labilität des Subjekts. Vorgegebene Grenzen, wie die des ästhetisch Akzeptablen, des politisch Korrekten, des ethisch Opportunen sowie aller nur erdenklicher gesellschaftlicher Schranken werden permanent überschritten. Die Texte erzeugen Abscheu und Widerwillen, das Figurenpersonal tritt an zum Karneval der Abjekte¹⁰⁶, der Un-Toten, der Tier-Menschen, die, wie es mit Merkmalen des Abjekts nach Kristeva formuliert werden kann, das Dazwischen, das Ambige, das Zusammengesetzte verkörpern und keine Grenzen, keine Positionen, keine Regeln respektieren.¹⁰⁷ Damit reiht sich das Abjekt möglicherweise am vorläufigen Ende eines Spektrums von Begriffen ein, die meinen Versuch einer Re-Lektüre der sogenannten *écriture féminine* als *allo-écriture* abschließen. Während die Konzepte, die die *écriture* von Cixous und Irigaray anleiten – wie etwa die einer weiblichen Ökonomie, metaphorisiert durch die Gabe der Orange oder die Theorie der Lippen, die sich selbst berühren bzw. Facetten des mimetischen Spiels – durch

105 Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*, a.a.O., S. 543.

106 Die Anlehnung erfolgt hier an Bakhtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. 1990, a.a.O.

107 Ebenda S. 4.

die spezifische Metaphorik und durch Allusionen auf das Weibliche nur mit Einschränkungen als dekonstruktiv zu lesen sind und produktiv weitergedacht werden müssen, um in meiner Konzeption einer *allo-écriture* wirksam zu sein, erweisen sich Kristevas Konzepte als besonders ertragreich und zugleich sinnstiftend für ein solches Lektüerverfahren.¹⁰⁸ Die sprachliche Verfasstheit der symbolischen Ordnung, ihre Textur, wird – in Anlehnung, Radikalisierung und Überwindung einer *écriture féminine* – durchdrungen durch eine *allo-écriture*, in die sich die Texte Elfriede Jelineks einschreiben und sie zugleich in hohem Maße mitschreiben.

108 Prinzipiell hinterfragen alle drei Theoretikerinnen binäre Ordnungsschemata, dies jedoch, wie ich gezeigt habe, mehr oder weniger konsequent. Dennoch kann diese grundlegende Herangehensweise auch mit Ansätzen eines Queer Reading eingeführt werden, insofern als das gesamte Projekt, so Andreas Kraß, „auf die Infragestellung und kritische Analyse einer Gesellschafts-, Denk- und Zeichenordnung [abzielt], die auf diesen Oppositionen basiert. Queer Studies stellen sich der Aufgabe, diese Opposition, diese Ordnung kritisch zu hinterfragen und zu dekonstruieren.“ (Andreas Kraß, *Die Heteronormativität aufbrechen. Anderes denkbar machen. Ein Interview zum Thema ‚Queer Studies‘*, geführt von Ansgar Skoda, in: *Kritische Ausgabe – Zeitschrift für Germanistik & Literatur*, 2006, <http://www.kritische-ausgabe.de/index.php/archiv/716/>, eingesehen am 11.6.2013) Dieses dekonstruktive Moment – bezogen auf Identität schlechthin – wird für den Ansatz eines Queer Reading zentral. Im Zuge eines Queer Reading wird, so Andreas Kraß, das dekonstruktive Potential bzw. die queere Ästhetik, die que(e)re Semiotik der literarischen Texte in den Blick genommen (vgl. Andreas Kraß, *Queer Studies – eine Einführung*, in: Andreas Kraß (Hg.), *Queer denken*, Frankfurt am Main, S. 7-28.). Das gilt auch für meine Konzeption einer *allo-écriture* sowohl für eine eher schwache Form bei Cixous und Irigaray als auch für die starke Variante bei Kristeva.