

„Das Geheimnis der Welt“ – zur Phänomenologie und Genealogie von Gewalt
in Roberto Bolaños Roman *2666*, Elfriede Jelineks Roman *Die Kinder der Toten*
und ihrem Theaterstück *Über Tiere*

1. Die Kunst, die Fakten und die Wahrheit

Was könnten zwei so unterschiedliche Texte (und ich sage nicht ‚Text-Genres‘, denn ich werde Elfriede Jelineks Text nicht als Theaterstück behandeln) wie der mehrteilige Roman Bolaños und Jelineks als hybrider Text zu analysierendes „Werk“ gemeinsam haben, das eine Zusammenschau beider rechtfertigen könnte? Aus Bolaños Roman werde ich nur einen einzigen Teil genauer betrachten – den *Teil von den Verbrechen*, die anderen Teile hinzuziehen. Und auch Jelineks Text werde ich nicht etwa einer Gesamtanalyse unterziehen.¹ Ich möchte der oben skizzierten Fragestellung nachgehen und muss hier präzisieren, dass es mir dabei, wie ja auch den Autoren, um Gewalt gegen Frauen geht. In meinem Aufsatz werde ich versuchen, auch den Gründen der Gewalt nachzugehen, wie sie in den Texten, da es sich um literarische Kunstwerke handelt, jeweils in der Sprache selbst aufscheinen.

Im Interview der Zeitschrift *art* mit dem chinesischen Künstler Ai Wei Wei antwortet er auf die Frage, ob die chinesische Gesellschaft Künstler als „Sprachrohr der Wahrheit“ brauche: „Künstler suchen immer nach der Wahrheit, aber nicht unbedingt wie ich auf Grund von Fakten.“² Roberto Bolaño bezieht sich mit seinem Roman auf die Serie äußerst brutaler Mädchen- und Frauenmorde in der nordmexikanischen Grenzstadt Ciudad Juárez im Bundesstaat Chihuahua, die in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts begann und Hunderte von Opfern forderte.³ Um welche Wahrheit des Faktischen es ihm zu tun ist,

¹ Vgl. zum Beispiel: Ackel, Helen, Sprechen ohne Sein. Elfriede Jelineks Heidegger-Kritik in „Über Tiere“. Aus: <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com> (JeliNetz). Im Kapitel zu Jelinek unter dem Sigle HA.

² Sonna, Birgit und Schlüter, Ralf: Ai Wei Wei, braucht die chinesische Gesellschaft Künstler als Sprachrohr für die Wahrheit?“ In: *art*. Das Kunstmagazin, Dezember 2009, S. 23.

³ Noch im April des Jahres 2009 schickte Amnesty International einen Brief an die „Förderer der Arbeit von Amnesty International“ und an die „Absender der ‚Briefe gegen das Vergessen‘“, in dem sie schreiben: „Im April dieses Jahres richtete sich ein „Brief gegen das Vergessen“ an den Generalstaatsanwalt in Mexiko. Es ging vordergründig um die Vergewaltigung und Ermordung einer jungen Frau am 24. Juli 2004 in Ciudad Juárez [...]. Aber darüber hinaus ging es um das Verschwinden und um die Ermordung von vielen jungen Frauen dort, nach offiziellen Angaben sind es seit 1993 400 Frauen, nach Einschätzung von Frauenorganisationen vor Ort sind es aber viel mehr, etwa 1000 Fälle. Ganz offensichtlich verschleppen die Behörden immer wieder die Ermittlungen.“

beantwortet neben den hier untersuchten Aspekten auch seine in den Roman eingelassene Kunsttheorie. Und was die *Lügnerin und Wahrsagerin* Elfriede Jelinek angeht, so lese man aus Ivan Nagels wunderbar wahren Essay nur diesen Satz hier: „Dass ihre Schreibe „nicht stimmt“ und „stimmt“: Beides gilt nur gleichzeitig und in Widerspruch zueinander. Als Lügnerin mit hundert Stimmen ist sie Wahrsagerin – die unausweichlichste, die wir haben.“⁴ In *Über Tiere* bezieht sich Jelinek ebenso wie Bolaño auf Fakten, verarbeitet dokumentarisches Material. Beide Autoren transformieren die Fakten kraft ihrer Sprache so in Fiktion, dass die Wahrheit des Faktischen erst sichtbar und erkennbar werden kann.

2. Zweimal Apokalypse: Bolaños *2666* und Jelineks *Die Kinder der Toten*

Der Chilene, Exil-Mexikaner und Wahl-Spanier Bolaño (geboren 1953) starb 2003 in Barcelona und hinterließ ein posthum erschienenenes umfangreiches Romanwerk in fünf Teilen (2004, dt. 2009), von dem sein Freund und Herausgeber Ignazio Echévaría sagt, dass es ein „erfreuliches Maß an Klarheit und Durcharbeitung, an Abgeschlossenheit also“⁵, habe, obwohl der Autor die Teile seines Romans einzeln habe veröffentlichen wollen, als jeweils in sich abgeschlossene Texte (wenn auch mehr aus ökonomischen Gründen, wie aus der „Vorbemerkung der Erben des Autors“ hervorgeht). Echévaría sieht in dem Titel, *2666*, eine Klammer, die die fünf Teile zusammenhalte („Ohne ihn bliebe der perspektivische Zusammenhang unvollständig, unerschlossen und hinge in der Luft“, 1089), obgleich der Titel für die Leser des Romans keinen erkennbaren Bezug zu seinen Teilen hat, die einerseits in den unterschiedlichsten Handlungssträngen um die fiktive Figur des phantomhaften (und durch seinen Namen an die grotesken Bilder des italienischen Renaissancemalers Arcimboldo erinnernden⁶) preußischen Dichters Benno von Archimboldi⁷ alias Hans Reiter kreisen, andererseits um die grauenvolle Mordserie an jungen Mädchen, nein Kindern, und jungen Frauen (die Anzahl der fast ausnahmslos vergewaltigten, verstümmelten und gepfählten

Auf diesen Brief hin erhielten eine Reihe von den Absendern der Briefe gegen das Vergessen im Sommer 2009 ein Schreiben von einer Sonderbehörde für Gewaltdelikte gegen Frauen und Übergriffe gegen Personen in Mexiko. Das Schreiben war sehr formal gehalten und wollte wohl eher abwimmeln.“

⁴ Nagel, Ivan, *Lügnerin und Wahrsagerin*. Über Elfriede Jelineks Rede zum Büchner-Preis 1998. In: ders., *Drama und Theater. Von Shakespeare bis Jelinek*, München 2009, S. 195.

⁵ Bolaño, Roberto, *2666*, übersetzt von Christian Hansen, München 2009, S. 1090. Alle Zitate im Folgenden beziehen sich, ohne Sigle, auf diese Ausgabe.

⁶ Seine surrealistischen menschlichen Köpfe aus Gemüse, Obst, Fisch, aber auch aus Büchern, also aus schnell Verderblichem und Haltbarem, könnten sowohl eine kleine Anthropologie bzw. Psychologie des Geistes (Natur und Geist, Körper und Geist) als auch eine Kunsttheorie in nuce sein.

⁷ Das kann auch als Allusion auf verborgene lebende und schreibende, sich nur ab und zu in vexierbildartigen Fotos präsentierende Autoren in Amerika gelten, wie zum Beispiel J.D. Salinger oder Thomas Pynchon, oder als Satire auf Foucaults postmoderne Theorie vom Tod des Autors.

Frauen überschreitet im Laufe weniger Jahre die Zahl von einhundert im Roman, kein Mörder wird je gefasst) in der nordmexikanischen Grenzstadt Santa Teresa im Wüstenstaat Sonora. Auch Echévaría betont, Santa Teresa sei ein „getreues Abbild von Ciudad Juárez“ (1089), Sonora von Chihuahua: „Hier laufen letztlich alle fünf Teile zusammen; hier ereignen sich die Verbrechen, die seine erschütternde Hintergrundkulisse bilden (und von denen eine Figur im Roman sagt, dass „in ihnen das Geheimnis der Welt verborgen“ liege)“ (1089). Was den geheimen, scheinbar in die ferne Zukunft weisenden, Titel angeht, gibt uns Echévaría eine Spur, nämlich eine Stelle aus einem früheren Roman Bolaños, *Amuleto* von 1999, wo es gar nicht um Zukunft, sondern um Vergangenheit beziehungsweise um die Vergangenheit in der Zukunft geht (ein Thema Elfriede Jelineks, das beinahe alle ihre Werke durchzieht). Denn dort, im Roman *Amuleto*, suchen zwei Männer eines Nachts in Mexiko-Stadt einen sogenannten „Strickerkönig“ (in diesem Milieu von Prostitution und Zuhältern ist auch Jelineks *Über Tiere* angesiedelt), und die Suche führt sie durch eine Straße, die Avenida Guerrero, die „um diese Stunde vor allem einem Friedhof“ ähnelt, „aber weder einem Friedhof von 1974 noch einem von 1968 oder 1975, sondern einem Friedhof im Jahre 2666, einem Friedhof, vergessen hinter einem toten oder ungeborenen Augenlid, dem wässrigen Rest eines Auges, das, weil es etwas vergessen möchte, am Ende alles vergessen hat“ (1090). Dieser Friedhof scheint die Allegorie des Vergessens selbst zu sein, eine Allegorie der Verdrängung dessen, was wir nicht wahrhaben wollen (im Falle des Romans die ungeheuerlichen Morde an den Frauen und ihre Ursachen) und vielleicht auch eine Allegorie der Verleugnung des Vergangenen, von dem wir uns abschneiden wollen – wie Buñuels Rasierklinge mitten durchs sehende, d.h. erkennende Auge selbst schneidet, die Allegorie unserer Gespaltenheit in Bewusstes (Wahrgenommenes) und Unbewusstes (Verdrängtes). Dass das Vergangene nicht vergessen, verdrängt werde (als Appell), aber auch nicht zu verdrängen ist (als Faktum), weil seine Gespenster uns unweigerlich heimsuchen, auch wenn wir uns weigern, ist das Lebensthema Elfriede Jelineks, denn ihre Dichtung holt in schmerzhaften, wütenden Bildworten-Wortbildern das Vergangene, das Vergessene, das Verdrängte hervor – zuletzt in *Rechnitz (Der Würgeengel)*⁸, gerade weil „wir“ das Vergangene nicht im Gegenwärtigen erkennen wollen und sei es als blutige Mordspur – die der Juden unter den Nazis, die der Frauen in Ciudad Juárez.

⁸ Jelinek, Elfriede, *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: dies., *Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere. Drei Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg 2009. Vgl. dazu: Lücke, Bärbel, *Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel) – Boten der (untoten) Geschichte*. In: JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2010, Wien 2010, S. 33-98.

In der Jahreszahl des Titel 2666 steckt aber vielleicht noch eine andere Bedeutung, weil in ihr noch eine andere, eigenständige und signifikante Zahl verborgen ist, mit der der Autor ein Vexierspiel von verborgen/aufgedeckt zu spielen scheint (was an den Friedhof des Vergessens anknüpft). Mit der Dichotomie von verborgen/aufgedeckt spielt auch Lacan in seinem *Seminar über E.A. Poes „Der entwendete Brief“*⁹, die bei ihm, wie auch bei Bolaño, gerade zu ihrer Aufhebung, d.h. Verwischung, führt: Wenn bei Poe der Brief nämlich gerade deshalb nicht gefunden wird, weil er sich offen, für jeden sichtbar, im Kamin befindet (weil das, was „versteckt ist“, „immer nur das ist, was *an seinem Platz* fehlt“, so wie jeder Signifikant „Symbol einer Abwesenheit“ ist“, EB, 24), so ist es bei Bolaño die Zahl 666, die in 2666 ebenso offen wie verdeckt ist, die Zahl der Apokalypse, die, von Johannes von Patmos geschrieben, das letzte kanonische und einzige prophetische Buch des Neuen Testaments bildet. Die *Offenbarung des Johannes* schildert die absolute Herrschaft des Bösen, die Schrecken und Gräuel, die uns heimsuchen, wenn der Antichrist¹⁰ die Erde regiert, und die Aufhebung dieses Grauens durch die Wiederkunft Christi am Jüngsten Tag, wo sich enthüllen wird, für wen die ewige Seligkeit, für wen die Verdammnis bestimmt ist. Die Apokalypse des Roberto Bolaño ist die *Apocalypse Now* (ohne dass es ein Weltgericht, einen Jüngsten Tag, auch nur eine geschichtsphilosophische Erlösung im Sinne Benjamins gäbe): Sie enthüllt die Gräuel im Hier und Jetzt, den Triumph des Bösen, die Herrschaft der Finsternis – Metaphern, deren metaphysische Anmutung es psychoanalytisch aufzulösen gilt. Und sie zeigt sie – Phänomenologie des Bösen – an der Gewalt von Männern gegen Frauen. Über Hunderte von Seiten schildert Bolaño die ermordeten, halbverwesten, rituell verstümmelten, gepfählten¹¹ Leichen, Morde, die unaufgeklärt und ohne Strafe für die Mörder bleiben, obwohl die forensischen Spuren lesbar wären, die zu den Mördern führen könnten. Nicht nur die Polizei, eine ganze Gesellschaft schaut weg. Bolaño verlangt von den Lesern, dass sie nicht wegschauen, sie sind Supplement, Stellvertreter der Wegseh-Gesellschaft, und so lesen wir: „Die erste Tote hieß Esperanza Gómez Saldana und war dreizehn Jahre alt. Vermutlich war sie nicht die erste. [...] Sie war vaginal und anal vergewaltigt worden, wahrscheinlich mehrfach“ (431/32). Und: „Einen Monat später, im Mai, wurde auf einer Müllhalde zwischen der Siedlung Las Flores und dem Industriepark General Sepúlveda eine Tote gefunden. [...] Man hatte sie erwürgt. Man hatte sie vergewaltigt. Vaginal und anal [...]. Und sie war im

⁹ Lacan, Jacques, Das Seminar über E.A. Poes „Der entwendete Brief“. In: Schriften I, Weinheim, Berlin 1986, S. 7-60. Im Folgenden unter Sigle EB.

¹⁰ Vgl. Elfriede Jelineks Essay zu Lars von Triers Film „Der Antichrist“. Aus: <http://www.elfriedejelinek.com>

¹¹ Die Pfählung war eine, schon im Altertum angewandte, Methode der Hinrichtung, vgl. dazu: <http://de.wikipedia.org/wiki/Pf%C3%A4hlung>. Im Roman „Dracula“ von Bram Stoker ist die Pfählung auch christlich-religiös motiviert, weist, bei den Frauen im Roman, auf deren besondere Sündhaftigkeit hin (Sündenfall). Auf den Vampir-Mythos geht auch Bolaño wiederholt ein.

fünften Monat schwanger“ (437/38). Und : „Die letzte Tote vom Juni 1993 hieß Margarita López Santos“; sie war sechzehn Jahre alt: „Wegen des Zustands der Toten war der Gerichtsmediziner nicht in der Lage, die genuine Todesursache festzustellen“ (456/57). Auffällig oft sind die ausschließlich weiblichen Ermordeten fast noch Kinder, über „mehrere Kanäle“ vergewaltigt, häufig erwürgt. Oft sind sie schon verwest, auf Müllkippen abgeladen oder notdürftig im Wüstensand verscharrt. Auffällig oft kann man ihre Identität nicht feststellen, werden sie nicht einmal als vermisst gemeldet. Und auffällig oft handelt es sich um junge Fabrikarbeiterinnen aus den Maquiladoras, den Billiglohnfabriken an der Grenze zu den USA. Aber niemandem fällt etwas auf, so dass es auffällig oft heißt, wenn wieder eine Leiche gefunden wurde: „ Kurz und gut, der Fall wanderte zu den Akten“ (475) oder: „[N]ach kurzer Zeit wurde die Akte geschlossen“ (475). Mit der Genauigkeit und Sachlichkeit kriminaltechnologischer und gerichtsmedizinischer Berichte füllen die Beschreibungen der ermordeten Frauen die Seiten des Romans, bilden gleichsam einen „Friedhof der ermordeten Töchter“¹², der dem vom Jahr 2666 immer ähnlicher, d.h. von den Menschen dieser Stadt, dieses Bundesstaates, sofort vergessen wird: Wie im Roman Ingeborg Bachmanns wird die Gesellschaft des nordmexikanischen Wüstenstaates Sonora alias Chihuahua (und nicht die Österreichs) immer mehr zum „allergrößte[n] Mordschauplatz“.¹³ Eine „Hellseherin“, die im Fernsehen auftritt, hat Gesichte: „Eine Wüste. Eine Oase“ (530), wo ja tatsächlich die Frauenleichen oft gefunden werden. Man vergleiche dies mit dem Motto des Roman, Worte von Charles Baudelaire: „Eine Oase des Grauens in einer Wüste der Langeweile“, um über die realen Fundorte hinaus eine blitzlichtartige Kenntlichwerdung der Gesellschaft darin zu sehen. Aber niemand unternimmt etwas, um den Mördern auf die Spur zu kommen, außer einem Sheriff aus den USA, der ebenfalls ermordet wird. Dann heißt es: „Das Jahr 1995 wurde am fünften Januar mit dem Fund einer weiteren Leiche eingeläutet“, sie ist nur noch ein Skelett (546). Bei anderen Ermordeten lässt sich verunreinigtes Kokain nachweisen (550). Inzwischen sind es „dreikanalige Vergewaltigungen“ (560), und die Polizisten spekulieren darüber, dass „vollständige Vergewaltigungen“ „fünfkanalig zu geschehen“ hätten, sonst seien sie eben nicht vollständig (560). Der mutmaßliche Serienmörder, der Deutsche Klaus Haas, ein Neffe des verschollenen Dichters Benno von Archimboldi, wird zwar verhaftet, aber die Morde gehen weiter und werden auch in qualvoller Genauigkeit weiter beschrieben, eine

¹² Bachmann, Ingeborg, Malina, Frankfurt am Main 1980, S. 182. Vgl. dazu auch: Lücke Bärbel, Malina, Oldenbourg Interpretationen mit Unterrichtshilfen, München 1993

¹³ Bei Bachmann heißt es: „Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz. In der leichtesten Art sind in ihr seit jeher die Keime zu den unglaublichsten Verbrechen gelegt worden, die den Gerichten dieser Welt für immer unbekannt bleiben“: Bachmann, Ingeborg, Malina, a.a.O., S. 290. Vgl. dazu auch Weigel, Sigrid, Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 37, 184.

Phänomenologie des Grauens. Und fast immer heißt es: „Die Tote geriet bald in Vergessenheit“ (609). Es taucht das Gerücht auf, dass in Santa Teresa sogenannte Snuff-movies gedreht würden, pornographische Filme mit realen Morden (651). Es ist auch von Korruption und immer wieder von Drogenhandel die Rede, aber der zuständige, nein, der ehemalige Polizeichef beschwichtigt, wiegelt ab. Bei den mit den Frauenmorden befassten Polizisten kursieren frauenfeindliche Witze: „[W]er kennt die biologische Definition der Frau? [...] Ein halbwegs geordneter Zellhaufen um eine Vagina“ (671). Oder: „Frauen sind, wie Gesetze, dazu da, missachtet und missbraucht zu werden“ (672). Über zwei Druckseiten geht es so weiter, die zwei Beispiele mögen genügen. Und die Apokalypse? Die Apokalypse des Roberto Bolaño ist die Herrschaft des Bösen auf der Erde, aber sie heißt nicht Antichrist, auch nicht Drogenmissbrauch und Korruption, sondern sie heißt Verachtung der Frau, Hass auf die Frau als vermeintlicher Verkörperung des (aus dem Eigenen verdrängten) Bösen, die die Wurzel der Gewalt ist. Diese Menschenverachtung, die sich an der Frau, an ihrem Körper, der biologischen Differenz, an ihrem (Anders)Sein festmacht, durchzieht die Strukturen der Gesellschaft, die die Mörder schützt. Denn die große Leerstelle des Romans sind die Mörder als Personen, so dass die Gesellschaftsstrukturen die Mörder quasi supplementieren (ergänzen und ersetzen) – „die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz“ –, und die Opfer dieser so namenlosen wie schrankenlosen strukturell bedingten Vergewaltigungs- und Mordlust sind die vollkommen schutzlosen, sexuell missbrauchten und ökonomisch ausgebeuteten Mädchen und jungen Frauen. Das Chaos, die Finsternis, das Grauen dieser Apokalypse hat dennoch einen konkreten Ort: Er liegt in der Wüste von Sonora, in den Drogenranchen mitten in dieser Wüste, die den Drogenbossen, den Bauherrn (Geldwäschern) und anderen Mafiosi gehören. Die meiste Zeit stehen diese Ranches leer (eine andere Leerstelle, die auf die eine verweist), sie sind lediglich „Stützpunkte in der Wüste“, „einige sogar mit Wachtürmen“, in denen die Mafiosi „ihre besten Scharfschützen postieren“ (761). Auf diesen Drogenfestungen finden aber regelmäßig Orgien statt, Sex-Orgien, und die Beteiligten bedienen sich, statt Prostituierte zu bezahlen, bei den jungen Arbeiterinnen der Maquiladores oder entführen kleine Mädchen in ihren Luxuskarossen. Nachdem diese „Beutestücke“ mehrfach und „mehrkanalig“ vergewaltigt, bestialisch ermordet und unterschiedlich lange in den Festungen versteckt gehalten worden sind, werden sie auf den illegalen Müllkippen oder in der Wüste „entsorgt“. Viele Mächtige sind in die Drogen-, Sex- und Alkoholorgien verwickelt; so ist es auch „denkbar“ (aber aus strukturellen Gründen nicht beweisbar), dass auch ein gewisser Catalan beteiligt ist, „der auf einem Fuhrpark von Müllfahrzeugen saß und von dem es hieß, er arbeite auf Franchisebasis mit den meisten Maquiladores von Santa Teresa zusammen“ (763).

Apokalypse wird bei Barbara Walker so definiert: „Dem Vishnu Purana zufolge wird die Gesellschaft in den letzten Tagen in einen Zustand geraten, wo Reichtum Rang verleiht, Besitz die einzige Quelle der Tugend wird [...], Betrug die Grundlage des Erfolges im Leben, geschlechtliche Liebe der einzige Weg zur Freude und äußere Verwirrungen mit innerlichem Glauben zusammengeworfen werden“¹⁴: Es gibt keine *Apocalypse Now* oder nur in diesem Sinne: Apokalypse war immer. Die Apokalypse Bolaños heißt: Vergewaltigen, Morden, Mitmachen, Decken, Verschweigen. Sie heißt auch: Man kann in ein Wespennest stechen, aber die Wespen werden den angreifen, der sticht. Die letzten Morde des Jahres xy werden – *same procedure as every year* – nach nur „dreitägigen, eher lustlosen Ermittlungen ergebnislos abgeschlossen“ (769).

Der Weltgerichtstag, das Jüngste Gericht bei Bolaño ist die Auferstehung der Welt, wie sie war, die ewige Wiederkehr des Gleichen, die Nietzsche'sche Denkfigur für die Perpetuierung der alltäglich gewordenen Apokalypse. Und der Antichrist hat viele Gesichter: Hass, Verachtung, Schweigen, Vergessen. Auch bei Elfriede Jelinek in den *Kindern der Toten*, ihrem *opus magnum*, heißt er so (wie in vielen anderen ihrer Texte, sei es in *Stecken, Stab und Stangl*, sei es in *In den Alpen* oder in *Rechnitz (Der Würgeengel)*). Jelineks apokalyptischer Roman *Die Kinder der Toten* ist 667 Seiten lang (sollte aber 666 Seiten lang werden)¹⁵ und zeigt auf Seite fünf eine Endlosschleife, eine Thorarolle mit einer hebräischen Inschrift, deren Übersetzung sich auf der Rückseite des Schutzumschlags der Ausgabe von 1995 befindet: „Die Geister der Toten, die solange verschwunden waren, sollen kommen und ihre Kinder begrüßen.“ Während Bolaños Roman von den Gespenstern der lebenden Mörder und mörderischen Gesellschaftsstrukturen erzählt, die paradoxerweise die Leerstelle inmitten des *Teils von den Verbrechen* bevölkern, lässt Elfriede Jelinek die (Schein)Toten agieren, die die Lebenden dieser Gesellschaft sind: Ihre Apokalypse ist ein Gespensterreigen, denn es gibt nur Zombies, Untote und Geister – eine ganze Gesellschaft ist gleichsam mutiert in lebende Leichname und Kinder von lebenden Leichnamen, und die immer wieder tötenden und getöteten Untoten pflegen einen geradezu stofflich-immateriellen Austausch miteinander, paaren sich, zeugen sich fort, machen Geschichte, bis sie am Ende auf die Toten der Nazi-Geschichte, auf die Ermordeten des Holocaust treffen. Im Herzland Österreichs, in der Steiermark, versammeln sie sich, nachdem die Mure, die sich endlich mit all dem Schlamm

¹⁴ Walker, Barbara, *Das geheime Wissen der Frauen*. Ein Lexikon, Frankfurt am Main 1993, S. 1164.

¹⁵ Schmidt, Delf, „Ein Schreiben findet hier nicht statt“. In: *stets das Ihre*. Elfriede Jelinek, Theater der Zeit, Arbeitsbuch 2006, S. 7: „Deshalb sollte das Buch auf Seite 666 enden, mit der berüchtigten Zahl, der Zahl des Tiers“, die zum bekannten Symbol des Satanismus geworden ist. Dein Roman war, ungeachtet der Kürzungen in den Fahnen, nicht auf 666 Seiten unterzubringen, zehn Zeilen blieben übrig, sie stehen nun auf einer neuen, nicht mehr paginierten Seite (667).“

der Vergangenheit von den Bergen des Schweigens und Vergessens herunterwältzt, alle Toten aus ihren Gräbern gerissen hat und sie sich in der Pension Alpenrose versammeln. Das Vergessen hört da auf, wo die lebenden Untoten sich den Toten als Wiedergängern endlich stellen müssen, der Geschichte dieser Ermordeten und ihren eigenen Verstrickungen in die Geschichte, ihrem Vergessen und Verdrängen. Von der „Bubenpartei“, der FPÖ Jörg Haiders, des kürzlich verstorbenen und inzwischen von vielen wie ein Beinahe-Heiliger verehrte krypto-faschistische FPÖ-Führer, heißt es im Roman, der sich auch mit der Figur Haiders auseinandersetzt¹⁶: „Die wollen nämlich alle Unschuldigen sammeln und zum Fest der Lämmer schleifen, aus deren blutigem Fell sie sich weiße Westen stricken lassen wollen.“¹⁷ In Auschwitz, wo die „Verwandlung des Menschen in Rohstoff“ begann, wurden, wie Günther Anders schreibt, „nicht Menschen“ „getötet, sondern Leichname hergestellt“¹⁸; aber die Juden, die man fabrikmäßig ermordete, hatte man vorher de-humanisiert, sie waren als Untermenschen, als schädliche Minderheit, als rassistisch minderwertig „entmensch“ worden. Mit solcher Überzeugung hatte man ein ganzes Volk, die Deutschen, gleichsam geimpft, unter anderem mit staatlicher Propaganda. Dass die Frau quasi-entmensch, als minderwertig und defizitär betrachtet und zum Teil ihrer Rechte beraubt wurde, kann nicht nur das Werk einzelner (wie z.B. Möbius¹⁹) bewirkt haben. In der christlichen Religion waren die Frauen schließlich über Jahrhunderte hinweg sogar als Werkzeug des Teufels gebrandmarkt worden. Die feministische Forschung hat Frauen und Juden in Hinsicht auf Sexismus und Faschismus in einem Atemzug genannt, wenn es um die Zuschreibung von geschlechtlicher oder rassistisch begründeter Minderwertigkeit ging²⁰. Jelinek, in den *Kindern der Toten*, beschreibt die Toten aus der NS-Menschen-, „Verwertungsfabrik“ so: „Da lagen die Haarteile, gerissen aus dem Boden des Schädels, nicht erweckt aus ihrem Grab, sondern frühzeitig aus der lebendigen Knochenmasse geschnitten, rasiert“, und sie lässt ihre Erzählfigur fragen: „[S]o etwas raubt keinem den Schlaf, oder doch?“ (KT, 394) Bei Bolaño klingt es ganz ähnlich: „Niemand schenkt den Morden Beachtung, dabei liegt in ihnen das Geheimnis der Welt verborgen. Hatte Guadelope Roucel das gesagt oder Rosa? [...] Der mutmaßliche Mörder hatte das gesagt, dachte Fate“ (427). Führt Bolaño uns deshalb die Beschreibungen der

¹⁶ Jörg Haider, den Elfriede Jelinek erbittert bekämpft hat und an dessen Rückzug nach Kärnten sie sicher nicht unbeteiligt war (Martin Wuttke liest auf dem Heldenplatz in Wien „Das Lebewohl“), taucht in etlichen ihrer Werke auf, z.B. in „Das Lebewohl (Les Adieux)“. Vgl. dazu auch Lücke, Bärbel, Die Politik, die Macht und die Wahrheit (der Kunst). Zu Elfriede Jelineks „kl. Dramen“ *Das Lebewohl (Les Adieux)* und *Das Schweigen*. In: dies., Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie, Wien 2007, S. 75-106.

¹⁷ Jelinek, Elfriede, Die Kinder der Toten, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 359. Im Folgenden unter Sigle KT.

¹⁸ Anders, Günther, Die Antiquiertheit des Menschen. Zweiter Band: Über die Zerstörung des Lebns im Zeitalter der dritten industriellen Revolution, München 1980, S. 22.

¹⁹ Möbius, Paul Julius, Ueber den physiologischen Schwachsinn des Weibes, Halle 1900.

²⁰ Vgl. Moi, Torril, Sexus, Text, Herrschaft. Feministische Literaturtheorie, Bremen 1989, S. 17; Trömel-Plötz, Senta, Frauensprache: Sprache der Veränderung, Frankfurt am Main 1989, S. 140ff.

Leichen so forensisch-genau vor Augen, hämmert sie uns in den Schädel, damit sich uns dieses Weltgeheimnis des Bösen enthülle, damit sich bei jedem Leser, jeder Leserin die ureigenste Apokalypse ereigne, schließlich heißt Apokalypse: Enthüllung in der Verhüllung, Offenbarung? Was *zeigt* sich – Phänomenologie der Gewalt – an den Opfern? Was enthüllen/verhüllen sie? Sind wir die supplementäre Spurensicherung, die im Roman (und in der Realität) versagt, die supplementäre Kripo? Oder sind wir der im Derrida'schen Sinn supplementäre Leser, der die Bedeutung dessen, was sich enthüllt-verhüllt, aus den Spuren der Signifikanten lesen soll? Was wir aus den Beschreibungen der Leichen lesen, deutet auf Rituelles, Abnormes, Psychotisches, zu dem noch die ungeheuerliche Anzahl der Ermordeten kommt. Es heißt, dass in den Morden „das Geheimnis der Welt“ liege. Heißt das auch, dass es an den Leichen enthüllt werde? Und wer sagt überhaupt diesen apokryphen oder doch eher wahrhaft apokalyptischen Satz vom Mord als dem „Geheimnis der Welt“? „Der mutmaßliche Mörder hatte das gesagt“, lässt Bolaño eine Figur aus einem anderen Teil des Romans, den Journalisten Fate, sagen. Warum der „mutmaßliche Mörder“? Der „mutmaßliche Mörder“ sagt es, weil er weiß (was alle wissen), dass Mord das Normalste der Welt ist (er sagt es zu seiner Entlastung) und weil er ebenso genau weiß, dass genau das von den Menschen verdrängt wird, weil sie genau diese Wahrheit nicht aushalten. Genau deshalb sehen sie im Mord das Besondere, das Okkulte, das Geheime („das Geheimnis der Welt“), was sie zu der unendlich oft variierten Frage führt, wie „das“ geschehen konnte. Den Mord als das „Geheimnis der Welt“ auszumachen, ist ein moderner Mythos, und der Theorie Freuds und Girards zufolge wurden die Mythen immer schon von den Mördern erzählt. Mit seiner mimetischen Theorie des Begehrens macht René Girard als Wurzel der Gewalt aus, dass jedes Subjekt das Begehren eines anderen Subjekts nachahmt. Girard geht zurück in die archaischen Gesellschaften, denn „die mimetische Theorie [interessiert sich] für die archaische Welt. Sie ist eine Anthropologie des Religiösen und vor allem eine Theorie der Mythen.“²¹ Wenn die mimetische Krankheit grassiert, braucht die Meute einen Sündenbock, d.h. der Sündenbockmechanismus ist die Grundlage jeder Mythologie, und Girard schickt sich an, genau das zu beweisen. Sündenböcke sind „Blitzableiter der kollektiven Gewalt“, sie werden leicht „zu bevorzugten Opfern“ (einer, der anders aussieht, z.B. ein Buckliger, Einäugiger; ein Fremder; ein Schwacher; Gebrechlicher; Frauen, die z.B. zu Hexen werden, aber schon im biblischen Mythos die Sünde und den Tod – den Tod als der Sünde Sold – in die Welt brachten; Juden, die Jesus ans Kreuz schlugen, Schwarze, die eben eine andere Hautfarbe haben und so weiter. Aber die „realen“ Gründe der Anheizer kollektiver Gewalt waren immer

²¹ Girard, René, Die verkannte Stimme des Realen. Eine Theorie archaischer und moderner Mythen, München, Wien 2005, S. 9. Im Folgenden unter Sigle VS.

schon machtpolitischer Art, und Girard sucht schließlich in jedem Sündenbockmechanismus, in jedem zum Mythos verklärten Mord („das Geheimnis der Welt“), die „verkannte Stimme des Realen“, also den wahren Kern, d.h. den historischen Kern. Ja, die Sündenböcke werden genau „damit letztlich zu Gottheiten“ (VS, 20), weil die Wahrheit mythisiert wird – sie wird schließlich zuallererst von den Mördern verbreitet. Girard sagt ausdrücklich von den Juden: „Der Glaube an die unheilvollen Kräfte der Juden ist eine Konstante innerhalb der Christengemeinden“ (das gilt auch für die Minderwertigkeit der Frau), und in Krisenzeiten sind die Juden – wir brauchen nur an die Progrome über die Jahrhunderte zu denken – „die bevorzugten Sündenböcke“ (VS, 44) – auch das gilt für die Frau (man denke an die Millionen Frauen, die als Hexen gefoltert und verbrannt wurden). Nach Girard beruhigte in totemistischen Gesellschaften der kollektive Mord „(vorläufig) die mimetischen Rivalitäten. Er knüpfte (wiederum vorläufig) das kollektive Band neu. Diesen Besänftigungseffekt nannten die Griechen *katharsis*“ (VS, 15). Der Bogen der Mythenbildung ist hier weit gespannt, von den archaischen Gesellschaften zu der nordmexikanischen Stadt Santa Teresa; worauf es aber ankommt, ist, dass der Mythos den Mord „aus der Sicht der Mörder selbst darstellt“ (VS, 38). Genau darauf zielt Bolaño ab: Er soll zum „Geheimnis der Welt“ verklärt werden, zu einem numinosen, rätselhaften Geschehen. Was in den antiken Gesellschaften für den Mord gilt, gilt auch für die Vergewaltigung, die im Mythos immer zum „Raub“ verklärt oder beschönigt wird (Raub der Sabinerinnen). Für den „Raub“ wie für den Mord gilt: Dass Opfer bleibt immer schuldig (weil es z.B. verführte²², wie im Fall der vergewaltigten Frauen), und der Mord „bleibt immer gerechtfertigt“ (VS, 39). In beiden apokalyptischen Romanen, dem von Bolaño und dem von Jelinek, gibt es keine „Katharsis“ für die Leser, keine Besänftigung. Es gibt nur das Spiel von verhüllen/enthüllen, das apokalyptische Spiel mit der Bedeutung. Bei Jelinek heißt es: „Man wird all diese entfernten Gestalten nicht wiedersehen, obwohl in ihnen die Seelen verzweifelt ihr ewiges Licht verbrennen, um mittels Rauch auf sich aufmerksam zu machen [Holocaust heißt: Die in Rauch aufgehen, B.L.]. Welche Eigenschaften muß der Docht wohl haben, daß er immer noch, nach mehr als fünfzig Jahren, leise glimmt und etwas zu enthüllen entschlossen zu sein scheint“ (KT, 397). Und an anderer Stelle heißt es, in Zusammenhang mit dem Haar-Motiv, „dem zerklümpften Haargespinst“: „Diese Formen sind dazu da, enthüllt zu werden, wie alle Formen, auf die es ankommt“ (KT, 529). Welche Formen sind es in 2666? Die „Form“ des Mythos, die „Form“ der Gesellschaftsstruktur, also die „Form“ des Verschweigens, die „Form“ der Morde oder des

²² Barbara Walker weist darauf hin, dass das griechische Wort für Vergewaltigung mehr Verführung bedeutete. In: Walker, B., a.a.O., S. 1134/35

Mordens, der Grund dafür, warum wir, wie Büchner fragt, huren und morden?²³ Jelineks Antwort heißt: Weil wir immer wieder einverstanden sind, weil wir vergessen, verdrängen, beschönigen, neue Mythen schaffen, die uns, die Mörder und Mordwisser, entlasten. So heißt es in den *Kindern der Toten*: „Dieses Land will beweisen: Es ist nichts dran an den Gerüchten, die immer wieder aufkommen. Unsere Vergangenheit ist einfach leer, wie unsre Taschen auch“ (KT, 649). Aber die Apokalypse bei Jelinek kommt: „DIE MURE. DIR FURIE“ (655), die Wiederkehr des Verdrängten. Und als die Mure kommt, heißt es: Das „vorerst jähe Gefälle ist plötzlich abgesunken“; der Förster hat alles zu spät bemerkt, obwohl es Zeichen gegeben hat; er hat nämlich „seine beiden liebsten Verwandten erblickt“, „droben, wo er seinen Samen und sein Wesen doch gar nicht hingelegt hatte, von dort oben sind die Kräfte gekommen [...], die, in den Lenden des Försters rumorend, zu allem Anfang diese beiden Menschen geschaffen haben, zum Zeichen, daß sie ein Geschlecht der Auswahl, ein ausgewähltes Geschlecht gewesen sind, zum Unterschied von dem anderen Geschlecht, das von uns verworfen worden ist“ (656). Das von Gott und Haider, das „von uns“ verworfene Geschlecht ist das der Nicht-Recht(s)-Denkenden-Gläubigen, aber es ist auch, wie immer bei Elfriede Jelinek, das weibliche. Jelinek zitiert und säkularisiert den Mythos der Verwerfung der Frau durch Gott nach dem Sündenfall (denn im Topos von der Auserwähltheit liegt eine deutliche Überdeterminierung vor), und die Entmythologisierung geschieht in den zwei kleinen Wörtchen „von uns“, die „wir“ die „Form“ der menschlichen Gesellschaft auf Ausschluss beziehungsweise Einschluss, auf Verwerfung oder Verherrlichung, auf jeden Fall auf metaphysisch-dichotomische Hierarchien gründen, die der Verzeitlichung, Historisierung durch Sakralisierung entzogen sind. Genau das aber, in welchem Kontext auch immer: Das ist der Anfang, der Anfang der Gewalt, die „Urszene“. Und ich möchte hier, mich auf Jan Assmann berufend, betonen, dass es um die „kulturelle Semantik“²⁴, nicht um historische Fakten geht; es ist die „Sprache der Gewalt“, die Jelinek zitiert (und um die es ihr auch in *Über Tiere* geht), um die es auch Bolaño geht. „Sprache“ sagt Herta Müller, „war zu keiner Zeit ein unpolitisches Gehege, denn sie läßt sich von dem, was einer mit dem anderen tut, nicht trennen“²⁵ – insofern sind auch die frauenfeindlichen Witze und die Frauenmorde bei Bolaño auf einander bezogen. Wenn es bei Jelinek heißt, als die Mure kommt: „Haar Haar Haar! Religion löst Natur ab“ (630) – nicht umgekehrt! –, gibt es in 2666 dazu eine supplementäre Episode: Im Garten von Amalfitano, einem Germanistikprofessor an der

²³ Büchner, Georg, *Dantons Tod*, Stuttgart o.J., S. 41: „Was ist das, was in uns lügt, hurt, stiehlt und mordet? Puppen sind wir, von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst!“

²⁴ Assmann, Jan, *Monotheismus und die Sprache der Gewalt*, Wien 2009, S. 21.

²⁵ Müller, Herta, *Der König verneigt sich und tötet*, Frankfurt am Main 2008, S. 38.

Universität von Santa Teresa, der sich angesichts der ungeheuerlichen Mordserie große Sorgen um seine kokainsüchtige Tochter macht, hängt an einer Wäscheleine ein Buch. Es ist das *Geometrische Vermächtnis* von Rafael Dieste, das 1978, zur Zeit der Diktatur, erschienen ist. Amalfitano ahmt mit der Idee, das Buch an eine Wäscheleine im Freien aufzuhängen, ein Happening von Duchamp nach: Er will ein Geometriebuch „dem Wetter aussetzen, um zu sehen, ob es ein bisschen was vom Ernst des Lebens lernt“ (244), d.h., ob die Natur die menschliche Ordnung wird besiegen können. In der absurden Subversivität der Versuchsanordnung scheinen sich Duchamp-Bolaño-Amalfitano mit Jelinek zu treffen: Der Mythos hat Natur immer schon abgelöst, aber eben auch die Geschichte (als Historie), auch die geschichtlichen Ereignisse, wie die Serie der Frauenmorde hier zeigt, in der – in diesem einen schrecklichen Sinne – tatsächlich das offene Geheimnis der Welt liegt, dass Religion bzw. Mythos die Geschichte immer schon abgelöst haben oder abzulösen drohen.

3. Triebstruktur und Gesellschaft – Wurzeln der Gewalt?

Die obige Episode legt neben dem allegorischen und apokalyptischen Titel und der Struktur des Romans mit dem verhüllten, enthüllten leeren Zentrum nahe, dass mit den unaufgeklärten Morden an Frauen, mit der kühl-detaillierten unvorstellbaren Gewalt, der diese Frauen zum Opfer fielen, der rohe Trieb, die animalisch-bestialische Natur des Menschen die Gesellschaft aushöhle oder bereits ausgehöhlt habe, als könne der *Teil von den Verbrechen* genau so gut den Titel des Jelinek'schen Stückes, *Über Tiere*, tragen, als ginge es, wie noch bei Schiller, nicht mehr um den *Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, sondern längst um den Sieg seiner tierischen Natur, den Sieg des Triebs über jede gesellschaftliche Ordnung, ja als könne die Welt nicht mehr als Vorstellung, sondern nur noch als Wille, als Trieb, gedacht werden. Im *Teil von Amalfitano* gibt es eine kurze Begegnung zwischen Antonio Marco Guerra, dem Sohn des Dekans der Universität, an der Amalfitano lehrt, und ihm selbst. Guerra erklärt Amalfitano seine Sicht der Lage im Wüstenstaat Sonora: „Alles zerrinnt zwischen den Fingern [...]. Die Politiker sind unfähig zu regieren. Die Mittelklasse denkt nur daran, sich in die Vereinigten Staaten abzusetzen. Und immer mehr Leute kommen zum Arbeiten in die Maquiladores. [...] Die Leute haben jeden Respekt verloren. [...] Respekt vor anderen und Respekt vor sich selbst“ (269). Das ist zwar das Bild einer Gesellschaft, deren Strukturen sich auflösen, aber kann es auch als die Strukturanalyse gelten, die die Mordserie als das „Geheimnis“ dieser Gesellschaft, gar als das universalistische „Geheimnis der Welt“ entschlüsseln könnte? Und doch stehen sich in der

strukturellen und mentalen Beschreibung der Gesellschaft durch Guerra und der enigmatischen Formel vom Mord als „Geheimnis der Welt“ Analyse und Mythos, verschleiernder Mythos und die „verkannte Stimme des Realen“ gegenüber.

Es gibt im Roman aber noch eine andere Geschichte von einem „Geheimnis“, und es ist die Frage, ob sie zu der Girard'schen Theorie des mimetischen Begehrens, die den kollektiven Mord am Sündenbock begründet (in der erweiterten Adaption hier den quasi-kollektiven, weil unaufgeklärten, Serienmord an den Frauen) in Beziehung gesetzt werden kann. Wiederum spielt dabei ein Buch eine Rolle. Das Buch heißt *O'Higgins ist Araukaner* (269) und ist die Lebensgeschichte des chilenischen Unabhängigkeitskämpfers und Begründer des modernen Chile zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In seinem Vorwort schreibt der Verfasser: „Just zur Zweihundertjahrfeier seines Geburtstages lüftet die Biographie des Befreiers das tausendjährige araukanische Geheimnis“ (279). Und was ist das für ein Geheimnis (eines, das allerdings im Roman *expressis verbis* gelüftet wird)? Amalfitano glaubt, dass in diesem Buch die ganze Alltags- und Mentalitätsgeschichte Chiles vor uns liege (und wie in einem Brennglas vergrößert sie sich zu der vieler – nicht nur kolonialisierter – Gesellschaften): „Über den Vater der Nation zu schreiben und dabei seine uneheliche Geburt [er hatte eine Einheimische, einer Araukanerin, zur Mutter, B.L.] zu bedauern“ (270)? Die Hochzeit der Eltern – indigene Frauen zu ehelichen, war verboten – wird aber auch deshalb nicht als legal anerkannt, weil sie auf stammesgeschichtlichen Bräuchen beruhte, denn sie war „nach dem Gesetz des Admapu“ geschlossen und „obendrein gekrönt vom traditionellen Gapitun, der Zeremonie des Brautraubs, ein [...] bloßer Euphemismus für Missbrauch, für Vergewaltigung“ (270/71). Die semantische Wahl des Wortes „Geheimnis“ in diesem Fall berührt sich mit der „mythischen“ Formel vom „Geheimnis der Welt“ insofern, als es in beiden Fällen um Verschleierung eines Tabus geht, um Gewalt als archaische „Urszene“, die umgelogen wird (d.h. aus der Sicht der Mörder bzw. der Machthaber erzählt).

Es gibt allerdings auch eine mythisch- ethnische Geschichte im Roman, die nicht erst als der reale Kern eines verschleiernden Mythos entlarvt werden muss, die kein Tabu zu berühren scheint und die zu der archaischen Urgesellschaft als Keimzelle der Gewalt, wie sie sich in unser genetisches Programm eingeschrieben hat (und von Freud, Girard, Canetti u.a. postuliert wird), vermeintlich im Gegensatz steht. Dieser Mythos steht in den Aufzeichnungen des Juden Ansky und erzählt von Eingeborenen auf der Insel Borneo, deren Leben „dem von Müllmännern“ ähnelt (887). Als sie schließlich von französischen Ethnologen entdeckt werden, begegnen sie den Fremden zunächst vollkommen friedlich (was der Annahme der ursprünglichen Xenophobie widerspricht). Das ändert sich erst, als eines Tages einer der

Forscher einem Eingeborenen französische Riten beibringen will, die offenbar ein Tabu der Eingeborenen verletzen. Da erst gehen sie zum Angriff über und sagen nur ein Wort, das „Kannibale“ heißt oder auch „der mich vergewaltigt“. Im Anschluss an ein Geheul konnte es „der mich anal vergewaltigt“ bedeuten, anders gesagt, „der Kannibale, der mich in den Hintern fickt und dann meinen Körper verspeist“; es konnte aber auch heißen: „der mich berührt (oder vergewaltigt) und mir in die Augen schaut (um meine Seele zu verspeisen)“ (890). Heutige Forscher gehen nicht von ursprünglich friedlichen Gesellschaften aus: „[N]ahezu alle noch existierenden Naturvölker dieser Erde führen ein Leben voller Aggression und Gewalt. Ob bei den südamerikanischen Siriono, den Yaghan in Patagonien, den Kitlermiut in der Arktis oder den Mbuti-Pygmäen im Kongo – das Risiko, als Ureinwohner eines gewaltsamen Todes zu sterben, ist erschreckend hoch.“²⁶ Wenn es eine mögliche, im Roman angelegte, hermeneutische Spur ist, die „Wurzeln der Gewalt“ tief im Boden der Humanbiologie, sozusagen in ihrem Humus, zu sehen, die immer wieder in bestimmten individuellen oder kollektiven Konstellationen austreibt, dann legt Bolaño eine solche Spur mit Hinweisen auf den Kannibalismus (den er ja über die Ethnologie mit den Vergewaltigungen verknüpft) und die Menschenopfer der Azteken: „Aber es stimmt“, heißt es einmal bei einer harmlosen Mahlzeit, die die Polizisten einnehmen, „die Azteken haben das Pozola mit Menschenfleisch gekocht“ (575). Vergewaltigung durchzieht den Roman also auch außerhalb der Serienmorde an den Mädchen und Frauen in vielen Facetten, ist nicht nur ethnologisch, sondern auch historisch virulent (und auch in der Verschränkung beider): „Tatsächlich macht die mexikanische Oberschicht auf eigene Faust das, was die Spanier einst gemacht haben, nur umgekehrt. Die Spanier, Lüstlinge ohne Weitblick, vermischten sich mit den Indianerinnen, vergewaltigten sie, zwangen ihnen die Religion auf und glaubten, auf diese Weise würde das Land weiß werden. [...] Außerdem vergewaltigten sie von *unten* nach oben, wo doch erwiesen ist, dass es zweckmäßiger ist, von *oben* nach unten zu vergewaltigen“ (355). Und wie die Vergewaltigungen *geschieht* auch der Kannibalismus im Roman und wird keineswegs nur als das Verdrängte schließlich erinnert. Als nämlich vier Männer als Mörder an einer jungen Frau überführt werden, die, was die Mörder nicht wussten, die Tochter eines reichen Drogenbarons war, werden sie von den Mithäftlingen im Gefängnis kastriert und ihre Geschlechtsteile verspeist – dies alles geschieht unter den lüsternen Augen des Wachpersonals (634).

Und es gibt im Roman auch außerhalb der mexikanischen Gesellschaft unerklärbare Gewaltakte, die geradezu aus dem Nichts hervorzubrechen scheinen und die in Anbindung an

²⁶ Schmitt, Stefan, Die Wurzeln des Bösen. Eine Gedankenreise in die Vorgeschichte unserer Art zeigt, was uns zu Menschenfeinden macht. In: DIE ZEIT, 22. Okt. 2009, Nr. 44, S. 37. Im Folgenden unter WB.

unser archaisches Genpotential zeigen könnten, wie sprichwörtlich dünn die „Kruste der Zivilisation“ – wie die der Erde – letztlich ist. Und wenn Elias Canetti sagt: „Aber auch vieles Archaische im Leben unserer modernen Kulturen drückt sich in Gestalt von Meuten aus“ (er zitiert Fuchsjagden in England ebenso wie jeden „Akt von Lynch-Justiz“), so kann man in der „unmotiviert“ ausbrechenden Gewalt der drei Germanistikprofessoren im ersten Teil durchaus einen Fall von Lynch-Justiz sehen, wenn sie den pakistanischen Taxifahrer in London brutal zusammenschlagen und dabei auch seinen Tod in Kauf nehmen (der tritt allerdings nicht ein, und so bleibt die Geschichte ohne Folgen). Der Gewaltausbruch ist nicht ohne Komik, da sich der Streit daran entzündet, ob der Taxifahrer Borges gelesen habe und also in der Lage sei, London mit einem Labyrinth zu vergleichen (was er bestreitet). Auch die exzessive Gewalt der Professoren entbehrt nicht einer schauerlichen Komik, denn während sie auf den Pakistani eintreten, berufen sie sich auf Schriftsteller, z.B.: „dieser Tritt kommt von Salman Rushdie (ein Autor, den beide übrigens nicht sehr schätzten)“; und schließlich heißt es, als der Taxifahrer blutend und zusammengekrümmt am Boden liegt: „Pelletier fühlte sich wie nach einem Orgasmus. Nur wenig anders erging es Espinoza“ (99). Die zum Teil von der Anthropologie und der Tiefenpsychologie aufgedeckte Verbindung von Gewalt und Sexualität wird hier karikierend und zugleich mit tödlichem Ernst in Szene gesetzt. Canetti hebt hervor, dass bei der Lynch-Justiz der „Beschuldigte“ (hier der Pakistani) der Justiz für „nicht wert gehalten wird“ (eine sexistische oder rassistische Motivationsbegründung), was bei Bolaño dadurch ins Grotteske verschoben wird, dass das „Vergehen“ des Taxifahrers darin besteht, weder Borges noch Dickens gelesen zu haben. Auf das evolutionär nicht überwundene Tier im Menschen spielt Bolaño qua Verschiebung an, wenn die Professoren beschließen, ihr Opfer solle „ohne alle Formen, die für Menschen üblich sind, umkommen wie ein Tier“ (101)? Im *Teil von Fate* sind es die brutalen und unfairen Boxkämpfe, die den Canettischen „isolierten Meuten“ gewissermaßen gleichgestellt werden – als moderne Formen archaischer Gewalt, die die Struktur des Romans nahelegt.

4. Die Phobien, der Witz – das Unbewusste, Ödipus und die Gesellschaft

Wenn bisher eher den humangenetischen, anthropologischen Spuren der Gewalt auf der Grundlage archaischer Allusionen im Roman nachgegangen wurde, so gilt es jetzt, andere Wege einzuschlagen, um den Serienmorden an Frauen, um die sich die moderne Mythe vom „Geheimnis der Welt“ rankt, nachzugehen. Zwei Fährten legt der Roman aus, jedenfalls zwei, denen hier nachgegangen werden soll: die Phobien und den Witz.

Beginnen wir mit den Phobien. Einmal zum Beispiel unterhält sich der Kriminalbeamte González (natürlich untersucht er auch in bestimmten Mordfällen) mit der Leiterin einer Heilanstalt; denn den Kriminalbeamten beschäftigt auch eine Serie (die Verbrechen geschehen alle seriell – bei Gilles Deleuze Kennzeichen der Strukturalität einer Struktur) massiver Kirchenschändungen. Die Anstaltsleiterin führt ihm verschiedene Phobien vor Augen, die sie zu den Verbrechen (beiden Serien, der säkularen wie sakralen) in Beziehung setzen möchte. Zum Beispiel gebe es ja die Sakrophobie, die Angst vor dem Heiligen, die Aggression²⁷ und Gewalt auslösen könne und unter der „wir Mexikaner letztlich alle [...] leiden“ (464); es gibt eine Reihe anderer Phobien, und schließlich wird die „Gynophobie, die Angst vor Frauen, an der naturgemäß nur Männer leiden“, genannt (465). Ich möchte an dieser Stelle Sakrophobie und Gynophobie zusammen führen, denn schließlich wurde die Frau als Sündenbock (bis auf das Geschlecht des Tieres – Bock – im wörtlichen Sinne, denn sie hat die Sünde in die Welt gebracht, was eine enorme psychologische, weil projektive Entlastungsfunktion für Adam hatte) im christlichen Monotheismus „anschließend“ partiell sakralisiert (in Maria, der Mutter Gottes), entsprechend der Freud'schen These in *Totem und Tabu* und entsprechend der von René Girard in *Die verkannte Stimme des Realen*. Aggression und Gewalt werden von Bolaño auf den Trieb, zum Teil auch, wenn auch scheinbar marginal, in scheinbar kleinen Episoden, auf Angst zurückgeführt und haben ihren „Ursprung“ im Psychischen, zu dem noch die soziale Prägung durch die christliche Religion hinzutritt (die ja das ödipale Muster, Vater, Mutter, männliches Kind durchaus auch aufzuweisen hat). Als im Gespräch mit der Anstaltsleiterin über Phobien der Kriminalbeamte besonders die Angst vor Frauen herunterspielen will, antwortet sie mit einer Gegenfrage: „Was glauben Sie, ist Optophobie? [...] Angst vor Augen? Schlimmer: Angst, die Augen zu öffnen“ (466): Hier sind das Thema Angst und das der Verdrängung miteinander gekoppelt, und beide gehören ebenso in den Bereich der Psychoanalyse wie das Folgende.

Die Aufdeckung (Enthüllung) der kollektiven Struktur der Gesellschaft als Spiegel der individualpsychologischen führt von der Aggressionsthese (in der Psychoanalyse) unmittelbar zur Struktur des Unbewussten als ödipaler, also infantiler, Struktur – Freud zeigt das individualpsychologisch am Ödipuskomplex in seinen Vorlesungen²⁸, in Bezug auf die Urgesellschaft am Beginn der Geschichte des Menschen in *Totem und Tabu* –, und diese ödipale Struktur des Unbewussten scheint bei Bolaño insofern eine metonymische

²⁷ Zu Aggression (und Gewalt) vgl.: Asanger, Roland, Wenninger, Gerd (Hrsg.), Handwörterbuch Psychologie, Weinheim 1999.

²⁸ Freud, Sigmund, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und neue Folge. In: Freud, S., Studienausgabe, Band I, Frankfurt am Main 2000, S. 211 ff und 342 ff.

„Verschiebung“ in der Objektwahl zu erfahren, als hier ja nicht das (männliche) Kind, also der Sohn, den Vater töten will, um die Mutter zu besitzen, sondern der ewige Sohn die „Mutter“ (die Frau) tötet, um der (Über)„Vater“ zu sein, der, wenn auch in der Negation (der Vergewaltigung, dem Mord), die Beute wie den uneingeschränkten Besitz der Frau demonstriert. Dieser „metonymischen Verschiebung“ trägt Freud z.B. auch darin Rechnung, dass er im Ödipuskomplex die Struktur sowohl libidinöser wie aggressiver Wünsche aufdeckt, was so erklärt wird: „Aufgrund der bisexuellen Orientierung läuft parallel zu dieser ‚positiven‘ Form eine umgekehrte, ‚negative‘, nämlich die Liebe zum gleichgeschlechtlichen Elternteil und ein eifersüchtiger Haß auf den gegengeschlechtlichen.“²⁹ Entscheidender scheint aber noch etwas anderes zu sein, nämlich die allgemeine Fundierung der Triebtheorie bei Freud. 1920 hatte Freud in *Jenseits des Lustprinzips* verneint, dass es im Menschen einen „Trieb zur Vollkommenheit“ gebe; stattdessen geht er von der Evolution (und nicht z.B. von der idealistischen Philosophie) aus, wenn er sagt: „Die bisherige Entwicklung des Menschen scheint mir keiner anderen Erklärung zu bedürfen als die der Tiere“³⁰, und es mag dieser Satz (mit den von ihm ausgehenden Schlussfolgerungen) gewesen sein, der Elfriede Jelinek, die Freudkennerin, bewogen hat, ihrem Theaterstück den Titel *Über Tiere* zu geben. Das „Gute“ (als „Drang zur Vervollkommnung“ definiert, JL, 251) entsteht bei Freud bekanntlich (vgl. z.B. *Das Unbehagen an der Kultur*) allein als „Folge der Triebverdrängung“ (JL, 251). Auch später spricht er vom verhängnisvollen, religiös begründeten, Tabu, dem Menschen „Aggressionstrieb“ zuzuschreiben, „deren Ziel die Destruktion ist“ (V, 536). Was nun die oben angemerkte metonymische Verschiebung der Objektwahl angeht, so fragt Freud z.B. zuerst in Bezug auf den Sadismus als Perversion (JL, 262): „Wie soll man aber den sadistischen Trieb, der auf die Schädigung des Objets zielt, vom lebenserhaltenden Eros ableiten können? Liegt da nicht die Annahme nahe, daß dieser Sadismus eigentlich ein Todestrieb ist, der durch den Einfluß der narzißtischen Libido vom Ich abgedrängt wurde, so daß er erst am Objekt zum Vorschein kommt?“ (JL, 263) Wenn aber der „aus dem Ich herausgedrängte Sadismus“ dem Eros, dem libidinösen Trieb des Lebens, „den Weg gezeigt“ hat, so liegt da ein Beispiel für einen „allerdings verschobenen [...] Todestrieb“ (JL, 263) vor; denn: „Wo der ursprüngliche Sadismus keine Ermäßigung und Verschmelzung erfährt, ist die bekannte Liebe-Haß-Ambivalenz des Liebeslebens hergestellt“ (JL, 263). Später, in der *Neuen Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1933), bringt Freud *Angst und Triebleben* – so der Titel der Vorlesung – zusammen, macht Angst, speziell die vor

²⁹ Pagel, Gerda, Lacan zur Einführung, Hamburg 1991, S. 98. Im Folgenden unter Sigle LE.

³⁰ Freud, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips*. In: Freud, S. Studienausgabe, Band III, a.a.O., S. 251. Im Folgenden unter JL.

der Kastration, als Grundlage der Verdrängung aus. In derselben Vorlesung betont er noch einmal – und das ist für die präzise-kühle, wie aus der klinischen Pathologie stammende Beschreibung der Frauenmorde bei Bolaño durchaus von Belang –, dass man von Sadismus spricht, „wenn die sexuelle Befriedigung an die Bedingung geknüpft ist, daß das Sexualobjekt Schmerzen, Mißhandlungen und Demütigungen erleide, Masochismus, wenn das Bedürfnis besteht, selbst das mißhandelte Objekt zu sein“: In beiden Phänomenen sieht Freud eine „Vermischung beider Triebarten, des Eros mit der Aggression“ (V, 537). An dieser Stelle nun soll André Glucksmann das Schlusswort, zumindest zur Freud’schen „Legierung“ von Sadismus und Masochismus, haben, bevor ich auf die frauenfeindlichen Witze eingehen möchte, um dann zum Ödipuskomplex zurückzukehren: „Der Hass auf die Frau verbirgt Angst, Enttäuschung, letztlich Selbsthass. Wenn man das eigene Spiegelbild nicht akzeptieren kann, zerbricht man den Spiegel.“³¹

Die Aufdeckung (Enthüllung, Apokalypse) der gesellschaftlichen Struktur als Enthüllung des ursprünglich kollektiven und individualpsychologischen Ödipuskomplexes³² geschieht in 2666 auch über die frauenfeindlichen Witze, die sich die Polizisten erzählen und die man als Beispiel für die oben zitierte Gynophobie – im Sinne Glucksmanns – betrachten kann. Dass sich ein ursprünglich religiös-patriarchalischer Gestus darin ausdrückt, der den Mann zum Gott supplementiert und sublimiert, wird aus der Bemerkung des Kriminalbeamten González deutlich: „Und wenn jemand ihm vorwarf, seine Witze seien chauvinistisch, antwortete González, Gott war ein noch größerer Chauvinist, als er uns die Frauen untertan machte“ (671). Sprachliche Gewalt gegen Frauen wird hier auf spekulative Weise einer transzendenten Macht (die auf Freuds Mord am Vater und der Wiederkehr des Verdrängten beruht) in die transzendenten Schuhe geschoben. Aber die Rechtfertigungsstrategie gehorcht derselben Zirkularität des Begehrens, die ihre Ursache im (nicht abgelösten) Narzissmus hat. Auf den Narzissmus aber führt Freud den Todestrieb (die Aggression) zurück. Die Witze, die sich die Polizisten erzählen, sind hier bereits zitiert worden (vgl. Seite 5), und es erscheint mir als überflüssig, weitere dieser extrem frauenverachtenden Witze hier zu wiederholen – jeder und jede kennt sie in der einen oder anderen Version (was beinahe für ihre quasi-Universalität zu sprechen scheint). Jede Betrachtung über Witze wird sich zunächst an Freuds grundlegender Analyse orientieren müssen. Was also ist der Witz bei Freud? Er ist „Ausdruck von

³¹ Glucksmann, André, Hass. Die Rückkehr einer elementaren Gewalt, München, Wien 2005, S. 234.

³² Ich möchte Freud hierzu im Zusammenhang zitieren: „[I]n einer Studie über die Anfänge der menschlichen Religion und Sittlichkeit, die ich 1913 unter dem Titel *Totem und Tabu* veröffentlicht habe [...], ist mir die Vermutung nahe gekommen, daß vielleicht die Menschheit als Ganzes ihr Schuldbewußtsein, die letzte Quelle von Religion und Sittlichkeit, zu Beginn ihrer Geschichte am Ödipuskomplex erworben hat“: In: Freud, S., Bd. I, a.a.O., S. 326/327.

Feindseligkeiten, der besonders bei entblößenden, obszönen und zynischen Witzen bedingt ist durch den Verzicht auf die Tat, an deren Stelle wie bei der sexuellen Aggression eine neue Technik der Schmähung ausgebildet wurde. Diese Technik zielt auf die Anwerbung [eines] Dritten gegen unseren Feind. Indem wir den Feind [in diesem Fall die Frau, B.L.] klein, niedrig, verächtlich, komisch machen, schaffen wir uns auf einem Umweg den Genuß seiner Überwindung.“³³ Zwar wird die kompensatorische oder kathartische Wirkung des Witzes hier deutlich³⁴, etwas anderes ist aber in unserem Zusammenhang entscheidender: Denn Freuds Analyse des Witzes und der Witzarbeit bindet den Witz vor allem an das Unbewusste (an den „vorbewußten Gedanken“, der „für einen Moment der unbewußten Bearbeitung überlassen wird“, W, 155) und an die Verdrängung, und er verbindet Witzarbeit mit Traumarbeit, wie er sie zuvor dargelegt hatte, also mit den Mechanismen von *Verschiebung* und *Verdichtung*. Die „Quelle“ des Unbewussten ist das Infantile: „Das Denken wird für einen Moment auf die kindliche Stufe zurückversetzt, um so der kindlichen Lustquelle wieder habhaft zu werden“ (W, 159) – der alte Ödipus. Jacques Lacan hat in seiner Lesart von Freud das Infantile ebenso wie das Unbewusste und den Trieb (der schon deshalb nicht das ‚wide Tier‘ im Menschen sein kann, weil er beim Menschen nicht rein biologisch-naturhaft gesteuert, sondern eine ständige Bewegung ist) radikal sprachlich gefasst³⁵ – für die Funktion der Witze bei Struktur des individuellen wie kollektiven (im Sinne der Freud’schen Urhorde) Unbewussten erscheint gerade das bei der Betrachtung von Bolaño von Belang, weil es zeigt, „daß die Bedingungen des Subjekts S (Neurose oder Psychose) von dem abhängt, was sich im Anderen A abspielt“³⁶, was auch hier heißt, dass das über die Sprache vermittelte Unbewusste (Träume, Versprecher, Witze) nicht als „das Reich des Instinktiven, Animalischen, Irrationalen oder Archetypischen“ (LE, 50) definiert werden kann. Wenn Elfriede Jelinek ihr Stück *Über Tiere* nennt und auf diese Weise das Animalische im Menschen betont, so scheint sie gerade in der Manifestation massiver sprachlicher Gewalt gegen Frauen in ihrem Stück Freud widerrufen

³³ Freud, Sigmund, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. In: ders., Studienausgabe Band IV, Psychologische Schriften, Frankfurt am Main 2000, S. 98. Im Folgenden unter Sigle W.

³⁴ Wie bei der Analyse von Jelineks Theaterstück genauer zu zeigen sein wird, gehören Handeln und Sprechen nicht zwei verschiedenen, wenn auch verbundenen, Sphären an, sondern sind spätestens seit J.L. Austins „Theorie der Sprechakte“ im Sprachhandeln zusammengekommen, in noch radikalerem Sinne als z.B. Jan Assmann formuliert: „Der Anwendung physischer Gewalt – gleich ob sie auf individueller, kollektiver oder institutioneller Ebene geschieht – gehen Eskalationsprozesse in den Formen der Kommunikation und in der Sprache voraus“ und damit auf die „Verbindung von Sprachgewalt und Tatgewalt“ verweist. Zu genau dieser Verbindung in der Psychoanalyse vgl. Butler, Judith, Hass spricht. Zur Politik des Performativen, Frankfurt am Main 2006, S. 200-221.

³⁵ Gerda Pagel kommentiert diesen zuletzt genannten Aspekt folgendermaßen: „[W]o Freud noch schwankt zwischen Natur und Sozietät, wird von Lacan ein fester Standpunkt eingenommen: Der Trieb ist immer schon sprachlich und symbolisch vermittelt, da sein Drängen sich nur am Ort des Anderen äußern kann – entfernt von allen biologischen Ursprüngen“: Pagel, Gerda, Lacan zur Einführung, Hamburg 1991, S. 80.

³⁶ Lacan, Jacques, Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psyche vorausgeht. In: ders., Schriften II, Weinheim, Berlin 1991, S. 81.

zu wollen, der in der „überstarken Entwicklung“ der Libido des Menschen und der daraus sich entwickelnden Neurose („sein Vorrecht vor den Tieren“) „die Bedingungen der großen Fortschritte“ sieht, „die der Mensch über seine Gemeinschaft mit den Tieren hinaus gemacht hat“³⁷, aber vielleicht gibt sie auch beiden Recht, Freud in der grundsätzlichen Begründung seiner Triebtheorie in dem, was Mensch und Tier evolutionär verbindet, und Lacan in dessen Betonung der Sprache; denn der Mensch ist auch bei Lacan „das menschliche Tier“, das erst durch „das Aufklaffen, das diese Vorzeitigkeit [der Geburt, B.L.] ins Imaginäre hineinbringt, und in dem die Wirkungen des Spiegelstadiums weiterwuchern“, fähig wird, sich „als sterblich vorzustellen“.³⁸ Im Spiegelstadium beschreibt Lacan (wie Freud) das Unbewusste als ödipale Struktur, entkernt es aber gleichsam auch dadurch von allem Animalischen, dass er den Triebwunsch vom solipsistischen Triebbedürfnis unterscheidet, so dass Pagel kommentiert: „Die Unmöglichkeit, Bedürfnis und Begehren zur Deckung zu bringen, schreibt der Triebstruktur eine unaufhebbare Negativität ein, die die Seinserfahrung des Menschen als die des Mangels, als Entzug an Sein, bestimmt. In diesem >Seinsverfehlen< sieht Lacan die >condition humaine< verankert“ (LE, 82/83). Pagel verweist zu Recht darauf, dass die gesellschaftspolitische Relevanz der Lacan’schen Spiegeltheorie in der Aufdeckung der imaginären Struktur liegt. Jede narzisstische Spiegelung eines Menschen in einem Führer, Idol oder beliebig hochstilisierten Allmachtsfigur (bis hin zu Gott)³⁹ wird in ihrer politischen Brisanz erkennbar: Sie zeigt das Subjekt als Ewig-Infantiles in der imaginären (ödipalen) Wunschstruktur verhaftet, deckt in der symbiotischen Einheit von ‚Mutter‘ (bzw. Spiegelbild des Gegenübers) und sich in diesem Spiegel als „ganz und heil“ imaginierenden Kind die infantil-ödipale Struktur auf. Bei der Mann-Frau-Beziehung aber wird die ödipal-narzisstische Ganzheit-im-Blick-der-Mutter, die nicht vom Namen-des-Vaters abgelöst („kastriert“) wird, besonders prekär. Da wirkt sich dann besonders aus, dass der Ödipuskomplex bzw. das Spiegelstadium keineswegs nur *das* Drama der Kernfamilie ist, auch „nicht nur das Tauschgeschäft der Verwandtschaftsbeziehungen [in primitiven Gesellschaften wie z.B. Lévi-Strauss sie beschreibt, B.L.], sondern die menschliche Ordnung als solche“ (LE, 106) betrifft, d.h. also, weniger anthropologisch als soziologisch formuliert, jede menschliche Gesellschaft. Erfolgt nämlich die „Kastration“, jene Durchschneidung der symbiotisch-imaginären Nabelschnur nicht, d.h. bildet das Ich kein Ideal-Ich (Gewissen) aus und wird es folglich nicht durch das „Gesetz“ der symbolischen Ordnung „der Fatalität des >Sich-Spiegelns<“ entrissen,

³⁷ Freud, S., Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und neue Folge, a.a.O., S. 400.

³⁸ Lacan, Jacques, Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht. In: Schriften II, Weinheim, Berlin 1991, S. 85.

³⁹ Vgl. dazu: Jelinek, Elfriede, Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte. Mit einem Vorwort von Christoph Schlingensiefel und einem Essay von Bärbel Lücke, Reinbek bei Hamburg 2004.

dann wird „dem schrankenlosen Lusterleben“ keine Barriere errichtet; das ist aber notwendig, „weniger um es zu verbieten, vielmehr, um damit den Prozeß zwischen dem Begehren und der Sprache zu ermöglichen“ – hier kommt im Tiefsten Lacan ins Spiel: „Die menschliche Existenz vollzieht sich unter diesem Gesetz der Ordnung, das in seinem formalen Wesen mit der Ordnung der Sprache (*langue*) verschmolzen ist“ (LE, 107/8 und 106). Was Pagel hier herausstellt, könnte gleichsam das *missing link* zwischen der Sprache, die der Name-des-Vaters, Gesetz des Begehrens durch die Ordnung der Signifikanten ist, und der Phänomenologie der Gewalt (nicht nur) in der Sprachhandlung (hier im obszönen bzw. zynischen Witz, bei Jelinek wird das weit darüber hinaus gehen) und schließlich der Tathandlung (bis hin zum Mord) sein. Wenn erst in der symbolischen Kastration „die Sprache zum Leib und der Leib zur Sprache findet“ (LE, 112), so werden sie immer in fataler Weise auseinander klaffen, wo sich genau dies nicht als Struktur in das Subjekt hat einschreiben können.⁴⁰ Auch Freud, um das noch einmal zu betonen, führt den Sadismus, ohne die sprachlichen Implikationen, die erst Lacan konsequent als Transformationen durchführt (der Todestrieb gehört bei Lacan der symbolischen Ordnung an⁴¹), auf den Einfluss der im Narzisstischen verhaftet gebliebenen Libido zurück.⁴² Bei Lacan steht das Reale für das, was weder dem Imaginären noch dem Symbolischen angehört: Trauma, Tod, Sexualität und Gewalt sind solche Phänomene an der Grenze zwischen Imaginärem und Symbolischen. Es kann hier also allenfalls darum gehen, die alltäglichen, weil als Skandalon verdrängten, ungeheuerlichen seriellen Frauenmorde bei Bolaño mithilfe dieser Theorien ein wenig fassbarer zu machen, im Sinne einer Spurenlegung, die zu ihnen führen mag.⁴³ Wenn bei Lacan das Reale – das Trauma, die Gewalt, die, je mehr sie sich entziehen, desto stärker zur Symbolisierung drängen – eine Leerstelle ist, der Ort der Abwesenheit, so drängt sich auch

⁴⁰ Dass der Vater die imaginäre Symbiose zwischen Mutter und Kind zerschlagen, kastrieren muss (kastrieren, weil das Begehren der Mutter „Phallus“ ist, jenes Symbol der Leerstelle bei der Mutter, aber darüber hinaus des Mangels überhaupt), liegt darin begründet, dass das Kind, wie Pagel sagt, „erfahren kann, daß die >reale< Person, die dieses Gesetz symbolisch vermittelt, selbst dem Gesetz unterliegt“. Nur so „kann es die vermittelnde Person als diejenige, die selbst Mangel erlitt, begreifen lernen – und anerkennen. Denn das Gesetz des Vaters steht nirgends geschrieben, wenn nicht im Begehren selbst. Analog der Sprache ist das Gesetz des Begehrens durch die Ordnung der Signifikanten gekennzeichnet“: Pagel, G., Lacan zur Einführung, a.a.O., S. 112.

⁴¹ Wenn Lacan immer wieder auf den unstillbaren, ins Unendliche drängenden Trieb zu sprechen kommt, dann ist es nur folgerichtig, wenn er in Bezug auf Freuds Todestrieb sagt: „Wie kann man erstaunt sein, daß sein letztes Ziel der Tod ist?“: Lacan, Jacques, Das Seminar von J. Lacan. Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Weinheim, Berlin 1978, S. 185.

⁴² Vgl. dazu Freud, S., Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und neue Folge, Band I, a.a.O., S. 259.

⁴³ Denn es kann hier nicht darum gehen, aus der Tiefenpsychologie heraus die Taten der Mörder im Roman zu „erklären“. Es geht hier allein um Grundzüge der Psychoanalyse, die die Bildung von Neurosen oder Psychosen erläutern. Eine weiterführende Lektüre dazu könnte sein: Schweikert, Almut, Tötungsstile. Ein triebpsychologischer und pathoanalytischer Beitrag zum Verständnis psychischer Begleitprozesse bei Tötungsdelikten. Leicht abgewandelte Form der gleichnamigen Dissertation, verteidigt an der Universität Lausanne, im November 2007. Aus: http://doc.rero.ch/lm.php?url=1000,10,5,20080317141917-RV/5240_Schweikert_Inhalt_GzD2.pdf

eine Analogie zu der großen Leerstelle im Roman, den Mördern selbst, auf, wobei es sich vielleicht weniger um eine Analogie als um eine Metapher handelt.

Auch bei Julia Kristeva, die sich in ihren Ausführungen auf Lacan gründet, ist die psychotische Entwicklung (und, das soll immer wieder betont werden, Mord weist darüber hinaus) an die fehlgeschlagene Kastration, die nicht vollzogene Zerschlagung der narzisstischen Duade von Mutter und Kind durch den-Namen/das-Nein-des-Vaters, gebunden: Die notwendige Verwerfung des Mütterlichen kann dann zu einer traumatischen Verwerfung des Weiblichen allgemein führen, das im phantasmatischen Bild abgewehrt und so verschoben wird, dass allein genitales Lusterleben als phallische Macht des Mannes in der Unterwerfung der Frau triumphieren. Kristeva beschreibt auch den Fall, dass die Verwerfung der „Mutter“ zu einer unbedingten Unterwerfung unter das Vatergesetz führt: Das Subjekt liefert sich so „der Paranoia und der sie konnotierenden Homosexualität aus, deren Sublimierung überaus brüchig ist: ein Orest, der im Namen des Gesetzes der *polis* zum Muttermörder wird.“⁴⁴ In jeder ödipalen Struktur, der des individuellen wie sozialen Unbewussten, bleibt, einmal alltagssprachlich und zugleich zusammenfassend formuliert, die Macht, ja, die Verherrlichung des Vaters, des „väterlichen Totems“⁴⁵, erkennbar: In der urzeitlichen Stammesgesellschaft von *Totem und Tabu*, der prähistorischen Wahrheit des Freud'schen Mythos, gibt es den allmächtigen Urvater, der seinen Söhnen das Recht auf den „Gebrauch“ der Frau verwehrt, weshalb er von den Söhnen ermordet und zum Gott (dem Gott des Monotheismus) erhoben wird, der wiederum die Frau (Eva) verwirft, stigmatisiert. Mit dem Gehorsam gegenüber dem Vater und der Verherrlichung des „väterlichen Totems“ ist zugleich die patriarchalische Struktur der Gesellschaft begründet worden: Es ist dies die „Urszene“ des Patriarchats, die immer einherging und immer noch einhergeht mit der Abwertung der Frau: Vor und nach der ödipalen Zäsur ist die Frau, heideggerianisch gesprochen, „Zeug“, Gebrauchsobjekt, das vorwiegend genutzt wird, und auch wenn dies von Freud und Lacan als nicht gelungene Überwindung des Ödipus betrachtet wird. Im Unbewussten, wo sonst, mag sich dann die monotheistische Spur der Mann-Frau-Hierarchie am stärksten eingeschrieben haben, denn jede Einschreibung geschieht, Lacan und auch Freud betonen es, sprachlich-sozial. Im sozialen Unbewussten, in der ständigen *Verschiebung* und *Verdichtung* gesellschaftlicher Strukturen und ihrer ideologisch-mythologischen

⁴⁴ Kristeva, Julia, Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt am Main., S. 160/61.

⁴⁵ Diesen Terminus verwendet Stefan Broser z.B. in durchaus positivem Sinne, da es ihm um die Identifikation mit diesem „väterlichen Totem“ am Ausgang des Ödipuskomplexes geht und er ihn deshalb „geradezu als ein ‚Transzendieren der Aggressivität‘ versteht“: Broser, Stefan, Spiegelstadium und Aggressivität. In: Aggression und Gewalt: anthropologisch-sozialwissenschaftliche Beiträge. Studien zur Anthropologie 9, Würzburg 1985, S. 177.

Rechtfertigungen (der Traumsprache der Menschengeschichte) bleibt die männliche Linie bis heute als „Herrscherlinie“, als patriarchale, gewahrt: Sie schreibt sich in jeder Minute ein als jenes „Ereignis“, das „die Strukturalität dieser gesellschaftlichen Struktur selbst ausmacht: als *Bruch* und *Verdoppelung*“; denn immer ging es darum, „die Strukturalität der Struktur“ auf ein Zentrum zu beziehen, „auf einen festen Ursprung“, damit man „dasjenige in Grenzen hielt, was wir das Spiel der Struktur nennen könnten“⁴⁶, d.h. auch, auf geschichtliche und soziale Prozesse bezogen, dass sich nichts ändern soll. Die Invariante der *Präsenz* als „Bewußtsein, Mensch, Gott“ (SD, 424), als hierarchische Dichotomie von Mann vs Frau, ist zwar, wie Derrida schreibt, „niemals sie selbst gewesen, sie ist immer schon in ihrem Substitut über sich selbst hinaus getrieben worden“; aber auch, wenn sich die Signifikate, die Bedeutungen, der Sinn, und damit die Zentren der Struktur, vervielfältigt haben, so wird doch die große Leerstelle der Struktur (nach dem *Bruch* und der *Verdoppelung*) immer wieder mit den unendlichen Substituten des Gleichen gefüllt: dem Gott-Mann-als-Herrscher, der seine Macht über die Frau-als-Knecht endlos ausagitiert – das Hegel’sche Herr-Knecht-Schema unendlich variiert. Der Struktur, die kein Zentrum hat, entspricht in Bolaños Roman 2666, die Struktur der Gesellschaft, die ebenso wenig ein Zentrum (im Sinne der Derrida’schen Strukturalität) hat – die Leerstelle der personalen Identität der Mörder, die stattdessen mit dem Mythos gefüllt wird, während die Gesellschaft die Mörder deckt. Aber weil es dieses (eine) Zentrum nicht mehr gibt, wird der Mangel durch eben den *Überschuss* an Signifikanten supplementiert, die in 2666 die übermäßige Anzahl der Mädchen- und Frauenleichen sind mit dem wiederum in sie eingeschriebenen Überschuss an Signifikantenketten. Alle diese Frauenleichen nämlich *sind* Zeichen, die auf das abwesend-anwesende Zentrum, die Leerstelle, die Mörder (die machismo-mafiöse Strukturalität der Struktur dieser Gesellschaft) verweisen. Wenn es nach Derrida „zwei Interpretationen“ der *Struktur* (also hier: der Morde innerhalb dieser Gesellschaft), des *Zeichens* (die ermordeten Frauen und Mädchen) und des *Spiels* (der Bedeutungszuschreibungen, die die Mordereignisse erfahren) gibt, dann kann hier niemand (niemand der Leser) diejenige Interpretation „[er]träumen“⁴⁷, die in den Ereignissen der Morde das ‚Schicksal‘ selbst walten sehen will, ihre verborgene ‚Wahrheit‘ (Gottes Strafgericht über die sündige Frau?) und ihren verborgenen Ursprung (eine höhere Macht selbst? Gott? Das numinose Grauen selbst? Das „Geheimnis der Welt“?). Die nicht aufgeklärten, von der „Gesellschaft“ und ihren Institutionen, der Gesellschaft und ihren Menschen, hingegenommenen Verbrechen an den Mädchen und Frauen sind nicht onto-

⁴⁶ Derrida, Jacques, Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In: ders., Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main 1994, S. 422. Im Folgenden unter Sigle SD.

⁴⁷ Derrida, J., Die Struktur, das Zeichen und das Spiel..., a.a.O., S. 441.

theologisch zu deuten und zu beklagen. Sie sind verankert in der Geschichtlichkeit, einem räumlich und zeitlich zu verortenden Jetzt einer Gesellschaft, in der eine verbrecherische Ökonomie und eine Verbrecherclique herrschen und von einer breiten Schicht, die davon in irgend einer Weise profitiert, getragen wird. Und alle diese Orte und Menschen haben Namen, bis auf die Mörder selbst. Das ist die zweite Interpretation, von der Derrida im Zusammenhang der Strukturalität der Struktur spricht, und die hier nicht, wie bei Derrida, auf Lévi-Strauss' Anthropologie angewendet, sondern auf den Roman Bolaños übertragen wurde. Wenn mir Derridas Ausführungen zur Strukturalität einer Struktur vor allem für diese zweite Interpretation wichtig sind, so lässt sich die Definition des Strukturalismus von Gilles Deleuze⁴⁸ vielleicht in einem anderen Sinne für die Analyse der Gesellschaft im Roman fruchtbar machen. Von den sieben Kriterien Deleuzes zur Strukturalität einer Struktur sollen einige auch auf die Struktur der Gesellschaft bei Bolaño angewandt werden, obgleich die Erzählung, auf die sich Deleuze öfter bezieht, und die auch Lacan in seinem *Seminar*⁴⁹ behandelt, mit der Bolaños kaum etwas gemein hat (es sei denn, man verankere das Gemeinsame im Genre Kriminalgeschichte im weitesten Sinne). Schon Deleuzes Satz von der „Struktur der Dinge“, die nur insofern eine Struktur haben, „als sie einen schweigenden Diskurs abhalten, welcher die Sprache der Zeichen ist“ (S. 8), lässt sich nur entschieden modifiziert auf den Roman übertragen, da es sich bei den Leichenfunden nicht um „Dinge“ handelt (bei Deleuze ist es z.B. das Taschentuch aus *Othello* oder die Krone in *Heinrich IV* – die Inkommensurabilität von Theorie und Realität, Theorie und Dichtung). Nur unter der Voraussetzung einer anderen metonymischen Verschiebung, die die Frauenleichen im Bewusstsein der Gesellschaft erfahren, lässt sich dieser Bezug hier rechtfertigen: Denn „in der Gesellschaft“ werden die ermordeten Mädchen und Frauen gerade so betrachtet wie „Dinge“, deren „schweigender Diskurs“ mit ihrem Schweigen, ihrer Gleichgültigkeit beantwortet wird. Die Gesellschaft von Santa Teresa (Sonora, Chihuahua, Nordmexiko) enthält als „Struktur“, davon habe ich wiederholt gesprochen, eine Leerstelle, die bei Deleuze „das leere Feld“ bzw. „Objekt = x“ heißt, ein völlig paradoxes Element insofern, als es „in den entsprechenden Serien“ (S. 41) der Deleuze'schen Struktur (das Ökonomische, das Sexuelle etc. bilden die „Serien“ einer Struktur) immer präsent ist, sie durchläuft, sich in ihnen zerstreut. Das Objekt = x ist ein „Rätselobjekt“ (S. 42), etwas, was in der Struktur zirkuliert und zugleich „den relativen Platz der Elemente und den wechselnden Wert der Verhältnisse bestimmt“ (S. 49). Wenn man die Mörder in der gesellschaftlichen Struktur bei Bolaño als „das leere Feld“

⁴⁸ Deleuze, Gilles, *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin 1992. Im Folgenden unter Sigle S.

⁴⁹ Lacan, Jacques, *Das Seminar über E.A. Poes „Der entwendete Brief“*. In: ders., *Schriften I*, Weinheim, Berlin 1996, S. 7-60.

bezeichnen wollte, als das Objekt = x, das immer zirkuliert und das die ganze Struktur, gleichsam als „seine eigene Metapher und seine eigene Metonymie“ (Freuds *Vedichtung* und *Verschiebung*) durchzieht, so ließe sich von ihnen, die auch den Roman selbst nur als „Metapher“ und „Metonymie“ durchlaufen und als Personen selbst niemals greifbar werden, sagen: „Tatsächlich werden im Verhältnis zu ihm [dem Objekt = x, B.L.] die Verschiedenartigkeit der Glieder und der Wechsel der differentiellen Verhältnisse bestimmt“ (S. 41). Wenn bei Deleuze das Objekt = x aber zugleich das „Mobile“ ist, das die ganze Struktur bewegt, so trifft das auf die Mörder zu, die in allen Serien der Gesellschaft zirkulieren: „Die ganze Struktur wird von diesem ursprünglichen Dritten bewegt – das sich jedoch auch seinem eigenen Ursprung entzieht. Indem das Objekt = x die Differenzen in der ganzen Struktur verteilt [...], konstituiert es das Differenzierende der Differenz selbst“ (S. 45). Es scheint, dass Deleuze in jeder Struktur eine Art *unbewegten Beweger* ausmacht, den „Gott“ der Struktur, eine quasi-theologische Macht, die alles verteilt, aber immer an ihrem Platz fehlt. In der seriellen Struktur der nordmexikanischen Gesellschaft, in Santa Teresa alias Ciudad Juárez, sind das die Mörder, die in allen Serien zirkulieren, aber an ihrem Platz (vor Gericht? Im Gefängnis?) fehlen. Sie sind ein „ursprüngliches“ Drittes, das sich jedoch seinem „Ursprung entzieht“, während es alle Differenzen verteilt. Aber noch etwas lässt sich von jenem Objekt = x sagen, nämlich dies: „[G]ewiß ist in jeder Strukturordnung das Objekt = x keineswegs ein Unerkennbares, ein reines Unbestimmtes; es ist vollkommen bestimmbar, selbst in seinen Verschiebungen und durch die Verschiebungsweise, die es charakterisiert“ (S. 51). Im Falle der Serienmörder bei Bolaño, im Falle der gesellschaftlichen Serien innerhalb der strukturellen Ordnung der mexikanischen Grenzstadt im Roman, ist der Strukturalismus Deleuzes beinahe so etwas wie ein Versprechen: Dass, wenn auch nicht im Roman, dann doch vielleicht in der Realität das Objekt = x der gesellschaftlichen Struktur, die Mörder, das „leere Feld“ „bestimmbar“ würden, „vollkommen bestimmbar“, und das heißt in diesem Zusammenhang, der den Wandel einer Gesellschaft imaginiert, überführt und bestraft.

5. Über Tiere und Theater – Kröten und Krähen (Zwischenspiel 1: Zu Elfriede Jelineks *Theatergraben*)

Dass Elfriede Jelineks Theatertexte dem *postdramatischen Theater*⁵⁰ zuzurechnen seien bzw. einer *Ästhetik des Performativen*⁵¹ gehorchten, die im (sprachlichen) Kunstwerk nicht mehr das „fixier- und tradierbare Artefakt“ sieht, z.B. einen „literarischen Text“, der im Theater

⁵⁰ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999.

⁵¹ Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004. Im Folgenden unter Sigle P.

über die „Expressivität“ der Schauspieler(rollen) zur „Aufführung“ gelangt (P, 19), ist inzwischen schon beinahe wissenschaftlich erarbeitetes Allgemeingut⁵². Im postdramatischen Theater nämlich geht es überhaupt nicht mehr um das (literarische) Werk, sondern um das Theater-„Ereignis“, und das entsteht allein aus der „leibliche[n] Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“, die von einer „sich permanent verändernden *feedback*-Schleife hervorgebracht und gesteuert wird“ (P, 58/59): Es geht also um das performative (nicht das expressive) Geschehen und Erleben. Wenn Erika Fischer-Lichte sagt, „daß sich in einer Ästhetik des Performativen die Bereiche Kunst, soziale Lebenswelt und Politik kaum säuberlich voneinander trennen lassen“ (aber das war und ist bei Avantgarde-Bewegungen *grosso modo* immer der Fall), dass es diese „unsauberen Übergänge, diese dubiosen Grenzüberschreitungen“ (P, 82) gebe, für die es neue Konzepte und Kategorien geben müsse, so ist das alles nicht in Frage zu stellen, aber es ist zu betonen, dass das auch schon in den literarischen Texten (d.h. den Theatertexten „als“ Literatur) bei Elfriede Jelinek der Fall ist, für die die Dekonstruktion z.T. Konzepte und Kategorien längst bereitgestellt hat.⁵³ Und wenn Fischer-Lichte die Frage, ob sich Aufführungen (die ja keine „Umsetzung“ literarischer Vorlagen mehr sind) überhaupt noch „verstehen“ lassen (P, 270 ff), mit der Begründung verneint, dass sie einerseits aufgrund des Wahrnehmungswechsels „zwischen der Ordnung der Präsenz und der Ordnung der Repräsentation“ (P, 261), der sogenannten *perzeptiven Multistabilität*, nur noch zu „erfahren“, nicht aber zu „verstehen“ seien, und dass es sich andererseits bei Aufführungen gar nicht mehr um „Prozesse der Erzeugung von Bedeutung“ handele, dann hat das zwar zur Konsequenz, dass die bloße Textanalyse eines als „Theaterstück“ ausgewiesenen Textes keine Deutung eines Theaterstückes sein kann, sondern eben Textinterpretation, aber deshalb dennoch nicht, wie ich meine, im „Jenseits der ästhetischen Erfahrung“ angesiedelt werden muss, wie Fischer-Lichte meint (P, 276). Dieses vermeintliche „Jenseits“ möchte ich mit Derrida noch einmal etwas relativieren. Derrida unterscheidet ja zwischen *Lektüre*⁵⁴ und *Kommentar*, der den Text bloß „verdoppelt“: Da der

⁵² Man vergleiche z.B. die Erläuterungen zu den Theaterformen vom geschlossenen über das offene bis hin zum postdramatischen Theater bei Helen Ackel: „Sprechen ohne Sein. Elfriede Jelineks Heidegger-Kritik in „Über Tiere“. Aus: http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Helen_Ackel:_Sprechen_ohne_Sein..., S. 4-15.

⁵³ Zu den „unsauberen Übergängen“ z.B. zwischen Philosophie und Literatur bei Elfriede Jelinek (und anderen Grenzüberschreitungen) vgl. z.B. die Analysen zu den „Prinzessinnendramen“: Lücke, Bärbel, Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie: Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks ‚Prinzessinnendramen‘ *Der Tod und das Mädchen I-III*. In: Gruber, Bettina/Heinz-Peter Preußner (Hg.) Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos, Würzburg 2005, S. 107-138. Und ebenso: Lücke, Bärbel: Jelineks Gespenster, Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie, Wien 2007 (zu *Wolken.Heim*; *Das Lebewohl*; *Das Schweigen*; *Ulrike Maria Stuart*).

⁵⁴ Fischer-Lichte kommentiert „ästhetische Erfahrung“ an anderer Stelle dann genauer: „Zwar lassen sich hermeneutische Prozesse teilweise durchaus der ästhetischen Erfahrung inkorporieren, sie bleiben jedoch letztlich marginal“: Fischer-Lichte, Erika, Ästhetik des Performativen, a.a.O., S. 276.

Schriftsteller das System der Sprache, in der er schreibt, niemals vollständig beherrschen kann, wird er auch in gewisser Weise von diesem System und seiner Logik beherrscht. Genau diese Differenz muss die *Lektüre* „im Auge behalten“⁵⁵: „Dieses Verhältnis ist [...] durch eine signifikante Struktur, die von der Lektüre erst produziert werden muß“ gekennzeichnet (G, 273). In dieser Form der *Produktion* sehe ich durchaus auch die Möglichkeit der ästhetischen Erfahrung (eines als Theaterstück ausgewiesenen Textes) unabhängig von der Aufführung, die dann eben einer „anderen“ performativen Ästhetik genügt. Derrida will, das ist bekannt, mit der Betonung der *Lektüre* darauf hinaus, dass man nicht „über den Text hinaus“ (G, 274) auf einen Referenten, ein Signifikat *außerhalb* der Sprache zugehen könne. Dennoch sagt er ja auch, in Bezug auf seine Rousseau-Lektüre, was oft nicht zitiert wird, in unserem Zusammenhang aber besonders wichtig ist: „Obschon unsere Lektüre nicht Kommentar sein soll, muß sie doch innerhalb des Textes verbleiben. Aus diesem Grund und entgegen allem Anschein ist die Kennzeichnung des Ausdrucks *Supplement* nichts weniger als psychoanalytisch, sofern darunter eine Interpretation verstanden wird, die uns aus der Schrift heraus – und zu einem psycho-biographischen Signifikat oder zu einer allgemein psychologischen Struktur führt“ (G, 275).⁵⁶

Ein solches (psycholanalytisches) *Supplement* ist die Interpretation von Bolaños Roman 2666, und ein solches wird auch die des Theaterstückes *Über Tiere* sein. Wenn *Schrift* für Derrida aber immer *Supplement* oder Gift- und Heilmittel (*pharmakon*) ist, also ‚ambivalent‘, weil es [das *pharmakon*, B.L.] genau die Mitte bildet, in der die Gegensätze sich entgegenseetzen können, die Bewegung und das Spiel, worin sie aufeinander bezogen, ineinander verkehrt und verwandelt werden“⁵⁷, dann sind Jelineks Texte immer *Schrift* (auch die Stücke für das Theater, die ‚Textflächen‘), weil diese Ambivalenz schon in sie eingeschrieben ist, die sich dann in den „unsauberen Übergänge[n]“ und „dubiosen Grenzüberschreitungen“ (P, 82) zwischen Text und Aufführung und all den aufgelösten Dichotomien, die Fischer-Lichte aufführt, nur fortsetzt. Jelineks Theater ist in der Tat radikale Abkehr von jeder onto-theologischen Abbildungsmetaphysik: „Wer kennt schon die Welt so gut, daß er sie abbilden könnte? Ich jedenfalls nicht.“⁵⁸ Und wenn sie den Zuschauern in *Theatergraben* den „Rat“ gibt: „Besser, wir springen selber auf die Bühne“, so sagt sie auch, was „Bühne“ bedeutet: Es ist in erster Linie „Sprechen“ und nicht „Leben“, also Derrida’sche *Schrift*, auch wenn die

⁵⁵ Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1992, S. 273. Im Folgenden unter Sigle G.

⁵⁶ Ergänzen ließe sich das obige Zitat mit der folgenden Ausführung Derridas: „In jedem Fall ist der Schreibende in ein begrenztes textuelles System eingeschrieben. Selbst wenn es niemals ein reines Signifikat gibt, bietet sich doch in je verschiedener Weise etwas am Signifikanten als nicht weiter reduzierbare Schicht des Signifikats dar“: Derrida, J., *Grammatologie*, a.a.O., S. 276.

⁵⁷ Derrida, Jacques, *Dissemination*, Wien 1995, S. 135.

⁵⁸ Jelinek, Elfriede, *Theatergraben* (2005). Aus: <http://www.elfriedejelinek.com>.

Zuschauer immer wieder ihr Leben auf die Schauspieler werfen, damit die „Bühnenpersonen das eigene Leben weiterführen“; es gilt trotzdem: „Fremdes Sprechen eilt unaufhörlich dahin [...], dort kommt schon das nächste Sprechen [...]. Und die Verweigerung wäre vielleicht geschwätziger, als all die Worte es überhaupt sein könnten.“ Was macht nun der Zuschauer mit all dem Sprechen, selbst wenn er „auf die Bühne“ springt und so selber zum „Akteur“ wird (P, 77)? Wo bleibt das Leben? Ist es vielleicht bereits dieses Springen? Elfriede Jelinek erzählt in *Theatergraben* eine kleine Fabel, greift zu den Tieren (wie sie es so oft getan hat, in ihren Stücken bis hin zur Nobelpreisrede): „Da fügt sich auf der Bühne Fülle zu Gefühlen und Gefühle wieder zurück zur Fülle, die wir in uns hineinstopfen, aber es paßt nie zusammen, weil es aus dem Nichtwissen ins Nichtwissen platscht wie eine Kröte, die oben von einer Krähe aufgepeckt worden ist, die der Kröte etwas Leben herausgefressen hat“: Vom Leben, das hier stückweise weggepickt wird, kommt Jelinek dann zur Mythologie, zur Leber des Prometheus, die vom Adler aufgepickt wird. Aber wer sind denn Kröte und Krähe? Jelinek sagt es uns: „So ist es vielleicht mit dem Theater, keiner weiß etwas, aber aus einem winzigen, unsichtbaren Loch, das ein gieriges Tier gebohrt hat, das unser Sein will [...], also aus einem winzigen Loch, das von einem Tier stammt und in ein anderes Tier hineingemacht wurde, entweicht vielleicht etwas, ein heißer kleiner Dampfstrahl, ein wässriger Blitz zwischen viel fremdem Sprechen, das man für eigenes ausgibt.“ Sind die Tiere – Kröte, Krähe – also Metaphern für Zuschauer und Akteur? Sind sie Vergleiche („wie eine Kröte“) – aber was wird womit verglichen? Ist das „gierige[...] Tier“, das das Loch „peckt“, gar der Autor (mitsamt seinem Text)? Oder die Aufführung-als-Ereignis? Sind die Kröte, die Krähe metonymisch-verschobene Umbenennungen von zwei Weisen des Sprechens, die auf Nichtwissen gründen (die Kröte weiß nicht mehr als die Krähe, auch wenn sie die Kröte „aufgepeckt“ hat?), die aber beide, wenn sie sich „berühren“, den kleinen „Dampfstrahl“ Leben erzeugen? „[D]ieser kleine dünne heiße Strahl, der ist es vielleicht!“, sagt Jelinek; aber das „es“ wird eben nicht gefüllt (das Leben, die Erleuchtung, das Ereignis, die Erfahrung?). Dieser Strahl, dieser winzige eruptive Geysir, ist vielleicht auch ein anderes Sprechen, das etwas in uns entzündet, aber dieses Anders-Sprechen-als-Strahl ist kein Feuer, kein Wasser, sondern bei Jelinek ein Mischding, „ein wässriger Blitz“. Theater ist vielleicht dieses Mischding. Aber ich behaupte, dass ein Text es auch ist: Ein Sprechen zwischen dem Zwischen, das ebenso „aus dem Nichtwissen ins Nichtwissen“ des Lesenden stoßen kann wie eine Krähe auf die Kröte, aber vielleicht einen „Dampfstrahl“ Leben erzeugt.

6. Tiere, Theater und Apokalypse? (Zwischenspiel 2: Elfriede Jelineks *Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)*)

In dem Text *Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)*⁵⁹, den Jelinek 2006 gleichsam über den Titel dem Regisseur widmet, der auch ihr Stück *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*⁶⁰ auf die Bühne brachte⁶¹, wird der Theatertext als das große Sprechen (nicht das große Fressen, obwohl es auch oft genau darum geht, um Fressen und Gefressenwerden) – die Sprachfläche als Sprechfläche – in engem Bezug zum Regisseur gesehen (ohne dass ich hier auf das vielzitierte Regietheater⁶² eingehen möchte), der eben aus dem Sprechen noch etwas anderes – Personen, Figuren – macht: „[D]enn Personen, Figuren, sogar von Figuren erzeugte Figuren, deren Sprechen geschrieben ist und meist schon irgendwo geschrieben war, bevor z.B. ich es schreiben konnte [der Text als Derrida'sche *Schrift*, B.L.], haben kein Verhältnis, nicht zu sich selbst, nicht zu einem anderen, am allerwenigsten zu dem, der dieses Sprechen erfunden bzw. gefunden hat, er hätte dieses Sprechen ja nicht aufheben müssen, selber schuld! Aber wie macht Jossi Wieler das? Seine Gestalten auf der Bühne sind da, obwohl sie immer ganz weit weg sind“ (L, 10). Was sind also die Worte, diese „Menschenwurfgeräte“ (L, 1,3), wenn sie auf die Regisseure und Schauspieler treffen: Darum geht es im Verhältnis von Text und Theater. Das ist die Frage, die Elfriede Jelinek hier zu beantworten versucht. Und so fragt sie: Sind die Worte der Dichterin, „meine Worte“, das, was Regisseur und Schauspieler „nachlässig oben draufhauen, eine reine Zugabe“ (L, 1)? Denn die Autorin weiß, dass es zwischen ihrem Text und der Bühne eine Riesenkluft gibt. Den mag es grundsätzlich geben. In ihrem Fall aber erscheint die Kluff als nahezu unüberbrückbar. Denn wenn das Theater von der Verschiedenheit der Personen/Figuren lebt, dann sagt sie: „[M]it der Verschiedenheit von Personen arbeite ich grundsätzlich nicht“ (L, 1). Sie, die Theaterautorin, verweigert sich ja „dem Theater“ (dem onto-theologischen) dadurch, dass sie sich überhaupt nicht mit Menschen beschäftigt, ebenso wenig wie mit „der Realität“: „Ich kann mich mit dem Daß beschäftigen, mit Tatbeständen des Menschenmäßigen [...], was bedeutet, daß ich die Realität sowieso ausblenden muß“ (L, 1). Die „Tatbestände des Menschenmäßigen“ muten wie eine *contradictio in adjecto* an, insofern als das Faktische („Tatbestände“) mit dem Abstrakt-

⁵⁹ Jelinek, Elfriede, *Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)*. Aus: <http://www.elfriedejelinek.com>. Im Folgenden unter Sigle L.

⁶⁰ Jelinek, Elfriede, *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*, Frankfurt am Main 2004.

⁶¹ Uraufführung in der Regie von Jossi Wieler bei den Salzburger Festspielen 1998 in Kooperation mit dem Deutschen Schauspielhaus Hamburg.

⁶² Gutjahr, Ortrud (Hg.), *Regietheater. Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, Würzburg 2008.

Ideellen („Menschenmäßige“) – das ja nicht allgemein das dem Menschen Gemäße ist, sondern das vom Menschen Extrahierte, das das seiner Gattung bzw. Art Entsprechende auf den kleinsten(?) gemeinsamen Nenner bringt – vermischt wird, also zum *pharmakon* (aus der *Pharmazie* Platons) wird, d.h. *Schrift* wird. Es hat sowieso den Anschein, als begeben sich Jelinek nicht allein in Platons *Pharmazie*, sondern geradewegs in seine Höhle, wenn sie sagt: „Es ist egal, denn die Menschen [...] sehen höchstens ihre eigenen Schatten, ohne sie als solche zu erkennen. Warum soll ich mir also nicht ihre Schatten, ihr schattenhaftes Sprechen, das immer schon ein anderer vor ihnen gesagt hat, nichts als Schattenboxen, dieses Sprechen!, borgen“ (L, 1,2). Nein, es stimmt nicht: Jelinek ist keineswegs in Platons Höhle, sitzt nicht angekettet in diesem Kino des falschen Scheinens, in dem nur Schattenbilder über den Bildschirm (die Höhlenwand) flickern. Sie ist längst, eine Philosophin, aus der Höhle an die Sonne (der Wahrheit) gestiegen, allerdings „mit aufgesetzter Sonnenbrille“: Jelinek treibt hier ein ebenso perfides wie performatives *semantisches* Spiel mit dem Höhlengleichnis, indem sie den platonischen Wahrheitsbegriff auf die Sprache überträgt, sie aber des Ursprungs und damit der Wahrheit beraubt. Oberhalb und außerhalb der Höhle des falschen Scheins holt sie sich her, „was Sache ist (ich muß sie mir mit aufgesetzter Sonnenbrille holen gehen, damit ich sie ausblenden kann, ohne vorher von ihr geblendet zu werden)“ (L, 2). Vor der göttlich-ahistorischen Wahrheit (der Sonne) ist die Autorin also gefeit; vor der Höhle (den Abbildern, den Schatten) auch. Aber die „Sachen“, die sie sich herholt, sollen nicht die Sache, d.h. die „Taten einzelner Menschen“ sein, denn: „Ich mache ja nicht das, was Menschen sind oder tun, zu meinem Thema, sondern das, was das Gleiche an ihrem Handeln ist, die Struktur ihres Handelns, also wonach sich Figuren verhalten, ohne zu sein“ (L, 3) – und sie verhalten sich in der Sprache, im Sprechen (daher: die Sprachflächen). Hier spricht also die Anti-Platonikerin Jelinek, die Anti-Metaphysikerin, der weder am Seienden (an dem, was IST, den Abbildern) noch am Sein (den Ideen, der *einen* Wahrheit) gelegen ist; denn das „Gleiche“ am Handeln der Menschen, dem sie auf der Spur ist, ist nicht die Idee des Gleichen, nicht das Prototypische, das Identische, das Ideelle, sondern es ist die „Struktur“ seines Handelns, die gleichsam in der „Leere des Menschen“ angesiedelt ist (aber auch das geht nicht ohne Ambivalenz, denn auch der Strukturbegriff ist des Ideellen, des inhärent Metaphysischen verdächtig): Die einzelnen Menschen „braucht“ sie nicht, weil sie von ihnen das abzieht (die Abstraktion, aber nicht um des Ideals, nicht um der *einen* Wahrheit willen), was den platonischen Menschen ausmacht – ihr humanistisches Sein, d.h. ihre Seele, ihr Wesen, ihre Essenz. Aber sie zieht ihnen auch ihr heideggerianisch-nachmetaphysisches *Dasein* ab, wenn sie von den Figuren ihrer Texte sagt: „Sie sind da, aber sie sind nicht. Meine Figuren gibt es

nicht“ (L, 3). Wenn sie also, diese Figuren, keine Essenz haben (Platon) und keine Existenz (Heidegger) – was sind sie dann? Sie sind Sprechen: „Und sie sprechen, wie gesagt, immer, meine Figuren. Außerhalb ihres Sprechens existieren sie nicht; ich verweigere auch die Illusion, daß sie außerhalb ihres Sprechens auch nur existieren könnten“ (L, 3). Kein Sein, keine Existenz. Und die Autorin – will sie etwa keine Philosophin sein? Und die Sprache – keinesfalls ein Heidegger’sches *Haus des Seins*. „Ich bin Damen- und Herrenausstatterin. Ich statte mit Sprache aus, die alles ist und sein kann, ja, unter Umständen sogar nur Beigabe, unter Umständen, die der Regisseur herzustellen hat“ (L, 3). Die Sprachphilosophin und der Regisseur. Ein Regisseur wie Jossi Wieler, der „erschaff[t]“ nämlich dann Menschen zu dem Sprechen (ein Leser tut das möglicherweise auch, in seiner Vorstellung), er verleiht „dem Selbstverständlichen das Raumartige“ und stellt eine „Konstellation“ her (L, 2): Das alles „muß der Regisseur erzeugen, er muß erzeugen, daß man merkt: diese Wahrheit ist erzeugt worden“ (L, 2) – die Künstlichkeit der Kunst wird ausgestellt, die Herstellung, das Gemachte (der Zeugcharakter?) von Wahrheit, die nicht vor-gegeben ist (Jelinek benutzt eine weniger handwerkliche, eher organisch-biologische Metapher). Roland Barthes ist da auch nicht so weit, dessen Strukturalismus Jelinek schon in ganz frühen Jahren ebenso verpflichtet war wie kritisch gegenüberstand⁶³: „[D]ie Realität entsteht, indem sich ein zweites Bewußtsein darauf richtet, ähnlich dem Vorgang, daß Natur erst entsteht, indem es eine zweite Natur gibt, die die erste längst überlagert hat, sie aber durchscheinen läßt“ (L, 5): Hier greifen Realitätskonstruktion⁶⁴ und Mythisierungen (Barthes) ineinander, und es scheint, dass es die vornehmste Aufgabe des Regisseurs ist, diese Künstlichkeit auszustellen, indem er den „Natürlichkeitsschleim“ (U, 56) von den „Sachen“ herunterzieht wie ein Kostüm, das ihnen dann in Fetzen herunterhängt. Jelineks beinahe Rilke’sches Rühmen gilt dem Regisseur Jossi Wieler, weil bei ihm Menschen entstehen, ohne dass sie „existierten“ (L, 4): „Er bestimmt Menschen auf der Bühne, und sie sind Menschen, indem er sie dazu bestimmt, für Gleisarbeiten an der Wildbahn ist da keine Zeit, obwohl das wilde Tier Mensch es gern bequemer hätte“ (L, 4). Darin ist Jelinek ja auch Lacanianerin (in *Über Tiere* wird dem nachzugehen sein): Lacan jedenfalls sieht in dem Begehren des Menschen „die >Tatsache eines der Sprache ausgelieferten Tieres<“, und genau um diese „Verschränkung von Begehren – Tod – Sprache – Jenseits des Lustprinzips“⁶⁵ geht es im Roman Bolaños und in Jelineks Theaterstück *Über Tiere*. Dieses „wilde Tier Mensch“ ist auch im Sprechen (im Text selbst)

⁶³ Jelinek, Elfriede, Die endlose Unschuldigkeit. Prosa-Hörspiel-Essay, Schwiftinger Galerie-Verlag 1980. Im Folgenden unter Sigle U.

⁶⁴ Vgl. Maturana, Humberto R.; Varela, Francisco J., Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens, Frankfurt am Main 2009.

⁶⁵ Kristeva, Julia, Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt am Main 1978, S. 137.

immer gegenwärtig; und so fragt Jelinek mit Derrida wie mit Lacan: „Wie weit kann das Imaginäre, aber Beabsichtigte, also das absichtsvoll geschriebene Stück⁶⁶, überhaupt erfahren werden? [...] Wie kann das Unvernünftige wie das Vernünftige, wie können die Absichten von Personen, in die Realität des Symbolischen einfließen, sodaß sie wieder real erscheinen?“ (L, 4) Um das *Reale* im Lacan'schen Sinne geht es Bolaño in seinem Roman, geht es auch Jelinek in ihrem Stück *Über Tiere*. Dieses *Reale*, zu dem wir keinen direkten Zugang haben, scheint in der Sprache auf, also im Symbolischen, obwohl es da ist, wo „das Symbolische immer etwas ausgrenzt, das Trauma genannt werden kann, Sexualität, Tod, Gewalt, Nicht-Sinn. Sie bilden die Grenze dessen, was im Symbolischen integrierbar ist.“⁶⁷ Deshalb sagt Jelinek auch von der Sprache, dass „sie mit blutverschmierten erhobenen Händen (erhoben deshalb, nein, nicht erhaben, damit der Boden nicht dreckig wird [...])“ (L, 6) daherkommt. Wenn es im Johannesevangelium heißt, dass das Wort Fleisch geworden ist, so ist es bei Jelinek „ganz vom Fleisch gefallen“, also tot (kein Pneuma, keine Präsenz, keine Parusie), aber vielleicht doch eher ein Zombie, ein Lebend-Totes, an der Grenze von Leben und Tod, im Zwischen, denn der Regisseur ist auch noch da, und er bestimmt: „Da soll wieder Leben hinein“ (L, 6). Die Tiere, die sind allerdings immer da, wo Elfriede Jelinek „der Realität aufs Reale“ (L, 8), das Lacan'sche *Reale*, kommen will; denn „dieses Theater und dieser Regisseur Jossi Wieler geben mir jedenfalls meine Art Raubtier-Arbeitslager“: „Ich habe ja kein Werkzeug (der Fuchs, der Wolf, die haben auch keins, die tragen ihr Besteck an sich, im Maul, und müssen alles damit zerfetzen und zerbeißen), um dem Zeug irgendwie auf die Spur zu kommen“ (L, 8). Das Theater Jossi Wielers ist deshalb vielleicht für Jelineks Texte kongenial, weil es im Wortsinn Apokalypse ist: Enthüllung, Offenbarung der „Realität“ des „Reale[n]“ (L, 6) im Spiel von Bloßstellen und Verdecken, Enthüllen und Verbergen: „Genau dafür brauche ich gerade diesen Regisseur: daß er verdeckt, indem er bloßstellt oder bloßstellt, indem er verdeckt“ (L, 11). Wenn Platon und Heidegger verworfen worden sind, so ist Jossi Wieler gleichsam der Aristoteles der Autorin: „Meine Möglichkeitsform wird in die Wirklichkeit des Regisseurs gegossen, nicht ein Inhalt in eine Form, sondern eine Form von Sein (Wasser, Quelle!) in eine andere (Fassung, Abfluß!)“ (L, 12). Jelineks herrenlose Worte haben doch noch ihren Herrn gefunden? Nein, sie suchen immer wieder, immer neu, nach einem, sie sind wie das Lacan'sche Begehren nicht stillzustellen, ein Nietzsche'sches nicht

⁶⁶ Derrida sagt zur Intention: „Es gehört zum Zeichen, schlechterdings lesbar zu sein, selbst wenn der Augenblick seiner Produktion unwiederbringlich verloren ist und selbst wenn ich nicht weiß, was sein angeblicher Autor-Schreiber in dem Augenblick, da er es schrieb, das heißt, es seiner wesentlichen Führungslosigkeit überließ, bewußt und mit Absicht hat sagen wollen“: Derrida, Jacques, *Signatur Ereignis Kontext*. In: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 300.

⁶⁷ Widmer, Peter, *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder die zweite Revolution der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main 1990, S. 49. Im Folgenden als Sigle SB.

feststellbares Tier; denn: „Das Wort hat sein Herrchen längst verloren und schreit jetzt nach ihm“ (L, 12): Das ist das Schicksal des Künstlers, dass sein Werk ihm nicht mehr gehört, sein Wort auch nicht, sobald es einmal von der Leine ist. Dann war es doch nur ein Hund (der Sprachhund aus der Nobelpreisrede?) und kein Wolf? Kein Drache, kein Leviathan aus der Apokalypse? Was den bloßen Text also hier von seiner Aufführung unterscheidet, beschreibt Jelinek so: „Aber das Tier, das wüßte, wo ihm sein Fressen hingelegt wurde, das wäre kein Raubtier mehr. So bin ich auf der Bühne zahm geworden. Und das Wort ist zahm geworden. Es ist leider doch nicht Fleisch geworden. Allerdings: Welches Wort auch immer, ein wildes oder ein gezähmtes, es wäre sinnlos, bekäme es keinen Ort, wo es heraus darf und nach etwas schnüffeln und suchen“ (L, 12). Die Apokalypse, das Spiel von Verbergen/Enthüllen sind wir aber deshalb nicht los, wenn es um Texte von Elfriede Jelinek geht. „Dieses Theater“, sagt sie, „dient mir dazu, Verschwundenes sichtbar zu machen“ (L, 13). Aber dazu dient ihr auch der Roman, *Die Kinder der Toten*, zum Beispiel. Dass ihre Literatur in jedem ihrer Werke Apokalypse ist – und das gilt dann auch notwendig für *Über Tiere* –, sagt sie ja selbst, nicht ohne Wortspiel: „Inzwischen habe ich die Wahrheit, die ich meine, obwohl sie leider nicht meine ist, in mein jeweiliges Jüngstes Gericht eingebacken“ (L, 14). Und welche Wahrheit ist im „Jüngsten Gericht eingebacken“, das sie *Über Tiere* nennt?

7. Liebes- und Körperdiskurs⁶⁸, Begehren, Geschlechterverhältnis: Schriftspuren, Deterritorialisierungen – *Über Tiere* (erster Teil)

7.1 Zum Beispiel Lacan – encore ... un fois

War im letzten Kapitel vom Leviathan, dem Drachen der Apokalypse, die Rede, so mag die Apokalyptikerin Jelinek durchaus auch an dieses Tier gedacht haben in der Wahl des Titels *Über Tiere*, findet man doch in einer der Quellen, die für *Die Kinder der Toten* eine Rolle gespielt haben, dies: „Im 13. Kapitel (Vers 18) der Apokalypse heißt es vom >Tier mit den zwei Hörnern<, das wie der Drache spricht: „Wer Verstand hat, errechnet die Zahlzeichen des Tieres: Es ist nämlich die Zahl eines Menschen, und zwar ist es die Zahl 666.“ [...] 666 ist der hebräische Zahlenwert von >Saros< [...]. Dieselbe Ziffernsumme hat (in der Sprache der Apokalypse, dem Griechischen) der Mensch >Adam<.“⁶⁹ Der „teuflische“ Mensch: In der

⁶⁸ Zu Körperdiskurs bei Elfriede Jelinek vgl. auch: Pelka, Artur, Körper(sub)versionen. Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab, Reihe: Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Band 25, Frankfurt am Main 2005.

⁶⁹ Dvorak, Josef, Satanismus. Schwarze Rituale, Teufelswahn und Exorzismus. Geschichte und Gegenwart, München 2000, S. 25 und 26.

kurzen Betrachtung der *Kinder der Toten* und von Bolaños Roman 2666 war von der Zahl der Apokalypse schon die Rede; hier, in den Exorzismusaufzeichnungen, den Fall Anneliese Michel betreffend, die Jelinek in ihren Text eingeschrieben hat, wird Apokalypse noch einmal gegenwärtig im vermeintlichen Kampf der Priester gegen die Dämonen, die vom Menschen Besitz ergriffen hätten: Indem Jelinek die Kontexte von Mädchenhandel und –misshandlung und Exorzismus an dem Mädchen, das stirbt, aneinander koppelt, wird auch der menschenhändlerische Porno-Ring quasi zur gesellschaftlich sanktionierten Institution aufgewertet wie die Kirche zu einem privatistischen „Menschenhandel“ abgewertet wird – die menschenverachtenden Handlungen an den Frauen werden qua Kontextverschiebung komplementär. D.h. die Kontextverschiebung leistet das, was die cut-up- bzw. Montagetechnik in der bildenden Kunst wie in der Literatur immer schon geleistet hat: Sie zeigt, was wir wissen, dass nämlich gesellschaftliche Phänomene nicht isoliert stehen, sondern zusammenhängen, sich gegenseitig kontaminieren.

*Über Tiere*⁷⁰ besteht aus zwei unterschiedlich langen Textblöcken, die aber über die Struktur der Montage bzw. dekonstruktive Kontextverschiebung und über die Sprache aufeinander verweisen: Jelineks Texte sind so Derrida'sche *Schrift*, die wiederum das „Gewebe der Spur“ (G, 114) ist, wobei ja „Spur“ immer „das Verschwinden des Ursprungs“ meint (G, 107), die „Abwesenheit eines *anderen* Hier und Jetzt, einer *anderen* transzendentalen Gegenwelt“ (G, 287). Wenn die *Schrift* also nicht die *Spur* selbst, sondern ihre „Repräsentation“ ist (G, 287), so werden Jelineks Texte im philosophischen Sinne Schrift der *Schrift*, die vom verlorenen Ursprung im Sinne einer radikal nachmetaphysischen Literatur immer wieder beharrlich Zeugnis ablegen und zugleich Einspruch erheben gegen metaphysische Letztbegründungen des Bösen oder eher gegen dessen theologische Einbettung in eine „göttlich-moralische Weltordnung“ (durch die „das Böse“ gleichsam von höherer Warte aus relativiert wird⁷¹). Denn es ist die *Iterierbarkeit*⁷², die nicht-identische Wiederholung menschlich-gesellschaftlichen Handelns, der irreversible Kontextbruch des „Textes“, der wir sind und in dem wir sind (*Es gibt kein Text-Außerhalb* heißt ja auch, dass wir immer, unweigerlich, in einen Kontext eingebunden sind, auch wir sind nie „außerhalb“), die alle zusammen der *Schrift* die Performativität verleihen, die Derrida das „Ereignis des Sprechens“ nennt (SEK, 310). Wenn also Jelinek die Ahörprotokolle des Callgirl-Rings und die Protokolle des

⁷⁰ Jelinek, Elfriede, *Über Tiere*. In: Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), *Über Tiere*, Reinbek bei Hamburg 2009- Im Folgenden Seitenangaben ohne Sigle.

⁷¹ Vgl. dazu auch in Zusammenhang mit der bildenden Kunst: Fick, Monika; Gössl, Sabina (Hrsg.), *Der Schein der Dinge*. Einführung in die Ästhetik, Tübingen 2002, S. 129.

⁷² Derrida, Jacques, *Signatur Ereignis Kontext*. In: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 298. Im Folgenden unter Sigle SEK.

Exorzismus-Falles⁷³ in ihren Text einschreibt, dann hat das neben der gesellschaftlich-aufklärerischen Funktion (die Kontaminierung der angeblich disparaten Bereiche) auch eine sprachphilosophisch-literarische Implikation, denn die *Schrift* (die ursprungslose Sprache) „ist keine unabhängige Bedeutungsordnung, sie ist ein abgeschwächtes Sprechen [...]: ein Lebend-Totes“, und das bedeutet, dass sie nicht zur „Entzifferung eines Sinns oder einer Wahrheit“ (SEK, 313) taugt. Auch das wissen wir seit Nietzsche, aber Jelinek zeigt, dass es gar nicht um (metaphysische) Wahrheit, sondern um die individuelle Haltung der Wahrhaftigkeit geht, gesellschaftlichen „Wahrheiten“ ins Gesicht zu sehen – was keine Zeitung, in der wir die Protokolle auch lesen könnten, deutlich machen kann: Der Kunstcharakter mitsamt seinem Appell resultiert aus der Jelinek’schen Einschreibung und Überschreibung. Aber wie wird gesellschaftliche Wirklichkeit wahr-genommen (ohne „wahr“ geht es nicht)? Ist eine jede Wahr-nehmung gesellschaftlicher „Fakten“ nicht bedingt durch die genetisch-psychische Ausstattung der neuronalen Verfasstheit jedes Menschen, das also, was schon Kant den Menschen als „tierische[s] Geschöpf[...]“⁷⁴ bezeichnen ließ, auch ohne dass die Neurobiologie bei dieser Formulierung hätte Pate stehen können? *Über Tiere* lässt sich so zum einen sicherlich im Sinne Deleuzes als ein Stück „kleiner Literatur“ verstehen: „Das also sind die charakteristischen Merkmale einer kleinen Literatur: Deterritorialisierung der Sprache, Koppelung des Individuellen ans unmittelbar Politische, kollektive Aussageverkettung.“⁷⁵ Zum anderen aber wäre es, bei aller Heidegger-Persiflage, nur verständlich auf dem Boden Freud-Lacans? Gehen wir den Spuren nach (wenn auch nicht den am deutlichsten ausgelegten, den Heidegger’schen).

Die erste Spur des ersten Sprachblocks führt uns zu einer Deterritorialisierung von Sprache und Kontext, die Jelinek an ihrem eigenen, früher entstandenen Text vornimmt, an *Begierde und Fahrerlaubnis (eine Pornographie)* von 1986⁷⁶, der von Ulrike Ottinger für den Steirischen Herbst, Graz 1986 (mit weiteren Stationen in Berlin und Hamburg) inszeniert wurde. Wenn die Frau in *Über Tiere* anfängt zu sprechen, redet sie den abwesenden Geliebten an („mein sonderbarer Herr“) und gibt dann „eine Art“ von Definition von Liebe („Lieben ist eine bestimmte Art von Angewiesensein“), die sie dem Geliebten schon einmal in einem Brief

⁷³ Zu detaillierten Informationen dazu und einer konzisen Interpretation vgl. Utsch, Susanne, Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde. Elfriede Jelineks Theatertext „Über Tiere“. In: Elfriede Jelinek, Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, hg.v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 117, XI/07, Dritte Auflage: Neufassung, München 2007; S. 31-40.

⁷⁴ Kant, Immanuel, Kritik der praktischen Vernunft, hrsg. von Karl Vorländer, Hamburg 1974, S. 186 (B 289).

⁷⁵ Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix, Kafka. Für eine kleine Literatur, Frankfurt am Main 1976, s. 27.

⁷⁶ Jelinek, Elfriede, Begierde und Fahrerlaubnis (eine Pornographie). Aus: <http://www.elfriedejelinek.com>. Auch in: Manuskripte 93 (1986), S. 74-76; auch in: Alms, Barbara (Hg.), Blauer Streusand, Frankfurt am Main 1987, S. 122-130. Vgl. dazu auch: Überschreitungen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. Aus: <http://www.elfriedejelinek.com>.

gegeben hat und die sie jetzt, ebenso wie das Schreiben eines Briefes, wiederholt (eine textinterne Doppelung als Kontextverschiebung): „Ich habe Ihnen schon einmal geschrieben“ (9). Lese ich den Text mit Lacan, was vielleicht ein gewagtes Unternehmen ist, weil die „Signale“ nicht so offensichtlich scheinen, geraten die Begriffe ins Schlingern, d.h. ihre Bedeutung wird durch die Codierung, die sich ihnen aufsetzt, die ich ihnen aufpfropfe⁷⁷, destabilisiert. Aber auch mein eigenes Sprechen über den Text wird ambivalent. Was berechtigt mich denn z.B. zu sagen: „Wenn „die Frau“ in *Über Tiere* anfängt zu sprechen“?⁷⁸ Wer spricht denn überhaupt? Wer „ist“ (das ontologisierende „sein“!) „die Frau“? Wenn man absieht von der „reinen“ Sprecherfunktion: Handelt es sich denn um eine bestimmte, die den bestimmten Artikel „verdient“ (denn *die* Frau – als Universale – gibt es nicht)? Für eine solche, „struktural“ allgemeine, soll aber doch jede Jelinek’sche Theater“figur“ stehen? Sollte man also besser nur von einer ‚Sprecherin‘ sprechen? Wäre es überhaupt möglich, von einem weiblichen Sprecher-Subjekt zu sprechen? Lacan-Lesern werden die Sätze in den Ohren klingen: „Es gibt nicht *Die* Frau, bestimmter Artikel, um zu bezeichnen das Universale. Es gibt nicht *Die* Frau, denn [...] ihrem Wesen nach ist sie *nicht alle*“⁷⁹: Lacan also ein Nominalist, ein Vertreter der „Universale post rem“- Gedankenfigur (aber er spricht vom „Wesen“ der Frau, also wäre er doch ein „Universale ante rem“- Anhänger)? Wie ein parodistisches Echo auf Lacan klingt es, wenn die Frau („*Die*“ Frau, die „*nicht alle*“ ist, während „der Mann“ immer alle ist) in *Über Tiere* sagt: „Ich bin zu müde, und zwar für alles, aber nicht für Das Alles, von dem ich vorhin gesprochen habe, denn Das Alles ist das Leibhaftige“ (9). Die oszillierende Wendung „das Leibhaftige“ (statt: das Leibliche, das Sexuelle) evoziert die Verteufelung des Leiblichen im Christentum (aber auch die „Verteufelung“ der weiblichen Sexualität in der Psychoanalyse), wobei in der Sexualität *der* Leibhaftige immer seine Hand im sündhaften Spiel hat. Der Körperdiskurs ist hier zum einen religiös eingefärbt, bekommt so eine maskuline Konnotation (wie sie auch die Psychoanalyse hat). Jelinek macht daraus aber eine sarkastische Umkehrfigur, indem sie die Frau die Sexualität als nur männliche verteufeln lässt, denn „das Leibhaftige“ – die Sexualität des

⁷⁷ Derrida, Jacques, Signatur Ereignis Kontext. In: ders., Randgänge der Philosophie, a.a.O., S. 300: „[A]ufgrund seiner wesentlichen Iterierbarkeit kann man ein schriftliches Syntagma aus der Verkettung, in der es gegeben oder eingefaßt ist, immer herauslösen, ohne daß ihm dabei alle Möglichkeiten des Funktionierens [...] verlorengelassen. Man kann ihm eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder ihnen *aufpfropft*. Kein Kontext kann es einschließen. Auch kein Code [...]“

⁷⁸ Vgl. dazu Verena Meyer: „‘Über Tiere’ besteht aus zwei Teilen. Der erste ist – soweit sich das bei Jelineks Vielstimmigkeit eindeutig zuordnen lässt – aus der Sicht einer Frau geschrieben, die sich an einen Mann wendet“: Meyer, Verena, Wir sind Material. Elfriede Jelineks neue Stücke „Sportchor“ und „Über Tiere“. In: Autoren am Deutschen Theater. Texte über und von Jan Fosse, Elfriede Jelinek, Die Brüder Presnjakow u.a., Blätter des Deutschen Theaters, Nummer fünf, 2006, S. 72.

⁷⁹ Lacan, Jacques, Gott und das Genießen Der Frau. In: ders., Schriften II, a.a.O., S. 80. Im Folgenden unter Sigle GG.

Mannes – ist „fundiert“ (steht auf unanfechtbarem Grund) im Gegensatz zur „Instanz“, als die die Frau dem Mann in ihren (sexuellen) Forderungen entgegentritt, „die ihr Fundament erst noch graben muß“ (9), wobei dieses „Fundament“ dann aber immer erst „das Loch“ ist, das zu graben wäre: Und heißt das, dass die weibliche Sexualität („das Loch“) ein Abgrund bliebe, auf dem kein Fundament stehen kann, weil es der Mann jeweils neu „graben“ muss, damit es als Signifikant für ihn überhaupt bedeutsam wird (bis zum nächsten zu grabenden „Loch“ – ein unendliches *mise en abyme* weiblicher Sexualität, aber auch des männlichen Begehrens?). Es scheint, als ob Jelinek mit ihrem gesamten Schreiben und in all ihren Äußerungen den Satz Lacans („Es gibt nicht *Die* Frau, denn [...] ihrem Wesen nach ist sie *nicht Alle*“) immer wieder herausarbeiten und bestätigen wolle als gesellschaftliche Realität des Lacan’schen *Realen*, wenn die Frau z.B. sagt: „Jetzt sind wir aber bei der Liebe, in der jeder andere die Welt für wieder einen andren ist, der aber nicht jeder sein kann, sondern nur ein ganz Bestimmter“ (13). Wenn man Lacan so interpretieren kann, dass er der Frau keinen „Subjektstatus“ (allerdings macht Lacan keinen Unterschied im Subjektstatus von Mann und Frau: Sie sind beide Gespaltene der Subjektivität) und keine Libido (das wird noch zu spezifizieren sein) zubilligen möchte, so bestätigt Jelinek (aber es liest sich wie ein scheinbares Konterkarieren): „Eine Frau ist kein Einzelschicksal wie ein Mann. Eine Frau hat kein Ich. Eine Frau steht für alle Frauen“⁸⁰ (Lacan: „die Frau ist *nicht alle*“). Mit diesem Satz hebt Jelinek, die bei aller Kritik an ihr niemals hinter die Psychoanalyse zurückfällt, auch den Subjektstatus der Frau auf, den die Rationalisten (Descartes) und auch der idealistische Aufklärer Kant „der“ Frau (zumindest theoretisch) zugebilligt hatten aufgrund der unteilbaren Vernunft, die allen Menschen gleichermaßen gegeben ist. Gegen die Philosophie hat sich allerdings eher das Christentum in der gesellschaftlichen Wirklichkeit (den Bezug auf Hegel muss ich aussparen) durchgesetzt, das der Frau zwar auch gleiches Ansehen vor Gott zubilligt, die Stigmatisierung durch den zweiten Schöpfungsbericht der Genesis aber wirkmächtig beibehalten hat (d.h. eine Vernunft „darf“ die Frau, zur Not, haben, ein Begehren nicht). Für Jelinek, die Philosophin wie die Pragmatikerin (d.h. scharfe Gesellschaftsdiagnostikerin), ist der Subjektstatus der Frau in der Philosophiegeschichte (vielleicht sogar in der neuzeitlichen Demokratiegeschichte) bestenfalls eine regulative Idee, ein Postulat, das in der Praxis niemals vollständig angekommen ist, während eine längst säkularisierte Religion das Geschlechterverhältnis immer noch reguliert. All das steckt in „Das Alles ist das Leibhaftige, und das ist fundiert“ (9) – es ist eine sprachlich-theoretische Zuspitzung des philosophischen, Freud-Lacan’schen Theorems, dass die Frau für den Mann

⁸⁰ „Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt? Elfriede Jelinek & Marlene Streeruwitz: Die Begegnung. In: Emma, September/Oktober 97, S. 57.“

„nicht alle“(s) sein kann, während der Mann auf Grund seines sichtbaren Geschlechts immer „der Mann“ und daher *alle* und sowieso *alles* für die Frau ist.

Wer also spricht in *Über Tiere*, in diesem ersten Teil, in dem es wenigstens noch eine weibliche Stimme gibt und nicht nur die männlichen Stimmen wie im zweiten, die über „die“ Frau sprechen, die absolut – vulgo – „alle“ ist (eine wie die andere), nämlich Objekt der männlichen Macht, Objekt der männlichen Lust, des ewig-männlichen Begehrens? Jelinek demonstriert hier und mit dem gesamten Stück geradezu Lacans Diktum: Es gibt nicht „die Frau“, „die Frau ist *nicht alle*“, weil „das Geschlecht der Frau ihm [dem Mann, B.L.] nichts sagt, es sei denn durch das Vermittelnde des Genießens des Körpers“, E, 12): Die eine Frau, die ihm Alles (alle) ist, die kann es für den Mann nicht geben. Immer muss der Mann „Die Frau“ verfehlen: „Wegen dieses sich dem phallischen Anspruch entziehenden Realen, das sich unter dem Gesichtspunkt der Geschlechterbeziehung als Weiblichkeit darstellt, spricht Lacan von der sexuellen Kopulation als einem verfehlten Akt“ (SB, 95). Wenn die Frau im Text „definiert“⁸¹, dass Liebe für sie, die Frau, eine „bestimmte Art von Angewiesensein“ sei, was ist dann diese „bestimmte Art“? Sexuelles *und* emotionales Angewiesensein auf einen bestimmten Geliebten, also etwas, was „der“ Mann nach Lacan nicht kennt, weil es eben „Die Frau“, die bestimmte, die eine, die alle ist, nicht gibt? Und wie steht es nun mit der weiblichen Libido, die sich die Frau hier doch zuspricht und die sie an das sexuelle Begehren bindet? Das muss man, immer noch, extra betonen. Hatte Freud der Frau die Libido abgesprochen, die es eher nur als männliche gebe⁸², so gesteht Lacan ihr zwar ein Genießen zu, allerdings ein „Genießen jenseits des Phallus“ (also jenseits des vom ewigen Mangel ewig angestachelten, männlichen, Begehrens), das, wie Widmer erläutert, eine „unstrukturierte Libido“ ist: Die Frau begehrt den Phallus, „um zum Existieren zu kommen“, der Mann hingegen wehrt das Nicht-Phallische ab, „um im Existieren zu bleiben“ (SB, 97/98): Es scheint, als schreibe die Frau im ersten Teil des Stückes genau dieses Drama der Geschlechterbeziehung auf, dass der Mann, der Geliebte, der „sonderbare Herr“, sie nicht zum Existieren kommen lasse, ihr Existieren-Wollen (durch ihn? Mit ihm?) abwehre. Was sie, die Frau bei Jelinek, aufschreibt (der Brief, das Schreiben, die *Schrift*), ist aber, dass das phallische Genießen, das des Mannes,

⁸¹ Elfriede Jelinek: „Die Männer haben eben die Definitionsmacht.“ In: Emma, Sep./Okt. 97, S. 56/57.

⁸² Zwar heißt es auch bei Freud: „Es gibt nur eine Libido, die in den Dienst der männlichen wie der weiblichen Sexualfunktion gestellt wird. Wir können ihr selbst kein Geschlecht geben.“ Aber wenige Zeilen später heißt es im selben Text: „Immerhin, die Zusammenstellung „weibliche Libido“ läßt jede Rechtfertigung vermissen. Es ist dann unser Eindruck, daß der Libido mehr Zwang angetan wurde, wenn sie in den Dienst der weiblichen Funktion gepreßt ist, und daß – um teleologisch zu reden – die Natur ihren Ansprüchen [d.h. denjenigen dieser Funktion] weniger sorgfältig Rechnung trägt als im Falle der Männlichkeit.“: Sigmund Freud, Die Weiblichkeit. In: S. Freud, Studienausgabe Band I, Frankfurt am Main 2000, S. 561/562. Am Schluss dieser Abhandlung gibt es die verräterische Formulierung, „daß die einzelne Frau“, da er, Freud, ja hier „das Weib nur insofern beschrieben habe [...], als sein Wesen durch seine Sexualfunktion bestimmt wird“, „auch sonst ein menschliches Wesen sein mag“ (S. 565) – „sein mag“.

das weiblich-bestimmte (nicht das „unbestimmte“ Genießen) verfehlt. Lacan formuliert das, was Widmer „die erste Libido“ (SB, 97), die weiblich-unbestimmte eben, nennt, so: „Es gibt ein Genießen für sie, für diese *sie*, die nicht existiert und nichts bedeutet“ (GG, 81), und er beruft sich bei der Zuschreibung dieser negativen („unbegrifflichen“, SB, 97) weiblichen Libido (neben Freud) seltsamerweise auf die religiöse Kunst, d.h. auf eine Statue der heiligen Theresa von Bernini, in deren Gesicht sich ein mystisches Genießen zeige jenseits der Mystik von „Fickgeschichten“. Und damit rückt Lacan die Frau in die Nähe Gottes: „Und warum nicht interpretieren eine Seite des Anderen, die Seite Gott, als getragen durch den weiblichen Genuß?“ (GG, 83) *Die* Frau scheint hier die Sexualität (das Begehren) einer Mutter Maria zugesprochen zu bekommen, also keine (keins), im Gegensatz zu der Frau in den „Fickgeschichten“: Das klassische Gegensatzpaar christlicher Provenienz – die Frau als Heilige oder Hure – erfährt hier also eine tiefenpsychologische Neuauflage? Aber schon mit ihrer „Definition“ von Liebe als einer „bestimmte[n] Art von Angewiesenheit“, als selbstbestimmte, wenn auch vielleicht nicht „frei“ gewählte, weibliche Sexualität also, als weibliches Begehren, konterkariert Jelinek die männliche Definitionsmacht von weiblicher Sexualität (gerade wenn sie hier, sehr weiblich?, von „Liebe“ – plus Begehren – spricht, die bei Freud und Lacan eine Sache des „*Gesamt-Ich*“ ist, während sich die „sexuellen Triebe als Partialtriebe“ manifestieren, SB, 81). Ohne dem Theatertext eine geschlossene, durchkomponierte „Thematik“ zuweisen zu wollen, lässt sich dennoch davon sprechen, dass hier das Drama (die Katastrophe) weiblichen Begehrens Sprache wird, das, weil es aus männlicher Sicht von der „Liebe“ abgekoppelt wird, eine rein männliche Sprache ist (was Jelinek schon einmal, auf Bataille’scher Grundlage, in *Lust* hat „Sprache“ werden lassen), einem männlich dominierten Diskurs gehorcht, wenn weibliche Sexualität, weibliches Begehren denn überhaupt diskursiv verhandelt werden (und nicht als bloßes Geschäft, als reiner Kommerz wie im zweiten Teil bzw. als „Teufelswerk“ wie in den Exorzismusprotokollen, was wieder an den christlichen, hier christlich-katholischen Diskurs – „das Leibhaftige“ – anschließt). Die Definitionsmacht der Männer verhindert weibliche Diskursivität in Sachen Sexualität bzw. Begehren (deswegen „definiert“ die Frau in *Über Tiere* vielleicht so viel?): Im Gespräch mit Streeruwitz bringt Jelinek das, was sie oft auch in ihren literarischen Texten verhandelt, noch einmal auf den Punkt: „Frauen sind ja auch keine Subjekte, sondern Objekte. Die Mädchen lernen schon im Kindergarten, sich begehrenswert zu machen, weil sie ja als begehrende Subjekte nicht zugelassen sind“ (S. 61/62): Denn das Begehren der Frau löscht das des Mannes aus, genau so wie ihre Intellektualität sie für den Mann weniger erotisch macht (S. 58). Das weibliche Begehren ist also hier das, was nicht zur

Sprache kommt (kommen darf), ist als solches „Unsagbare“ das Lacan'sche *Objekt klein a*, das, was – fast wittgensteinisch –, sich nicht sagen lässt, sondern sich nur *zeigt*, als das *Mystische*, wie es am Schluss des *Tractatus* heißt. In *Über Tiere* sagt die Frau einmal – Körper- und Liebesdiskurs verhakelnd –: „Die Liebenden aber sind die Welt. Die Welt ist größer als der Fall des Körpers ist“ (21) – der *Tractatus* wird, ein paar Wortdrehungen nur, gleichsam auch zum Abrund: Was hier geschieht, ist ein *mise en abyme* der gesamten ideallogischen Philosophie⁸³. Der Mann dagegen, nicht nur *Der Mann*, sondern der „sonderbare Herr“ des Textes, „dieser Mann, ein Don Juan, ist ein Genie des Begehrens“ (18) – das Lacan'sche *Phallushaben*, das menschlich-männlich-unersättliche Begehren-Müssen, wird bei ihm zur „Genialität“, zum Ausweis seiner (göttlichen) Schöpferkraft, unter der die Frau zum Ding erstarrt und zerbricht. Zwar sagt die Frau: „Die Anwesenheit des Geliebten zwingt diesen noch nicht dazu, daß er denjenigen, der seine Liebe zu erzwingen wünscht, als ein Gegenständliches erfaßt, mit dem man dann machen kann, was man will“ (18). Aber „faktisch“ (Wittgenstein!) vergeht die Frau vor seinem stärkeren Dasein (Rilke und Heidegger ineinandergeflochten, zum Trauerkranz für „Die Frau“) – und immer wieder Heideggers Existenzial der *Sorge*, die sich nicht nur ins Gegenteil verkehrt, sondern in maskulinem Alltagsgebrauch zur sarkastisch-wortspielerischen Existenzvernichtung der Frau wird : „[...] oder man besorgt es ihr (schon wieder, ich wünschte, ich wäre endlich am Ende meines Daseins, das endlich auch das Ende des Besorgens und der Besorgnis sein wird!)“ (18).

7.2 Liebes- und Körperdiskurs, Geschlechterverhältnis im Spiegel Lacan'scher Subjektkonstitution: Vom Schein und vom Scheinen

Das erste Wort des langen Briefes (zum kurzen Abschied⁸⁴? Oder doch: Kurzen Briefes zum langen Abschied?), der der erste Teil von *Über Tiere* auch ist, ist also das Wort „Lieben“⁸⁵. Rekuriert Jelinek damit auf das Klischee, dass Frauen immer noch das längst denunzierte Wort ‚Liebe‘ verwenden, mit all seinen klischeehaften Implikationen von ‚romantischer Liebe‘, während sie doch, genau so wie die Sprecherin des Monologs, von der Unmöglichkeit, über das Geschlechterverhältnis zu sprechen, ganz im Sinne von Lacan, wenn er sagt: „>Es

⁸³ „1* Die Welt ist alles, was der Fall ist.“: Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Werkausgabe Band 1, Frankfurt am Main 1993, S. 11.

⁸⁴ Anspielung und Umkehrung von Peter Handkes Romantitel „Der kurze Brief zum langen Abschied“.

⁸⁵ Man vergleiche: Barthes, Roland, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main 1988.

gibt kein sexuelles Verhältnis (>il n'y a pas de rapport sexuel<)⁸⁶, längst überzeugt sind? Peter Widmer kommentiert den Satz Lacans folgendermaßen: „Die Frau existiert nicht. Als unbestimmte, vom phallischen Signifikanten zu bestimmende, kann ihr keine komplementäre Funktion zum Manne zukommen“ (SB, 94). Das heißt also (siehe oben), dass der Mann, der den *Phallus* hat, die Frau, die ihn nicht hat, erst über phallische Signifikanten, die er ihr zuschreibt, erschaffen muss, jede eben immer wieder anders? Der Mann als Schöpfer(gott) der Frau, die Frau als ewige Projektion des Mannes: Ein (ur)altes Thema also, neu variiert? Auf der Folie dieser Frage kann man den ersten Teil des Jelinek'schen Theaterstücks allerdings als furiose Fuge hören, als vielfältige Variation auf dieses große Thema einer grundsätzlich verfehlten Geschlechterbeziehung, das mehrstimmig geführt wird, mit jeweils anderen kontrapunktisch polyphon geführten Stimmen. Das genauer zu untersuchen, die Stimmen und Gegenstimmen dem Text zuzuordnen, muss ich den Musikkennern überlassen. Aber zurück zum ersten Satz, zum *Lieben*, das heißt zu seinem assoziierten theoretischen Drumherum, das in ihn eingeschrieben ist. Definiert denn Lacan, wie die Frau im Text es wiederholt tut („Liebe ist: nicht arbeiten müssen“, 17; „Die Liebe ist Alles“, 23) , die Liebe? Durchaus: „Und hier sage ich, dass die Liebe ein Zeichen ist.“ Er bezieht sich dabei auf die Logik von Port Royal: „Das Zeichen, behauptet sie, diese Logik [...], ist das, was sich definiert aus der Disjunktion zweier Substanzen, die keinerlei gemeinsamen Teil haben sollen, das heißt aus dem, was wir heute Schnitt nennen.“⁸⁷ Lacan geht also von diesem „Schnitt“, dieser Trennung, aus, ist zudem nur an der einen „Substanz“ interessiert, die bei der Disjunktion (der Abtrennung von der anderen Substanz, dem Signifikat, also der Bedeutung) für ihn übrig bleibt, dem Signifikanten; und Signifikant ist alles, die ganze Welt, die nichts „bedeutet“: „Die Männer, die Frauen und die Kinder, das sind nur Signifikanten. Ein Mann, das ist nichts anderes als ein Signifikant. Eine Frau sucht einen Mann im Titel des Signifikanten“ (E, 37). Zwei Schlussfolgerungen lassen sich daraus ziehen für das, was die Frau im Text sagt, allerdings nicht, ohne Lacan nochmals zu zitieren. Wenn die Liebe für die Frau „eine bestimmte Art von Angewiesensein“ auf einen (bestimmten) Mann ist (den „sonderbare[n] Herr[n]“), dann ist ihr Unterfangen, ihm genau das zu erklären oder auch nur (schriftlich) mitzuteilen, eine schiere Unmöglichkeit, und das war es schon vorher, denn ihr Schreiben ist bereits eine Wiederholung, vielleicht die Wiederholung der Wiederholung: „Ich habe Ihnen schon einmal geschrieben“ (9). Nach Lacan gibt es nicht nur „kein Geschlechtsverhältnis“, sondern es ist auch eine Tatsache, „daß das Geschlechtsverhältnis

⁸⁶ Zitiert nach Widmer, Peter, *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder die zweite Revolution der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main 1990, S. 94. Im Folgenden unter Sigle SB.

⁸⁷ Lacan, Jacques, *Encore. Das Seminar Buch XX*, Weinheim, Berlin 1991, S. 22. Im Folgenden unter Sigle E.

sich nicht schreiben kann“ (E, 39). Warum nicht? „Man kann strenggenommen schreiben xRy und sagen, x, das ist der Mann, y, das ist die Frau, und R, das ist der sexuelle Rapport. [...] Bloß, das, das ist Blödsinn, weil das, was sich trägt unter der Signifikantenfunktion, von *Mann* und von *Frau*, das sind nur Signifikanten, ganz und gar gebunden an den *kurkurrenten* Gebrauch der Sprache“ (E, 39). (Und wie Männer über Frauen sprechen, hat uns Bolaño schon gezeigt.) Wenn Männer und Frauen (nicht Männerbilder und Frauenbilder) erzeugt werden durch die Sprache (wenn es das ist, was Lacan mit „gebunden“ meint und Judith Butler ebenso formuliert), dann können wir in Jelineks Text diese Entstehung (oder auch das Entstandensein) von Männern und Frauen aus dem „*kurkurrenten*“, dem landläufigen, alltäglichen?, „Gebrauch der Sprache“ erleben – im Ereignis der Sprache ihrer Dichtung. Und wie gebraucht die Frau im Text die Sprache? Wie führt sie den „Diskurs“ über die Liebe fort? „Ich habe Ihnen schon einmal geschrieben, vor Jahren, und den FÜHRERSCHEIN für mich in die Hand gedrückt. Sie haben das Papier damals nicht genommen“ (9). Die Verdinglichung der Frau als Gebrauch- oder Repräsentationsobjekt (Auto) – und dies als selbstreferentielle Aussage – fällt sogleich auf, aber auch, dass „Führerschein“ in großen Buchstaben (*lettres*) geschrieben ist. Auch ‚Brief‘ heißt ja im Französischen *lettre*, und man kann nicht umhin, an Lacans Aufsatz *Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud*⁸⁸ zu denken: Das Unbewusste, so die eine Lacan’sche These, ist strukturiert wie die Sprache⁸⁹, und das Unbewusste, dies die andere These, ist der Diskurs des Anderen.⁹⁰ Was bedeuten diese beiden Thesen, was bedeuten sie in Bezug auf die Worte, die die Frau schreibt (sagt)? Dass das Unbewusste wie eine Sprache operiert, beinhaltet vor allem, dass das Subjekt der symbolischen Ordnung (das „je“ bei Lacan) ein „Subjekt des Unbewußten“ ist, dass es der „Seinsweise der Ex-zentrität“ zugeordnet ist. Denn die Sprache, der es unterworfen ist (subjectum), geht ihm immer schon voraus (davon spricht auch Jelinek, wie wir schon weiter oben in den theoretischen Texten zum Theater gesehen haben). Das Subjekt ist immer „das in die Sprache geworfene – und damit dem Spiel der Signifikanten unterworfen“ Subjekt (LE, 50) – Heidegger, modifiziert. Lacans zweite These ist damit schon impliziert formuliert: „Das Unbewußte ist der Diskurs des Anderen.“⁹¹ Lacan betont, dass „das Wort erst im Übergang

⁸⁸ Lacan, Jacques, *Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft nach Freud*. In: ders., *Schriften II*, a.a.O., S. 15-55.

⁸⁹ Lacan, Jacques, *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (= Sem XI)*, Olten 1978, S. 26.

⁹⁰ Lacan, Jacques, *Schriften I*, a.a.O., S. 104.

⁹¹ Lacan, Jacques, *Schriften II*, a.a.O., S. 51 und 81/82: „Es [Schema L, B.L.] zeigt an, daß die Bedingung des Subjekts S (Neurose oder Psychose) von dem abhängt, was sich im Anderen A abspielt. Was sich dort abspielt, ist wie ein Diskurs artikuliert (das Unbewußte ist der Diskurs des Anderen), dessen Syntax Freud zuerst für die Stücke zu definieren suchte, die in herausgehobenen Momenten, in Träumen, Versprechern, Witzen, von dort aus zu uns gelangen.“

von der Täuschung zur Ordnung des ‚signifiant‘ (= symbolische Ordnung) seinen Anfang nimmt, und es ist klar, daß der ‚signifiant‘ einen anderen Ort erfordert: **den Ort des Anderen, den Anderen als Zeugen, den Zeugen, der ein Anderer ist** [Hervorhebung B.L.] als irgendeiner der (imaginären) Partner (der Täuschung).“⁹² Von hier, vom Lacan’schen „**Anderen als Zeugen**“, möchte ich einen Bogen schlagen zu Judith Butlers „hate speech“, zu ihrem Buch *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*.⁹³ Butler schreibt der Sprache „eine Handlungsmacht zu, nämlich, die Macht zu verletzen“ (H, 9), das heißt, die Sprache ist ein Mittel der Gewaltanwendung und gehört mit zur Genealogie von Gewalt, um die es hier letzten Endes ging (Bolaño!) und geht (vor allem dann im zweiten Teil von *Über Tiere*). Bei Butler gehört die Sprache, genauer der Modus der Anrede, die Benennung, zu den „Bedingungen, durch die das Subjekt sich sprachlich konstituiert“; und deshalb gilt: „wenn ‚angesprochen werden‘ eine Anrufung bedeutet [in *Über Tiere* wird ständig angerufen: „Ich rufe wieder an. Er ruft wieder an. Dann rufe wieder ich an“, 24; auf die Allusion zu Heidegger möchte ich hier nicht eingehen, B.L.], dann läuft die verletzende Anrede Gefahr, ein Subjekt in das Sprechen einzuführen, das nun seinerseits die Sprache gebraucht, um der verletzenden Benennung entgegenzutreten. Die verletzende Anrede übt ihre Kraft auf denjenigen aus, den sie verletzt“ (H, 10/11). Butler zitiert Richard Delgado und Maria Matsuda, die darauf hinweisen, dass in der Verwendung von Wörtern, die „verwunden“, ein sprachliches und ein physisches Wortfeld verknüpft werden; Matsuda beschreibe die „tödliche Gewalt, die die ständige verbale Erniedrigung der Unterworfenen begleitet“ (H, 13): Auch in Jelineks Theaterstück wird diese „tödliche Gewalt“ gezeigt (besonders im zweiten Teil, in den Zuhälterprotokollen), allerdings hier, im ersten Teil, nicht ein Subjekt, das den verletzenden Anreden entgegentritt, sondern sie quasi verinnerlicht hat und sie transformiert („FÜHRERSCHEIN für mich“). Die Witze bei Bolaño zeigen das Wirken der Kraft des anrufenden, verletzenden Sprechens, das eine Form tödlicher Gewalt ist, die im Roman die mörderischen Vergewaltigungen supplementiert (ergänzt und ersetzt). Die Kraft, von der Butler spricht und von der weiter oben schon die Rede war, „wirkt teilweise durch ein kodiertes Gedächtnis oder ein Trauma, das in der Sprache weiterlebt oder weitergetragen wird“ (H, 64), so dass *hate speech* das Sprechen nicht nur als ein soziales Herrschaftsverhältnis wider[spiegelt], sondern diese Herrschaft so „inszeniert“, dass sie „zum Vehikel der Wiederherstellung der gesellschaftlichen Struktur“ wird (H, 36). Der Lacan’sche

⁹² Lacan, Jacques, *Ecrits*, Paris 1966, S. 907; zitiert nach Pagel, Gerda, Lacan zur Einführung, a.a.O., S. 52 (Sigle LE).

⁹³ Butler, Judith, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt am Main 2006. Im Folgenden unter Sigle H.

„Andere als Zeuge“ steht wie der Butler'sche (Althusser'sche) „Anruf“ am Beginn der symbolischen Ordnung, an der Schwelle der Subjektkonstitution. Und jedes verletzende Sprechen stellt eine „erneuerbare Handlung“ dar, „ohne klaren Ursprung oder Ende“ (H, 69). Und hier schließt sich der Kreis von der ödipalen Struktur der kollektiven Gesellschaft wie des individuellen Unbewussten, das strukturiert ist wie eine Sprache, die der Diskurs des Anderen ist. Die Frau, die hier von sich selbst als einem Objekt spricht („FÜHRERSCHEIN“), spricht den *Diskurs des Anderen*, der in der patriarchalischen Ordnung der Diskurs des Mannes ist, der die Frau zum (Lust-)objekt erniedrigt hat, das er beherrscht und verwirft. Und wenn die Frau ihr Schreiben (die Schrift, die Spur, der Signifikant ohne Signifikat) mit dem Wort „Lieben“ beginnt, dann ist nicht nur die Liebe als das unstillbare Begehren gemeint, sondern es schwingt auch dies mit: Die Liebe ist, insofern sie auch immer „im Herzen des philosophischen Diskurses ist“, „eine Variante des Diskurses des Herrn“ (E, 44). Der Herr (in diesem Fall der „sonderbare[...] Herr“) würde ja auch niemals den „FÜHRERSCHEIN“ aus der Hand der Frau nehmen, denn er kann „schon fahren“, und zwar „ohne Angst“ davor, dass ihm „eine Instanz leibhaftig entgetreten und es Ihnen besorgen werde, nein, nicht besorgen: eher: von Ihnen verlangen! Die Instanz würde Verlangen von Ihnen verlangen!“ (9) Vor dem Lacan'schen (Sprache gewordenen, symbolisierten) *Realen*, dem Körper, muss der Mann keine Angst haben, schon gar nicht, wenn es sich um den weiblichen Körper handelt, der allerdings das unsagbare *Reale*, d.h. nicht Symbolisierbare überhaupt ist: „Wegen dieses sich dem phallischen Anspruch entziehenden Realen, das sich unter dem Gesichtspunkt der Geschlechterbeziehung als Weiblichkeit darstellt, spricht Lacan von der sexuellen Kopulation als einem verfehlten Akt“ (SB, 95). Dass die Libido „männlich“ sei (dass also das Verlangen der Frau den Mann erschreckt), wurde schon gesagt, wenn auch nachzulesen ist, dass bei Lacan, im Gegensatz zu Freud, die Libido „weiblich“ sei (SB, 97), denn „nirgends“ sagt Freud, „was ‚weiblich‘ heißen soll“ (SB, 96). Immerhin sagt Widmer, dass die „phallische Libido“ (die männliche) sich schon dadurch „rechtfertige“, „daß sie vom Phallus strukturiert wird, menschliche Realität strukturiert“ (SB, 97). In dieser gesellschaftlich-sprachlichen Realität ist das Sprechen der Frau in Jelineks Stück verankert, in genau dieser Realität. Jelinek montiert zudem Diskurspartikel ineinander, die vom (Zuhälter-)Jargon („es ihnen besorgen“) über Heideggers Angst bzw. Sorge (immer wieder kippt das montierte Heidegger'sche philosophische Vokabular ins Sarkastische, Parodistische) bis hin zu Lacans Begehren reichen, aber auch Mörikes verlorene Verse des Gedichts *Verborgenheit* („Laß o Welt, o laß mich sein“) wie Gold im trüben Fluss traurig aufleuchten lassen. Zur Subversivität Jelinek'scher Texte, zu

ihrer iterierbaren Struktur, die die Begriffe aus Ästhetik wie Psychoanalyse, Philosophie wie Alltagsjargon, ihrem Kontext aufpfropft, sie sowohl de- wie re-semantisiert, gehört die Ambiguität, das Heterostatisch-Kippfigurartige. Ist es z.B. bloß eine trotzig Ohnmachtsgeste, wenn die Frau den „FÜHRERSCHEIN“, von dem sie doch weiß, dass er zurückgewiesen wurde und werden wird, dem „sonderbare[n] Herr[n]“ explizit „verweigern“ will? Und wie kommt dieser sprachliche Sprung zustande: „So, dafür haben Sie mir jetzt anscheinend meinen Schein weggenommen. Schein muß weg, so oder so. Aber nicht so!“ (9) Ein Feuerwerk der Wortspiele, aber wovon redet sie? Wird das Kompositum „Führerschein“ semantisch so zerlegt, dass dem „Führer“, dem Mann (und rückt ihn das in seiner Herrschaft in die Nähe des Faschismus?), die Frau als bloßer „Schein“ entgegengesetzt wird – dem Urbild das Abbild, dem Sein der Schein (aber nicht der schöne Schein autonomer Kunst? Kippt die Sprache vom Geschlechter- in den ästhetischen „Diskurs“?). Welches „Scheinen“ hat der „Herr“ ihr „weggenommen“ (aber auch nur „anscheinend“ – ein Spiel der allgemeinen Verunsicherung, semantischer Destabilisierung, wie wir es ja von der hohen Wortkunst Elfriede Jelineks kennen? Und welcher „Schein“ muss weg? Muss der Schein (der „FÜHRERSCHEIN“) weg („so oder so“)? Was das „Lieben“ betrifft – das Eingangs-, das erste Wort – , scheint! die Frau jeden Platonismus und Heideggerianismus hinter sich gelassen zu haben, denn, um es mit Lacan zu sagen, hat sie die Zeit hinter sich gelassen, „wo der Diskurs der Liebe sich einbekannte, der des Seins zu sein“ – des Seins, das von seiner Idee her immer ein „Herausreißen aus der Funktion der Zeit durch die Aussage des Ewigen“ ist (E, 45) . Der Signifikant, der Mann und Frau ebenso wie „die Liebe“ „sind“ (das säkularisierte Ontologische), „weist die Kategorie des Ewigen ab“ (E, 45), d.h. der Signifikant (als vom Signifikat abgetrennter, s. o.) hat kein „Sein“ (weder Mann, noch Frau, noch Kind haben ein Sein; aber das scheint so zu sein wie in dem Psychiater-Witz, in dem der Mann, der immer meinte, eine Katze zu sein, schließlich als geheilt entlassen wird, aber ängstlich fragt, ob das denn auch die anderen wüssten, dass er keine Katze mehr sei). Und wenn alles Signifikant ist, hat auch das Sprechen über die Liebe, das Begehren, kein Sein. Selbst da, wo man in kosmische Dimensionen vorstößt (ein romantischer Topos), „gibt es“ Zeit, aber kein Sein (Heideggers Fundamentalontologie, ohne Fundament), und es gibt Begehren ohne Erfüllung – Lacan kosmisch gespiegelt: „Die Zeit [...] vergeht unter uns und mit uns, sie richtet sich nach irgendwelchen Gestirnen, die sich in sinnlosem Begehren um irgendwelche anderen Gestirne drehen“, aber Jelinek gibt dem wieder einen anderen Bedeutungsdreh, wenn es dann heißt: „ich habe nie verstanden wieso und wie, denn das Begehren kann nicht soviel bewirken, es kann viel, doch soviel auch wieder nicht“ (13) – dass man sich in unendlichem Begehren

umeinander drehen würde wie die Sterne (Lacans Verabschiedung?). Die Frau, die hier spricht, spricht viel über die Liebe, die immer zugleich auch Körperdiskurs, Begehren, ist, und sie opponiert dabei die Liebe in der Jugend, die noch „leichter“, spielerischer war („Zu lieben, indem man nicht geliebt hat. Das war wunderbar und sehr großzügig vom eigenen Körper“, 10) mit der Liebe als „ein[em] Fall [...], dem kein Arzt helfen kann“: „Nichts hat mich darauf vorbereitet, auf diesen tiefen Fall der Liebe“ (11) – Wittgenstein als *mise en abyme*.

Die Dichotomie von Sein und Schein habe ich nicht aus den Augen verloren, und ich komme jetzt darauf zurück. Lacan weist den Schein als Gegenpol zum Sein (die platonische Metaphysik) zurück – und vielleicht tut das ja auch die Frau, der der Mann das „Scheinen“ „weggenommen“ hat: „Woran wir uns gewöhnen müssen, ist, jenem Sein, das fliehen würde, das *par-être* zu substituieren, also das Sein *para*, das Sein daneben. Ich sage, das *par-être* und nicht, das *paraître*, wie man's seit jeher gesagt hat“ (E, 50) – und was bekanntlich „scheinen“ heißt: Bereits Nietzsche sagt ja, dass wir mit der „wahren Welt“ auch die „scheinbare“ abgeschafft haben.⁹⁴ Lacan spielt mit dem Französischen, wenn er von den Paradoxien spricht, die sich „formulieren als Effekt von Schrieb, daß sich das Sein präsentiert [...], als aus *par-être*. Man müßte lernen zu konjugieren, wie sich's gehört – je *par-suis*, tu *par-es*, il *par-est*“ (E, 50). Er hat ihr das „Scheinen“ „weggenommen“, aber er selbst „scheint“ auch nur („il *par-est*“), so dass gilt: „Schein muß weg, so oder so“? Denn vielleicht ist es ja auch nur trügerischer Schein, dass er, der „sonderbare Herr“, schon „fahren“ kann und dass ihm die „nach unten offenen Vollzugsstufen (Vollzugsstrafen? [...])“ „keine Angst“ machen: Der technisch-juridische Diskurs der Sexualität, den die Frau benutzt, könnte ihm durchaus Angst machen, und dieser Diskurs wäre insofern Schein, weil er ihn, den Mann, in der selbst ausgelegten maskulinen Falle fängt, technisch perfekt zu sein? (Der „Führerschein“ wird da auch schnell zum „Fahrschein“ für den passiven Fahrer im Sinne von Virilio: „Der Mann ist der Passagier der Frau, nicht nur bei seiner Geburt, sondern auch in den sexuellen Beziehungen.“⁹⁵)

Im ersten Teil von *Über Tiere* haben wir es mit dem Brief, dem Schreiben, der *Schrift* einer Frau zu tun, deren „ontologischer“ Status „als Frau“ (in Hinsicht auf „den“ Mann, den „sonderbare[n] Herr[n]“, also in Hinsicht auf das Geschlechterverhältnis) mit Lacan befragt wurde. Was aber bedeutet es für „die“ Frau, die „nicht existiert“ (weil „ihr das sichtbare

⁹⁴ Nietzsche, Friedrich, *Götzendämmerung* : Wie die „wahre Welt“ endlich zur Fabel wurde. In: Nietzsche, F., *Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band 6, München 1988, S. 81.

⁹⁵ Virilio, Paul, *Metempsychose des Passagiers*. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 83.

Zeichen fehlt, wodurch sie *als Frau* zum Existieren käme“, SB, 91), wenn sie „ich“ sagt, wie sie das im Brief, im Text natürlich tut? Was ist das „Ich“ bei Lacan (und hier im Text)? Es gibt den berühmten Satz von Descartes, den Lacan dahingehend abwandelt, dass er sagt: „ich denke, wo ich nicht bin, also bin ich, wo ich nicht denke“, und er fragt dann: „Ist nun, was also an meiner Stelle denkt, ein anderes Ich?“⁹⁶ In *Über Tiere* sagt die Frau: „Ich diene, also bin ich da“ (24). Das Descartes'sche *Cogito*, das rationalistische Denken des Präsenz, ist im Text immer noch das des Mannes, für die Frau gilt: „Ich bin seine Präsenzdienerin, aber er sieht mich gar nicht. Ich bin die Abwesenheit selbst, versuche zu verschwinden, gerade indem ich eben immer da bin“ (24). Bei Lacan ist jedes Ich Gespalten-Sein, der trügerische Schein schlechthin, die Täuschung überhaupt, und so spricht auch die Frau in *Über Tiere* von sich selbst: Es hat kein „Fundament“, ihr Ich, auch wenn es „graben“ würde, sie ist „Scheinen“, „Schein“ (ohne Seins-Fundament). Aber auch das ist doppelbödig-abgründig. Nach Lacan gehört das Subjekt ja gleich drei Bereichen an, an denen es teilhat und die alle miteinander verknotet sind (Lacans „Borromäischer Knoten“). Das *Reale* ist das, was nicht zu definieren ist, das Freud'sche Urverdrängte, das Unsagbare, das den Menschen Bedrohende – der weibliche Körper, das Trauma, die Gewalt, der Tod. Dieses Unsagbare bestimmt den Jelinek'schen Text (wie es auch den von Bolaño mitbestimmt hat): Es bricht gewaltsam schon in diesen ersten Teil ein, der zugleich so viel von der unmöglichen Möglichkeit der Liebe spricht, die ganz und gar personal und ganz und gar universal ist: „Jetzt sind wir aber bei der Liebe, in der jeder andre die Welt für wieder einen andren ist, der aber nicht jeder sein kann, sondern nur ein ganz Bestimmter“ (13). Das wissen wir ja schon, dass der Mann für die Frau immer der Bestimmte, der Eine, die Frau für den Mann immer der unbestimmte Signifikant ist. Was das Subjekt bei Lacan konstituiert, vollzieht sich im Drama des Spiegelstadiums (auch Spiegel und Schein gehören zusammen), aber es konstituiert das Subjekt als unaufhebbar gespaltenes (*moi/je*) und dezentriertes, als ein Subjekt des unendlichen Begehrens. Im *infans*-Stadium des Kleinkinds geschieht die grundlegende Täuschung, dass der motorisch unkoordinierte (zerstückelte) Körper des Kindes sich im Spiegel (im Blick der Mutter) als somatische Einheit imaginiert (das Scheinen, der falsche Schein, die Imago, das Phantasma): Diese Identität ist das wahnhaftige Sich-Verkennen als *conditio humana*: Jedes Ich ist eines der Täuschung, des Scheins, des phantasmatischen Imaginierens einer libidinösen Einheit im Spiegelbild des anderen (*Objekt klein a*), die auf Projektion beruht, aber zugleich ein unstillbares Begehren nach dem Objekt auslöst, das, wenn die Dyade nicht aufgelöst wird im Namen eines Dritten (*Nom-du-Père, Non-du-Père*), immer andere Gestalt annehmen wird.

⁹⁶ Lacan, Jacques, Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud. In: ders., Schriften II, a.a.O., S. 43 und 49.

Das Begehren bedeutet bei Lacan zugleich auch immer, begehrt werden zu wollen, *Phallus sein* zu wollen für den anderen⁹⁷. Die gespaltene Sprecherin („Nein, ich weiß nicht, wer hier spricht“, 19) im ersten Block des gespaltenen Textes reflektiert all das, wenn sie sagt: „Die Liebe ist doch so: Entweder man will dies oder man will das. Entweder man kriegt es oder nicht. Besser: Entweder kann man es sich leisten oder nicht. Einmal noch, sagt die Mutter. Das ist nicht nett von ihr. Alles ist so“ (11). Wenn die Schreiberin/Sprecherin zugleich sagt: „Schein muß weg“, dann „weiß“ sie zugleich (die ödipale Situation und der *Wille zum Wissen*), dass sie sich narzisstisch im anderen spiegelt, dass ihr das Ideal-Bild der Spiegel-Imago entgegen scheint wie dem Jüngling Narziss der Widerschein seines eigenen Bildes. Und ihr „trotziges“ Aufbegehren (die Verweigerung des Scheinens, Scheins und „FÜHRERSCHEINS“) spiegelt im zerstückelten Begehren die Ambivalenz von Liebe und Hass, von Omnipotenz und Ohnmacht. Für Lacan, der sich in seiner frühen Spiegeltheorie an Hegel bzw. Kojèves Hegelrezeption (LE, 29) anlehnt, ist Begehren durchaus auch Hegel'sche Begierde: Das *moi*, das narzisstisch-paranoide Ich des Imaginären, richtet seine Begierde auf die des anderen, so dass, wie Pagel sagt, die „Ambivalenz der Begierde zwischen gut *oder* böse, Ich *oder* Du, Herr *oder* Knecht erneut zutage“ tritt (LE, 31): „Die Instanz würde Verlangen von Ihnen verlangen!“ – die Begierde, die das Begehren des anderen will, wird für den anderen zur Bedrohung. Aufgrund der Verkennung des ursprünglichen Mangels „symbolisiert sich die *Ich*-Bildung [...] in Träumen als ein befestigtes Lager, als ein Stadion, das [...] geteilt ist in zwei einander gegenüberliegende Kampffelder“ (SP, 67). Wendet man diese Metaphorik nach außen, so wird der Geliebte (wie in Kleists *Penthesilea*) zugleich Objekt des Begehrens und der Feind, der meine Autonomie bedroht. In die Worte der Schreiberin des Briefes ist diese Ambivalenz von Herr und Knecht, Sehnsucht und Angst, Macht und Unterwerfung ebenso eingeschrieben wie in ihren Körper: „Mein Körper war einmal dazu da, nicht nur dazu, aber auch. Ein Pfad zu werden für das betretende Liebkoson“ (10). Und ebenso sind im Epitheton „betretende“ der vorher erwähnte „Fußpfad“ (10) genau so wie der „Fußtritt“ (10) eingeschrieben. Im Jelinek'schen Ödipus-Drama ist die Frau „gefährdet wie ein Blinder“, und die Iterierbarkeit ihrer *Schrift* verschiebt den Kontext von der Antike in die Gegenwart, vom Mythos ewiger Wahrheit in die Zeitlichkeit der Scheinwahrheiten: „gefährdet wie ein Blinder vom Unterhaltungsfernsehen“ (11). Wo Lacan davon spricht, dass im Spiegelstadium (der „Schein“, das „Scheinen“) eine Ganzheit

⁹⁷ Lacan, Jacques, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: ders., Schriften I, a.a.O., S. 68: „Dieser Augenblick [„in dem sich das Spiegelbild vollendet“] läßt auf entscheidende Weise das ganze menschliche Wissen in die Vermittlung durch das Begehren des anderen umkippen.“ Im Folgenden als Sigle SP.

imaginiert werde, die wir „eine orthopädische nennen könnten“, so dass wir im „Panzer“ einer „wahnhaften Identität“ gefangen sind und nur „der Bruch des Kreises von der *Innenwelt* zur *Umwelt* die unerschöpfliche Quadratur der Ich-Prüfungen“ hervorbringe (SP, 67), schreibt das Ich bei Jelinek: „Wer weiß, was passiert. Die Umwelt ist verdeckt. Sie könnte einem helfen. Sie könnte einem nicht helfen“ (11). Die „Ich-Prüfungen“ scheinen nur für den Mann zu einer wahrhaften Identität (statt wahnhaften) zu führen: „Ich werde sozusagen Umwelt, ein Objekt in erster Linie des Verschmutztwerdens durch Verzweiflung (Verzweiflung ist die größte Umweltverschmutzung!)“ (20) Die alltägliche Gewalt gegen die nicht-metaphorische Umwelt wird in komischer Verschränkung mit der psychoanalytischen zur Auflösung der Identität der Frau überhaupt, die im maskulinen (Geist-)Diskurs „Natur“ ist und war, „Umwelt“ für den Mann: „Es ist ein Versuch meines Nicht da Seins, nicht mehr Umwelt zu sein“ (28) – auch hier verschränken sich Heidegger und Lacan. Im Lacan’schen Modell tariert erst die symbolische Kastration das fragile Spiel zwischen Bedürfnis, Anspruch und Begehren aus. Insofern kann die Schreiberin des Briefes sagen: „Man richtet sich nach einer fremden Labilität, die sich mal hierhin und mal dorthin dreht“ (12) – das Begehren ist seiner Struktur nach metonymisch, verschiebt sich von einem *Objekt klein a* zum anderen („mal hierhin und mal dorthin“): Die Frau „richtet sich“ nach dem Mann, der Mann „dreht“ sich von einem sexuellen Objekt zum anderen, „als ob das eine neue spezielle Verkehrsform wäre“ (12). Die Frau, die hier schreibt, ist die schreibende Demonstration dessen, dass „weder das Subjekt noch der Andere (für jeden der Beziehungspartner) sich damit zufrieden geben können, Subjekte des Bedürfnisses oder Objekte der Liebe zu sein, sondern einzig und allein damit, Statthalter zu sein für die Ursache (cause) des Begehrens“ (S I, 136 f) – und diese Ursache ist allemal der Mangel, der Entzug des Seins. Die Frau hier schreibt den Mangel, die *Schrift*, die bei Derrida Mangel an Präsenz ist.

Den Mangel, das Begehren als Begehren des Anderen verfehlt zu haben, spiegeln die folgenden Formulierungen der Frau, die wiederum Alltägliches-Weibliches zu spiegeln scheinen, aber die unterschiedlichen semantischen Ebenen ineinander spiegeln (das Scheinen des Scheinens): „Man richtet sich ununterbrochen, man richtet sich her [...], man wartet nur noch mit dem Einkaufen, ob nicht doch das Telefon klingelt“ (12): In solchen „Telefonsätzen“ und anderen stirbt auch das weibliche Ich in *Malina*⁹⁸; der Anruf kommt nicht, die zugleich die *Anrufung* wäre (Heidegger; Butler, Althusser), über die ich mich als Begehrende und Begehrte in der Rede des Anderen erfahren könnte. Wenn sich in *Malina* das

⁹⁸ Bachmann, Ingeborg, *Malina*, Frankfurt am Main 1971. Im Folgenden als Sigle M. Zu den Telefonsätzen etc. vergleiche auch Lücke, Bärbel, Ingeborg Bachmann, *Malina*, Oldenbourg Interpretationen, München 1993, S. 63-68.

weibliche Ich in den „Schimpfsätzen“ (M, 86) erfährt, den Schmähungen Ivans und seiner (männlichen) Kinder, die die Frau zum Gegenstand erniedrigen, dann ist da eine Nähe zu der Frau bei Jelinek, dann ist die Sprache als das Unbewusste, als *der Diskurs des Anderen*, „die Strafe“: „Die Sprache ist die Strafe. In sie müssen alle Dinge eingehen und in ihr müssen sie wieder vergehen nach ihrer Schuld und dem Ausmaß ihrer Schuld“ (M, 98). Die Anrufung als Subjektkonstituierung findet nur *ex negativo* statt, also gar nicht, zudem in einer Welt, in der die Frau für den Mann nur „Umwelt“ ist, zu der „wir nicht freundlich“ sind (20). Nein, sie war nicht einmal Umwelt, da sie „eigentlich nie da war, und eine Umgebung ist die Voraussetzung für eine Umwelt“ (20). Die Sprache bei Bachmann wird zum (Lacan'schen) Unbewussten bei Jelinek, und damit wird der Diskurs über die Sprache (als *Diskurs des Anderen*) zum Diskurs über den Körper. Und der ist Gebrauchsgegenstand krudester Art: „Die Willkür reißt mich fort, sie spült mich, blutigen Schaum, dorthin, wo die Mädels aufgeschlossen und keine Tür verschlossen ist. [...] Was geboten wird, ist sofort Standard. Da kann ich nicht mithalten“ (15). Der Körper ist Objekt der Gewalt, der Körperdiskurs ist Gewalt der Anrufung (*hate speech*), die das weibliche Subjekt vernichtet: „Ich weiche der Gewalt, die mich schon ganz aufgeweicht hat: stehengelassen worden zu sein“ (15). Die subjektlose, die „eßbare“, konsumierbare, bloß verwertbare und verwendbare Gebrauchs-Frau bei Jelinek (aber es gibt auch den Mann in seiner „eßbaren Anwesenheit“ (14), der von den anderen Frauen verzehrt wird – ein höhnisches Spiel mit der Präsenzmetaphysik) , sagt es, heideggerianisch gefärbt, auch weniger blutig: „aber wonach habe ich mich orientiert in der Liebe? Nach einem Mitvorhandensein von allem anderen? Hat das zu einer Art Weltliebe geführt, zu einer Öffnung der Welt gegenüber [...]?“ (13) Genau das kann nicht der Fall sein, wenn sie zugleich sagen muss: „Du warst immer die Welt für jeden, außer mir. Ich bin außer mir!“ (14) Das Wortspiel wird zur Beschreibung der ek-statischen Existenz der Frau (die nach Lacan die des Menschen ist), und wenn sie ebenso den „Abstand zwischen uns“ beklagt, der ist und war und sein wird, weil die „Liebe“ sich als das Imaginäre erwiesen hat, als Allmachtswahn, Machtanspruch, als Tauschwährung wie das „Geld“, das realiter die Welt regiert wie z.B. „die Religionen“, die auch nur Imaginär-Narzisstisches spiegeln, dann ist es die Liebe als „Weltreligion“ erst recht, denn immer „lauert“ noch „eine, etwas andres“, das „Gebrauch“ von ihm machen möchte: Die „Liebe“ als Spiel der Signifikanten, das nichts „bedeutet“, als voneinander „Gebrauch“ zu machen. Die Heidegger'schen Existenziale (*Mitsein, Dasein, In-der-Welt-sein, Sorge*) zerfallen in der *Schrift* der Frau wie dem Lord Chandos die Worte zu modrigen Pilzen. Wenn die Frau sagt, dass die „Anwesenheit“ des Geliebten ihn noch nicht dazu „zwing[e]“, sie „durch den Dreck [zu] schleifen zum Beispiel,

oder man besorgt es ihr (schon wieder, ich wünschte, ich wäre endlich am Ende meines Daseins, das endlich auch das Ende des Besorgens und der Besorgnis sein wird“ (18), so wird das, auf der Folie von Lacan, immer wieder in Heidegger gebrochen: „Das Seiende, zu dem sich das Dasein als Mitsein verhält, hat aber nicht die Seinsart des vorhandenen Zeugs, es ist selbst Dasein. Dieses Seiende wird nicht besorgt, sondern steht in der *Fürsorge*.“⁹⁹ Die Sprache der Philosophie wird an der Gewalt im Geschlechterverhältnis gebrochen, das es nach Lacan „nicht gibt“ – und bei Jelinek nur als eines der Gewalt. Das „zuhandene Zeug“ bei Heidegger entspricht dem „Hämmern mit dem Hammer“, das immer ein „Um-zu“ hat, einen Zweck (SZ, 69): „Wir nennen das im besorgen Seiende das Zeug“ (SZ, 68). Durchweg weist sich die Frau im Monolog als „Zeug“ aus, als Gegenstand des Gebrauchs, ja sie bekennt, ihn, den Mann, den Geliebten, darin habe „bestärken“ wollen, sie zu gebrauchen (19), aber gegen die Konkurrenz auf dem Markt kann sie ja kaum angehen (das Lacan’sche „[K]urkurren“ der Signifikanten: jede Nutte ein Signifikant, dessen Zeichencharakter der Mann kurzfristig zum bestimmten Signifikanten zwecks Gebrauch „erweckt“: „Die nordischen Blondinen zum Beispiel mußt du vorbestellen. Mich mußt du nirgendwo hinbestellen“ (15). Und zum *Gebrauch der Lüste* stehen die Mädchen verkaufs- und gebrauchsbereit: „Es gibt da keine Aufpreise mehr für Naturfranzösisch oder Küssen oder sonstige Sachen, es gibt sehr wohl Mädels, die griechisch machen“ (15): Bei diesem Zitat handelt es sich um eines aus den Abhörprotokollen des Callgirl-Rings, die im zweiten Teil von *Über Tiere* ebenso verarbeitet sind und dessen Montage hier nicht nur die Funktion hat, die Teile zu vernetzen, sondern auch das private und öffentliche (halböffentliche) Sprechen über Liebe und Sexualität in eins zu setzen, die Kontaminationen zu verdeutlichen – *das Unbewußte ist der Diskurs des Anderen*. Dass die Frau Natur, der Mann Geist sei, ist ein alter Topos der Metaphysik, die die Dichotomie zum Gesetz des Seins, zum ontologischen Credo erhoben hat. Jelinek setzt dies im Monolog auch immer wieder ein, um die (Rest-)Metaphysik Heideggers immer wieder in Lacan zu brechen: „Sie ist alles. Die Natur. [...] Sie kann zu allem führen. Aber wer führt einen dann aus dem Wald, wenn man einmal drinnen ist und sich nicht mehr auskennt? [...] Es gibt den Wald nur [...], weil er von etwas anderem umgeben ist. [...] Es ist nur etwas, weil es das Nichts rundherum gibt“ (27). Beim „Bruch des Kreises von der *Innenwelt* zur *Umwelt*“ beginnt bei Lacan „die unerschöpfliche Quadratur der Ich-Prüfungen“, und genau dies führt der Monolog vor; denn die Frau ist das weibliche „Nichts“, das die Umwelt für die männliche „Lichtung“ ist, und das heißt: für die Heidegger’sche „Erschlossenheit des Daseins“. Die „Lichtung“ ist beim Heidegger der *Kehre* der Ort der Wahrheit als *aletheia*: „Sein und

⁹⁹ Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen 1993, S. 121. Im Folgenden als Sigle SZ.

Wahrheit „sind“ ursprünglich“ (SZ, 230). Die Frau das Nichts, der Mann das Sein. Die Frau der *Signifikant*, der als „Die Frau“ *nicht existiert*, der Mann der *phallische Signifikant*, der „existiert“. Genau von hier aus lässt sich wieder an den Anfang zurückgehen, denn die Frau ist nicht nur das „Nichts“, das „Zeug“ für das sexuelle *Um-zu* (für die Lacan’schen *Fickgeschichten*), sie ist auch der „Schein“, und der Schein ist, nach Heidegger, eine Kategorie der *Verfallenheit*. Die Frau: „Ich war also einer Besorgnis völlig verfallen, von morgens an schon verfallen. Der Besorgnis mehr verfallen als je einem Menschen“ (17). Und Heidegger: „Zur Seinsverfassung des Daseins gehört das Verfallen. Zunächst und zumeist ist das Dasein an seine Welt verloren“ (SZ, 221). Bei Jelinek ist das kein „Zunächst“ für die Frau, weil danach nichts mehr kommt – Mörikes Gedicht, immer wieder variiert: „Laß mich sein! Oh weh, die Welt hat mich entmutigt fallenlassen [die Verfallenheit, B.L.]“, aber der Jelinek’sche Spott lässt auch nicht auf sich warten und lässt weder ein tragisches noch melancholisches Sich-Verlieren zu: „[...] sie soll mich lassen lassen lassen! Sie soll mich arbeiten lassen [...], dann verdiene ich mehr“ (29/30): Die spielerisch-selbstreferentielle Entzauberung des Poetischen verhindert die romantische Pose, ist ein Appell, die Ideologien zu entideologisieren. Die Verfallenheit des Daseins, die im Monolog hier subvertiert wird, bedeutet bei Heidegger auch: „Das Entdeckte und Erschlossene steht im Modus der Verstelltheit und Verschlossenheit durch das Gerede, die Neugier und die Zweideutigkeit. [...] Das Seiende ist nicht völlig verborgen, sondern gerade entdeckt, aber zugleich verstellt; es zeigt sich – aber im Modus des Scheins“ (SZ, 222). Da sind wir an dem Anfang, an dem der Fundamentalontologie Heideggers das Fundament wegbrach, nein, nur das der Frau. Die Kategorie Heideggers, bei der „das vordem Entdeckte wieder in die [...] Verborgenheit zurück[sinkt]“ – Mörikes Gedicht *Verborgenheit*, das die Frau immer wieder zitiert-variiert –, ist die des *Man*: Die Frau ist nicht Subjekt, sie gehört zu den Heidegger’schen „Anderen“, weil der „> Subjektcharakter< des eigenen Daseins und der Anderen sich existential bestimmt“, und wer *die* sind, sagt Heidegger so: „Im umweltliche Besorgten begegnen die Anderen als das, was sie *sind*; sie sind das, was sie betreiben“ (SZ, 126); sie sind „nicht einige und nicht die Summe Aller“; sie sind „das Neutrum, das *Man*“ (SZ, 126). Die Frau, das *Zeug*, das *Man*, der leere Signifikant: „die Leere. Die Leere. Keine Ursache. Geschieht mir recht“ (17). Im apokalyptischen Spiel von Enthüllung (der Wahrheit) und Verhüllung (des Verstellten) ist sie gerichtet und verdammt als das ewige Freud’sche (Lacan’sche?) Mängelwesen: „Was schaust du so blöd in meinen Körper hinein, noch dazu vom falschen Ende her? Da ist nichts und da ist nichts zu sehen“ (24). Der Jelinek’sche Schmerz-Sarkasmus führt die Schreiberin und die Liebesdienerinnen zusammen („Ich diene, also bin ich da“, 24;

„Wann reist du ab, nach Vilnius?“, 20) und auch wieder kontrastierend gegeneinander: „Wenn man zahlen muß, tun zwei Minuten schon weh. Gratis macht es nichts. Gratis macht es keine“ (19); „In der Liebe wendete ich dir die größte Besorgnis zu, wie du über mich entscheiden würdest“ (19). Vor den (schon in den ersten Teil montierten) Callgirl-Ring-Protokollen („Sie kommen aus Litauen, wo die beste Mischung aus den Kulturen hergestellt und vertrieben wird“, 16) des zweiten Teils wird das Lacan'sche Subjekt der Sprache zur Wahrheit verzerrt: „Gehen wir einmal mehr davon aus, daß in erster Linie für das Subjekt sein Sprechen eine Botschaft ist, denn es entsteht am Ort des Anderen“ (S I, 226) – der nicht der Heidegger'sche Andere ist. Noch einmal ein Lacan-Zitat zum Begehren als der „Unmöglichkeit des Sprechens“, die von der Frau im Monolog immer wieder ausgestellt wird: „Das ist klar zu lesen im freiesten Sprechen, das das Subjekt produziert. Es wendet sich an seine Frau oder seinen Meister, ihnen sein Wort zu geben mit einem Du bist (die oder der), ohne kundzutun, was es selber ist, es sei denn dadurch, daß es sich selbst eine Morddrohung zuraunt, die der Doppelsinn des Französischen hörbar macht“ (S I, 226): „Du bist“ heißt auf Französisch ja „tu es“, was sich anhört wie „tuer“ – töten. Davon spricht die Frau, wobei der Bogen gespannt ist von der „Lähmung“ (17) bis zum symbolischen Mord: „Sobald man sich aufgibt, im Hinblick auf einen Anderen, der das Andere schlechthin ist, schluckt die Welt [...] einen auf, und man ist fort“ (18).

8. „Mechanical pig“, der roboterisierte Mensch – *Über Tiere*, zweiter Teil

Der zweite Teil von *Über Tiere* enthält, wie schon gesagt, verschiedene Diskurse, die, von Jelinek übernommen, überschrieben und überformt, ineinander montiert sind (also nicht nur *cut'n'paste*). Bei dem sprachlichen Rohmaterial handelt es sich hauptsächlich um polizeiliche Abhörprotokolle eines Menschenhändler-Rings, bei denen es um telefonische Verkaufsgespräche¹⁰⁰ von Callgirls geht. Der Wiener Journalist Florian Klenk hat diese Abhörprotokolle im *Falter* 35/2005 veröffentlicht¹⁰¹: Die „Ware“ sind Frauen, die weltweit „vertrieben“ wurde, noch minderjährige Mädchen aus Osteuropa, zum Teil aus Waisenhäusern – in *Über Tiere* heißt es (ohne dass ich die Übersreibungen Jelineks hier im

¹⁰⁰ Dass es sich um Telefonprotokolle handelt, kommentiert die Züricher Regisseurin Christine Gaigg so: „Die Leute reden nicht von Angesicht zu Angesicht miteinander. Abgesehen davon, dass man nie weiß, wer nun wirklich miteinander redet. Das ist das, was überbleibt von einem akustischen Raum, dass auch Dinge, die sehr weit voneinander stattfinden, sich aufeinander beziehen, ohne dass man was dazu sieht. Es hat mit dem Medialen – telefonieren und nicht anwesend sein – zu tun“: Saskya Rudigier, No Human Nature. Aus: <http://www.anschlaege.at/2007/oktober07/nohumannature.htm>

¹⁰¹ Vgl. dazu: <http://www.sexworker.at/phpBB2/viewtopic.php?t=202> und besonders deren Quelle: <http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=135>

Sinne einer philologischen Arbeit untersuchen möchte): „Ich weiß jedoch, dass viele litauische Mädchen als Jungfrauen in die Emirate fliegen für diese Arbeit. Die andre kann das Mädchen als Schwester begleiten, auch wenn sie gar keine Schwester ist. Der Klient möchte das Mädchen im Beisein seiner Schwester entjungfern“ (44). Die „Klienten“ waren besonders wohlhabende Rotlicht-Kunden, aber auch zur Wiener „feinen Gesellschaft“ zählende Professoren, Anwälte, Politiker etc., die aber gerichtlich nie belangt wurden. Verurteilt wurden lediglich die Frauenhändler: „Die Anwälte ficken, die Staatsanwälte ficken, die habe ich jetzt alle auf meiner Seite. Richtig. Dieser Mann verläßt heute für ein Jahr das Parlament und geht nach Transnistrien, um dort Straßenkinder zu begutachten und ihnen dann zu helfen. [...] Die Kinder arbeiten als Waisenkinder. [...] Dann bekommen viele Kinder auf einmal ein neues Zuhause“ (35): Im Kontext des Stückes wird die Sprache der absolut ‚tierhaften‘ Stumpfheit und des absoluten Zynismus als die tödliche Sprache der Gewalt in der patriarchalischen Gesellschaft erkennbar (die *Anrufung* der Butler’schen *hate speech*, quasi diesseits von Heideggers *Anruf*). Von hier lässt sich der Bogen zu dem *Buch von den Verbrechen* in Bolaños Roman 2666 noch einmal und immer wieder ziehen. Das heißt auch: Für Jelinek sind die Abhörprotokolle das (dokumentarische) Ausgangsmaterial ihres Textes, das die Sprache der Verachtung, die Sprache der Gewalt, die Butler’sche *hate speech* als subjektkonstituierende Sprache, als Zerrspiegel der Sprache, als Zerrspiegel der Normen der Gesellschaft ausstellt. Es ist genau die Sprache, die das Verhältnis „des Mannes“ zur Frau (als Ware, als Geschäft, als Objekt, als „leerer“ Signifikant) ausstellt in dem doppelten Sinn des Satzes: Die Frau ist eine „Ware“, und die Sprache ist es auch. Es sind die „Verkaufsgespräche“, für deren Sprache McLuhans berühmter Satz (*The medium is the message*¹⁰²) gilt und kaum noch gilt, weil selbst diese Sprache, hier die der Werbung, pervertiert ist. Der erste Satz demonstriert diese doppelt pervertierte Sprache der „Werbung“¹⁰³, die dennoch oder gerade deshalb auf „gesellschaftliche Verhältnisse“ verweist, „deren Normen den Werbeerfolg garantieren. Norm innerhalb dieser Gesellschaft ist der durch Tüchtigkeit emporgekommene, erfolgreiche, materiell gut gestellte Mann“¹⁰⁴, d.h. – der Mann ist die Norm der Dinge. Adorno, der in seinem Aufsatz *Résumé über Kulturindustrie* auf die *Dialektik der Aufklärung* zurückblickt, trifft mit seiner immanenten Gesellschaftsanalyse immer noch den Kern, auch wenn es hier nur bedingt um

¹⁰² McLuhan, M., *Das Medium ist die Botschaft=The Medium is the Message*, 1. Auflage, Dresden 2001.

¹⁰³ V. Meyer sagt: „Alles ist reduziert auf die kalten Floskeln jener Internetseiten und Kleinanzeigen, auf denen die Prostituierten angepriesen werden“: Meyer, Verena, *Wir sind Material*. In: Autoren am Deutschen Theater, a. a. O., S. 73.

¹⁰⁴ Eigenwald, Rolf, *Erfolg, ein Bildungsweg – Analysen von Anpassungstexten*. In: *projekt deutschunterricht? Sozialisation und Manipulation durch Sprache*, hrsg. von Heinz Ide, Stuttgart 1973, S. 127-146. Hier: S. 132. Im Folgenden als Sigle E.

„Kulturindustrie“ geht: „Mäße man die Kulturindustrie [...] an ihrer Wirkung [...], so wäre das Potential solcher Wirkung doppelt schwer zu nehmen: Das ist aber die Beförderung der Ich-Schwäche, zu der die gegenwärtige Gesellschaft, mit ihrer Zusammenballung von Macht, ihre ohnmächtigen Angehörigen ohnehin verurteilt.“¹⁰⁵ Die Ohnmächtigen und die Mächtigen sind auch in *Über Tiere* in ihrer gesellschaftlichen, ökonomischen und sexuellen Dichotomie erkennbar: Der von Jelinek eingearbeitete psychoanalytische und philosophische Diskurs zerschellt und zersplittert gleichsam immer wieder daran. Denn das von Lacan verneinte Geschlechterverhältnis ist nicht nur als Herr-Knecht-Verhältnis Sprache geworden, sondern wird im zweiten Teil gänzlich zum modernen Sklavenmarkt, zum Potlatsch ökonomischer wie geschlechtlicher Kriegsführung, auf dem die Frau als „Objekt der Lust“ ge- und verkauft wird, wobei allerdings die zu verkaufende „Ware“, nach, wie oben erläutert, doppelt pervertierten Werbe- und Marktgesetzen, in den „Verkaufsgesprächen“ in zynischer Weise „positiv“ markiert wird¹⁰⁶. Das wird im folgenden Zitat besonders deutlich an der sprachlichen Unverhältnismäßigkeit der Aufwertungen der „Ware“ Frau, der auf diese Weise ein Rest – allerdings bloß perfid-funktionalen – Menschseins zukommt: „Bevor alle Hüllen fallen, zeigen sich auf den Gesichtern Angespanntheiten und alle möglichen Spannungen. Es knistert die Erotik, denn diese Frau ist vom Charakter her interessant“ (31). Die funktional eingesetzte Anspielung auf den Charakter der Frau soll auch dem Kunden schmeicheln – dient also auch *seiner* werbetechnischen Positiv-Markierung. In ähnlicher werbewirksamer Verwendung sind solche invers kundenbezogenen, vollkommen hohlen und inhaltsleeren Wendungen zu verstehen wie: „Nicht daß man es jetzt merkt im negativen Sinn einer Prostituierten oder so, einfach, sie ist Kosmopolit, schon“ (32). Wenn Imperative „die häufigste Grundform der Werbetexte sind“ (Sp, 141), so verwendet Jelinek den in einem Ausruf versteckten Imperativ, der starken Erlebnis- und Suggestionscharakter hat: „Was für ein schöner Augenblick das für sie sein muß, jetzt jetzt jetzt!“ (31): Die stark skandiierte rhythmisierte Werbesprache bedient sich auch werbewirksamer poetischer Mittel¹⁰⁷ wie z.B. der dynamischen Reihung („jetzt jetzt jetzt“). Die Sprecherabsicht wird auch im Folgenden

¹⁰⁵ Adorno, Th. W., *Résumé über Kulturindustrie*. In: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt am Main 1970, S. 68.

¹⁰⁶ Wernicke, Uta, *Sprachwissen. Lehr- und Arbeitsbuch Deutsch. Sekundarstufe II*, Hamburg 1975, S. 141. Im Folgenden als *Sigle Sp.*

¹⁰⁷ Helen Ackel bemerkt in diesem Zusammenhang, dass Jelinek Julia Kristeva dekonstruiere, die im poetischen Sprechen als dem *Semiotischen* das negativ-verworfenen Weibliche bewahrt sieht: „Was Jelinek im zweiten Teil vorführt, ist deshalb die Dekonstruktion von Kristevas *Revolution der poetischen Sprache*, denn das Semiotische bildet somit keine Ausdrucksform für das Weiblich-Verworfenen. Der Mann zeigt sich hierdurch als das Subjekt der Sprache und der Sexualität, weshalb weibliche Sexualität unmöglich ist, wie ein weibliches Sprechen, denn die Frauen sind nur das, was die Männer in sie projizieren. Die Frauenkörper werden somit zu leeren Signifikanten für das unstillbare Begehren der Männer“: Ackel, Helen, *Sprechen ohne Sein. Elfriede Jelineks Heidegger-Kritik in „Über Tiere“*, a.a.O., S 33 und 34.

als verdeckter Imperativ, als Aufruf zur (tödlichen) Gewalt, erkennbar: „Also, alles OK, man macht sich über die Frau her, man macht sie hin, man nimmt sie her“ (33). „Jede Dimension des Seins“, sagt Lacan, „produziert sich im Kurrenten des Diskurses des Herrn [...]. Der Signifikant ist zuerst Imperativ“ (E, 36). Wenn zur Sprache ubiquitärer Werbung gehört, dass das Produkt „positiv“ bewertet wird (Superlativbildungen, emotional aufgeladene Adjektive, sympathische Assoziationen weckende Vergleiche etc.), so macht Jelinek daraus Umkehrfiguren (z.T. bewirken die Kunden und Zuhälter das selbst), die nicht nur die Werbesprache als verlogen entlarven, sondern vor allem den potentiellen Käufer als dehumanisiertes Mittel zum ubiquitären Konsum-Zweck bloßstellen (die Frau als „Ware“). Im Theatertext mit seinem überschriebenen, kontextverschobenem „Doku“-Material (aber nicht Dokusoap-Material) wird das Produkt, die gehandelte Frau (in doppeltem Sinne: die dem Menschenhandel zum Opfer gefallene und nun käufliche Frau), zum „Dreck“, der schwer schönzufärben ist (im Sinne der Werbung): „Er hat Weiber, die kommen ins Hotel, schauen ganz schön aus und speiben sich im Bett an. Sie blasen dir den Schweif, und für das wollen sie dann 2500 Euro!“ (31) Jelineks Sprache verkettet immer schon Jargon und poetische Sprache, Sprachfragmente aller Diskurse zu einem neuen chaotischen Kosmos (in dieser Paradoxie), der unsere sprachliche und gesellschaftliche Brutalität, die *hate speech* als *hate deed*, erst sichtbar macht; hier beschwert sich ein Freier über die „Handels-Ware“: „Die Kleine war Scheiße. Vor mir niemand entdeckte diesen Mangel. Scheiße Scheiße Scheiße!“ (32) Der Kunde als König? Nein, der Kunde als *der Mann-der Gott*, der einzigartig ist, selbst im Entdecken des Mangels (aber nie des eigenen). Die Brutalität der Sprache spiegelt die Brutalität dieses „einzig“ Gottes ‚Mann‘ („Vor mir niemand“), aber auch die zynische Sprache des Zuhälters: „Der Kunde hat es eilig, denn er muß nächste Woche in die Ukraine fahren und sich um minderjährige Straßenkinder kümmern [...]. Sie machen fast alles, außer Griechisch. Das ist ihr Charakter“ (31/32) – also ihre „Natur“: Der Zynismus hat Methode, denn was so phrasenhaft klingt, ist metaphysisches, also logozentrisches, theologisches Gedanken“gut“. Wenn man den zweiten Teil also als eine Art sarkastisch-brutalen Werbetext („Verkaufsgespräche“, „Reklamationen“) liest, wie ich es gerade versuche, wird deutlich, dass die Appellfunktion der Sprache, mit deren Mitteln „der Sender Kontakt zum Empfänger“ herstellt (Sp, 141), hier zugleich ausgereizt und vollkommen pervertiert, ad absurdum geführt wird. So heißt es von den Prostituierten und ihren Kunden: „und es gibt Mädels, die genau wissen, warum sie diesen Job machen. Das aber nicht spüren lassen im negativen Sinn. Ja, die merkt das, die merkt das, was sie auch merkt, sie merkt sich das, das müßte jedenfalls

merkbar sein, daß sie es merkt und es sich merkt, wenn ihr jemand auf den Po klatscht, und da steigt dann der Atem dieser Frau“ (32).

Elfriede Jelinek hat auf ihrer Homepage dem Stück *Über Tiere*¹⁰⁸ Bilder aus dem Band *lala land parody paradise* von Paul McCarthy zu der gleichnamigen Ausstellung im Münchner *Haus der Kunst* beigegeben: Eingerahmt wird der Text vom *Mechanical Pig*, am Anfang die Vorder-, am Ende die Hinteransicht des Tieres als Teil der Installation. Eine rosige, verzückt lächelnde Sau (das Lächeln erinnert entfernt an die Statue der heiligen Theresa von Bernini, die Lacan für das *Genießen* der Frau *jenseits des Phallus* zitiert) liegt auf einem kompliziert konstruierten elektrischen Apparat, der wie ein elektrischer Stuhl für das ahnungslose Tier anmutet. Ein Blogger beschreibt die Installation so: „It’s an animatronic pig, sleeping. All her inner workings are exposed; [...] it’s very realistic but slightly Disneyfied; kind of like a life-sized Babe. Also creepy: she has human female genitals, including a line of breasts for teats. Her skin is more pasty human than porcupine.“¹⁰⁹ Joachim Kronsbein dagegen kommentiert: „Ungeteilte Heiterkeit verbreitete dagegen Paul McCarthy’s „Mechanical Pig“, eine lebensechte, animierte rosarote Tierplastik mit prallen Zitzen, die mit den Waffen einer Sau das Publikum beglückt.“¹¹⁰ Dass hier ‚Frau‘ und ‚Sau‘ in der Redewendung („mit den Waffen einer Frau“) oszillieren, enthüllt (die Apokalypse!) die Wahrheit eines vollkommen phallischen maskulinen Blicks auf die Frau, wie sie Paul McCarthy, dessen Kunst „Gewalt unterm Vergrößerungsglas“¹¹¹ zeigt, mehr als dem Verfasser (Kronsbein) lieb sein kann, der in die ausgelegte Falle tappt. Denn McCarthy geht es in der „Logistik der Wahrnehmung“ um „das unbewusste Traumpotenzial, das sich nicht weniger gegen die Realität stellt – freilich um sie zu durchstoßen.“¹¹² Die-Frau-als-Sau-mechanisch-animiert-orgasmiert: Das ist genau die Imago, die den Mann-als-mechanischen-Kunden-als-mechanischen-Ficker (Lacans *Fickgeschichten* noch einmal) antreibt: Und um diese immer wieder verleugneten Triebe geht es Paul McCarthy, geht es Elfriede Jelinek. Wenn der Sphinkter der Sau-Kind-Frau („Babe“) in McCarthy’s Installation fröhliche Laute hören lässt, so lesen sich, in der Sprache-des-Subjekts-der-Sexualität, also in der des Herrn, formuliert, die Sätze aus dem Theaterstück, als seien sie als Begleittext zu McCarthy geschrieben: „Zuerst werden die Kinder entführt, dann werden sie geführt. Schmusen ohne Aufpreis, aber Aufpreis für Arschficken [...]. Es ist eine Schweinerei“ (40); „Ich will, daß sie mir einen blast und daß ichs buder und aus. Ist sie ein

¹⁰⁸ Vgl. <http://www.elfriedejelinek.com>.

¹⁰⁹ Anonymus Blogger, Oktober 2007. Aus: <http://www.ikillspies.com/blog/?m=200710>.

¹¹⁰ Kronsbein, Joachim, Bunter Hund am Canal Grande. Aus: <http://www.spiegel.de/Spiegel/print/d-46707721.html>.

¹¹¹ Maak, Niklas, Die Plastikblume des Bösen. Aus: <http://www.faz.net>, 10. Februar 2010.

¹¹² Werneburg, Brigitte, Mit dem Flugzeug zum F-Fort. Aus: <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2005/07/13/a0160>

Ferkilein? Ja, sie ist ein Ferkilein“ (43). Wenn Elfriede Jelinek in einem Interview gefragt wird, was denn das Neue an ihrem Text sei, da man ja „eh gewusst [habe, B.L.] dass Männer so sprechen“ und Jelinek antwortet: „Ja, das stimmt, das habe ich auch gewusst, das hat keinen großen Neuigkeitswert“¹¹³, so verkennt die Frage völlig, dass die Phänomenologie der Gewalt in der Kunst immer immanent nach den Gründen fragt, also eigentlich Genealogie möglicher Gewalt ist (z.B. die Abspaltung des weiblich „Verworfenen“), was auch auf die bildende Kunst zutrifft: „The abject is always present, especially as we recoil and push it away. McCarthy tests the boundaries, pushes us nearer to the precipice of our subconscious fears. His art demands that we face our own disgust & revulsion.“¹¹⁴ Lacans *Struktur des Begehrens* deckt mit dem Signifikant *Phallus* den unaufhebbaren Mangel an Sein in der ödipalen Struktur auf, die grundsätzliche Seinsverfehlung (anders als der späte Heidegger): Das Kind, das die umsorgende Liebe der Mutter ersehnt, d.h. von ihr begehrt werden will, muss erkennen, dass sie weder *Phallus* ist noch ihn hat. Löst der Mann sich *nicht* vom Begehren der Mutter, wird er immer *Phallus* sein (statt ihn zu haben): Er wird in der Unterwerfung unter das Begehren der Mutter verhaftet sein, dieses Verhaftetsein aber potentiell als Hass auf das Weibliche ausleben (die Verwerfung des Weiblichen, ein projektiver Selbsthass) und die Unterwerfung des Weiblichen als Macht über das Weibliche kompensatorisch, also verschoben, erleben. In dem Zusammenhang, in dem gilt „es gibt kein Geschlechtsverhältnis“ (E, 39), sagt Lacan entsprechend (der ewige Ödipus des Unbewussten), „daß die Frau je nur genommen wird *quod matrem*. Die Frau tritt in Funktion im Geschlechtsrapport nur als die Mutter“ (E, 39).¹¹⁵ Der Ort des triebhaften Begehrens bei

¹¹³ Rudigier, Saskya, No Human Nature, a.a.O., S. 4.

¹¹⁴ Paul McCarthy's Art is Offensive! Escape into Life. Aus: <http://www.escapeintolife.com/art-reviews/paul-mccarthys-art-is-offensive/>.

¹¹⁵ Der Psychoanalytiker Arno Gruen sieht auch die Mutter in der patriarchalischen Gesellschaft insofern als deformiert an, als sie selbst von ihren innersten Gefühlen abgespalten ist: Sie kann, sofern ihre eigene Autonomie verstümmelt ist, das Bedürfnis des Säuglings nach Kontakt und Berührung gar nicht erfüllen, sondern wird ihn leiden lassen, weil ihm angeblich nichts fehlt: „Es ist soeben frisch gewickelt und gefüttert worden. Deshalb ist sie sicher, daß ihm in *Wirklichkeit* nichts fehlt, und sie läßt ihn weinen, bis er erschöpft ist“: Gruen, Arno, Der Verrat am Selbst. Die Angst vor der Autonomie bei Mann und Frau, München 2009, S. 19. Im Folgenden als Sigle VS. Das Freud'sche ödipale Drama erfährt bei Gruen eine Umdeutung: Ohne „die“ Mutter „anklagen“ zu wollen, sagt er: „Sie wird ihr Kind „lieben“, weil es sich als Werkzeug ihres eigenen Machtwillens gebrauchen läßt. Was daraus entsteht, wird durch den „Mythos“ des Ödipus verherrlicht und verborgen. [...] Die tiefste Verletzung, die einer Mutter in unserer Gesellschaft angetan wird, ist nicht nur ihre Unterdrückung, sondern ihre Anpassung an den männlichen Mythos seiner Überlegenheit und die Annahme ihrer eigenen Wertlosigkeit. [...] Das ist es, was Ödipus wirklich verkörpert: die ursprüngliche Verletzung, die sich zum Streben nach Dominanz verwandelt“ (90). Immer wieder betont auch Gruen das Mechanische, das Roboterhafte am von sich abgespaltenen Menschen“ (S. 56/S. 158). Den eigentlichen „Ursprung des ödipalen Geschehens“ sieht Gruen also „in der Unterdrückung der Frau und dem daraus entspringenden Versuch der Eltern, sich durch den Besitz ihrer Kinder Bedeutung und Macht zu schaffen“ (S. 43). Lacans Spiegelstadium paraphrasierend, heißt es in Bezug auf die fehlende Selbstachtung der Mutter: „Dadurch muß die Anerkennung des eigenen Kindes – also wie das Kind sich später in ihrem Auge sieht – jene Beschränkungen widerspiegeln. In diesem Vorgang finden wir die Quellen jener Formen des Hasses und der Wut, die in unserer Welt oft als Liebe und Selbstopferung ausgegeben werden“ (S. 18).

Lacan (das *Objekt klein a*) ist zwar immer *der Ort des Anderen*¹¹⁶, aber dieser Buchstabe A, der ihn symbolisiert, ist zugleich immer Signifikant von A, durchgestrichen, gebarrt: „Dadurch habe ich eine Dimension hinzugefügt zu diesem Ort von A, indem ich zeige, daß als Ort er nicht hält, daß es da eine Spalte gibt, ein Loch, einen Verlust. Das Objekt *a* funktioniert im Hinblick auf diesen Verlust“ (E, 53). Die das weibliche Genital evozierende Sprache des Verlustes reklamiert für sich, dass es „keine prä-diskursive Realität“ (das ist auch die zentrale These Judith Butlers) gebe: „Jede Realität gründet sich und definiert sich aus einem Diskurs. Darin ist es wichtig, daß wir gewahrten, woraus der analytische Diskurs gemacht ist [...], nämlich daß man da spricht von dem, was das Verb *ficken* vollkommen aussagt. Man spricht da von ficken – Verb, auf Englisch *to fuck* – und sagt damit, daß es nicht geht“ (E, 37). In *Über Tiere* klingt das so (in perfid-wiederholter Juxtaposition sozial positiv gewerteter Gefühle und Taten mit dem Verb *ficken*): „Mein Herz schlägt für Kinder. [...] Und sie werden von der Parlamentsdirektion und von mir aus gefickt und gefickt und gefickt. Und sie gründen eine Bürgerinitiative Höhere Strafen für Kindesmißbrauch, und sie ficken und ficken und ficken und ficken“ (38) oder: „Wir treten vehement gegen den Kindesmißbrauch auf, und wir ficken und ficken und ficken“ (39). Im *Diskurs des Herrn* (E, 31) ist das Subjekt „insofern repräsentiert, als es sprechende Substanz ist. Die Signifikanten durchqueren es und lassen es sprechen. Aber damit hat das Subjekt noch keinen Halt gefunden; es bedarf dazu der Verankerung im Objekt. Das Objekt kommt durch die Imaginierung der Leerstelle [...], als Phantasma ins Spiel“ (SB, 133/134), d.h., wenn Lacan sagt: „Man spricht da von ficken und sagt damit, daß es nicht geht“, dann kann das Verb *ficken* nur so verstanden werden, dass es nicht für das steht, was „den Grund des Lebens wirklich macht“, was man im Verhältnis von Mann und Frau „Gemeinschaft nennt“ (E, 37). Das Verb *ficken* markiert den patriarchalen Diskurs, den *Diskurs des Herrn*, der, wie Widmer sagt, bei Lacan der Philosophie gleichkomme (Sb, 134). Und der Psychoanalyse nicht minder? Und von hier aus schließt sich der Kreis zu Jelineks Heidegger-Persiflage seit ihrem *philosophic turn* (eher ihrer dezidierten Hinwendung zu einigen Philosophen), zu dem *Offenen*, der *Lichtung* etc., wenn es in *Über Tiere* heißt: „Das bespreche ich mit meinen Damen vorher, viele Agenturen sagen das vorher den Mädels nicht und lassen sie ins offene Messer laufen ins offene Messer ins offene Messer, ins Offene“ (33). Das wird vielleicht nur noch überboten, wenn es konkret ums Arschficken geht: „Und absolut offen in bezug auf den Po hinhalten. Absolut offen offen offen“ (34). In *Hass spricht* wird das alles von Judith Butler gleichsam noch einmal zusammengefasst, und es soll noch einmal hervorgehoben werden, dass es in *Hass spricht* ja „nicht um eine harmlose

¹¹⁶ „Ich bezeichne damit [Objekt klein a, B.L.], was zunächst ein Ort ist, ein Platz. Ich habe gesagt – *der Ort des Anderen*“: Lacan, Jacques, *Encore*, a.a.O., S. 53.

Beleidigung [geht, B.L.], sondern um ein *Geflecht von Worten* [...], welches in Zusammenhang mit konkreten Taten (historisch, zukünftig oder potentiell) steht“¹¹⁷: „Wer *hate speech* spricht, führt eine performative Äußerung aus, die Unterwerfung erzeugt, wie maskiert und kostümiert [...] auch immer. Als performative Äußerung raubt *hate speech* ihren Adressaten *diese* performative Macht – es ist eine, die von manchen als die sprachliche Bedingung der Staatsbürgerschaft angesehen wird“ (HS, 129/130). Die *politische* Dimension, in die Jelinek den patriarchalischen Diskurs über die Frau stellt, wird von hier aus noch einmal deutlich. Sie umgreift auch die Untrennbarkeit von Sprechen und Körper, um die es hier geht, da Sprechen und Handeln, wie Butler sagt, immer, wenn auch „in unkongruenter Weise aufeinander bezogen sind“ (HS, 24). Die politische Dimension ist auch dadurch gekennzeichnet, dass in der *hate speech* Sex, Geld und Religion zur gesellschaftlichen Trinität verschmelzen. Genau diese drei hatte Jelinek schon in *Bambiland* und *Babel* als „Antriebe“ bezeichnet, die Triebstruktur, die uns bestimmt.¹¹⁸ In *Über Tiere* heißt es in Bezug auf das Geld im Zuhälter-Kunden-Telefonat: „Die arbeiten unter dem Namen Finanzkonzept. [...] Das kannst du gut unterbringen bei der Steuer bei der Steuer beim Steuern“ (65) – die kleine semantische Verschiebung macht den Finanzbetrug durch Manipulation, macht patriarchalische Manipulation überhaupt, sprachlich sichtbar, schockhafter als durch viele Worte. In der *hate speech* wird der Übergang von Religion und Prostitution gleichsam flüssig, so flüssig, wie die Kunden ohnehin sein müssen: „und sie werden ficken, man kann sie wie Christus irgendwo annageln, und sie werden andre nageln“ (40). Die Vermischungsfigur von Sex-Geld-Religion als sprachlicher Seismograph einer Phänomenologie und Genealogie der Gewalt wird dann mit der Einarbeitung der Exorzismus-Protokolle im Fall der Anneliese Michel¹¹⁹ weitergeführt und beklemmend gesteigert – gerade in der mittelalterlich-regressiven Anmutung der „Szene“, die mit der Prostitution verknüpft wird: „Sie kann keine Heiligenbilder mehr ansehen. [...] Panische Furcht vor Weihwasser. Luzifer muß Besitz ergriffen haben von der Seele. [...] Vom Teufel besessen. Ficken wie der Teufel“ (48); „Ficken ficken ficken! Sie hat den Kopf gegen die Wand geschlagen gegen die Wand, bis die Zähne gesplittert sind. [...] Voller Blut. Bis die Zähne splintern“ (48). Die Gewalt der Triebe, der Sexual- wie Machttriebe, die in der *hate speech*, der Gewalt der Sprache, zugleich

¹¹⁷ Vgl. http://www.wikibooks.org/wiki/Soziologische_Klassiker/_Butler_Judith.

¹¹⁸ Jelinek, Elfriede, *Bambiland und Babel*. Zwei Theatertexte. Mit einem Vorwort von Christoph Schlingensiefel und einem Essay von Bärbel Lücke, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 87. Vgl. auch: Lücke, Bärbel, *Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freud'schen Vatermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer*. Elfriede Jelineks „Bambiland und zwei Monologe“. Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse. In: *Weimarer Beiträge*. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaft. 3/2004, 50. Jg. S. 362-381, hier: S. 368 ff.

¹¹⁹ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Anneliese_Michel.

gespiegelt und performativ wird, lässt Jelinek schließlich in Auschwitz kulminieren. Mit Auschwitz verliert jede Seinsphilosophie endgültig ihren Grund und Boden, auch und vor allem die des späten Heidegger¹²⁰. Es sind auch hier wieder nur winzige semantische Verschiebungen, die das am Schluss sichtbar machen, und zwar im Kontext von Prostitution und religiös-metaphysischem Vokabular (dem *Jargon der Eigentlichkeit*) und im Zitat der Worte, die ins Eingangstor zur Tötungfabrik von Auschwitz geschmiedet sind: „Die Kinder arbeiten als Waisenkinder. Ich glaube, daß es noch viel zu tun gibt, sagt der Mann. Vollendung ist nur in den Mund zu erlangen. Dann bekommen viele Kinder auf einmal ein neues Zuhause, nein, nicht alle auf einmal, jedem das Seine“ (35). Giorgio Agamben scheint ein Bild unserer Gesellschaft zu entwerfen, wenn er sagt, dass „die Totalitarismen des 20. Jahrhunderts“ „das andere Gesicht der hegelianisch-kojèvschen Idee vom Ende der Geschichte dar[stellen]“: „Der Mensch hat nunmehr sein geschichtliches *télos* erreicht, und für eine wieder Tier gewordene Menschheit bleibt nichts anderes als die Entpolitisierung der menschlichen Gesellschaften durch eine unbedingte Entfaltung der *oikonomía* oder die Erhebung des biologischen Lebens zur höchsten politischen (oder eher unpolitischen) Aufgabe übrig.“¹²¹

9. *Über Tiere* – Rückkehr zu Heidegger. Ein kurzer Epilog

Wenn Giorgio Agamben in seinem Essay *Das Offene. Der Mensch und das Tier* die Frage nach der Grenze zwischen dem Animalischen und dem Humanen, zwischen Mensch und Tier, immer wieder umkreist, indem er verschiedene Denker, Philosophen und Naturforscher, befragt, so verweilt er doch am längsten und ausführlichsten bei Martin Heidegger. Darauf möchte ich kurz eingehen, auch wenn ich nicht speziell die Heidegger-Implicationen (das *Vorhandene*, *Dasein*, *Besorgnis*, *Anruf*, *Mitvorhandenheit* etc.) des Jelinek'schen Theaterstücks zum Thema gemacht habe, sondern eben Lacan und das (Nicht) Geschlechterverhältnis. Unübersehbar aber ist, dass der Titel des Stückes, neben allen Assoziationen, die er sonst noch möglich macht, eine Anspielung wohl vor allem an Heidegger ist. Darauf verweisen auch die Bezüge des Textes, die wiederholt, neben dem „Anruf“, auf die „Lichtung“ und das „Offene“, zwei zentrale Begriffe der Heidegger'schen Philosophie, rekurren. Agamben bezieht sich mit seinen Ausführungen auf Heideggers Vorlesung *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit* aus dem

¹²⁰ Vgl. Adorno, Theodor W., *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*, Frankfurt am Main 2006.

¹²¹ Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt am Main 2003, S. 85. Im Folgenden als Sigle O.

Wintersemester 1929/30. Er weist darauf hin, dass Heideggers Ausführungen speziell auf dem Denken und der Terminologie seines Schülers Jakob von Uexküll beruhen, wenn er die Grundgedanken so formuliert: „Der Stein ist *weltlos*, das Tier ist *weltarm*, der Mensch ist *weltbildend*“ (O, 59): „Das Tier ist in seinem eigenen Enthemmungsring eingeschlossen, der wie bei Uexküll aus den wenigen Elementen besteht, die seine Wahrnehmungswelt ausmachen“ (O, 59). Das heißt, dass es zum Wesen des Tieres gehört, in seiner *Benommenheit*, seinem *Enthemmenden*, ganz eingeschlossen zu sein, so dass ihm kein Handeln und keine *Öffnung zur Welt hin* möglich sind. Am Experiment mit der Biene, die Honig saugend, nicht bemerkt, dass man ihr das Hinterteil abtrennt, sondern einfach weiter saugt, zeigt Heidegger, dass diese „*Hingenommenheit* [...] nur möglich [ist], wo *triebhaftes* Hin-zu vorliegt“ (O, 61). Man könne aber nicht sagen, dass dem Tier das Seiende verschlossen sei, „sondern die Benommenheit des Tieres stellt das Tier wesensmäßig außerhalb der Möglichkeit, daß ihm Seiendes sei es aufgeschlossen, sei es verschlossen ist [...]: *Das Tier steht als solches nicht in einer Offenbarkeit von Seiendem*“ (O, 62): „Sein Wesen kann deshalb von einer Armut und einem Mangel her bestimmt werden“ (O, 63). Wenn Heidegger die Beziehung zwischen Mensch und Tier „wie eine Hohlform zu skizzieren sucht“ (O, 61), so gilt zunächst einmal: „Das Offene, das die Unverborgenheit des Seienden benennt, kann nur vom Menschen, eigentlich nur vom wesentlichen Blick des authentischen Gedankens gesehen werden. Das Tier hingegen sieht nie dieses Offene“ (O, 66), denn: „Einerseits ist die Benommenheit eine Öffnung, die intensiver und hinreißender als jegliche menschliche Erkenntnis ist, andererseits ist sie insofern in eine umfassende Dunkelheit verschlossen, als sie nicht imstande ist, ihr Enthemmendes zu offenbaren“ (O, 68), was wiederum bedeutet: „Diese *Öffnung ohne Offenbarung* definiert die Weltarmut des Tieres“ (O, 63), während für den Menschen *das Offene* die *alétheia*, die *Unverborgenheit-Verborgenheit des Seins* ist, die dem Tier nicht zugänglich ist. Es scheint, ohne zu plakativ werden zu wollen, dass Jelinek sarkastisch die Grenzziehungen Heideggers immer wieder neu durchkreuzt und unterläuft, und vielleicht gerade dort Heideggers „Nerv“ bloßlegt, wo er über die *Langeweile*, die Verlassenheit der Leere, die auch die Frau bei Jelinek zitiert („die Leere. Die Leere. Keine Ursache. Geschieht mir recht“, 17), die Nähe zwischen dem menschlichen *Dasein* und dem Tier erhellt: „Die Umwelt des Tieres ist so beschaffen, dass sich in ihr niemals so etwas wie eine reine Möglichkeit eröffnen kann. Die tiefe Langeweile erscheint also als metaphysischer Operator, in welchem der Übergang von der Weltarmut zur Welt, von der animalischen Umwelt zur Welt des Menschen stattfindet: Zur Diskussion steht in ihm nichts weniger als die Anthropogenese, das *Da-sein-werden* des lebendigen Menschen“ (O,

77). Das nämlich gerade verwehrt Jelinek den Sprechern ihres Stückes, die in der *Weltarmut* von bloßem Sex (der tierischen „Hingenommenheit auf die Getriebenheit des tierhaften Benommenseins“, 63) und in der tiefen Langeweile der Daseins-Leere verharren. Dass dieser „Übergang von der Weltarmut zur Welt, von der animalischen Umwelt zur Welt des Menschen“ in ihrem Stück *nicht* stattfindet, zeigt sich dort am grausamsten, wo im Heidegger’schen „Vokabular“ gesprochen wird, bei den Menschenhändlern und Zuhältern, wenn sie in den Verkaufsgesprächen sagen: „Aber sie ist als Mensch in Ordnung. Als Mensch. Sie ist offen denkend. [...] Sie ist offen. [...] Sie ist offen denkend genug für Golden Shower. Bitte kläre sie von vorne herein und von hinten hinein über deine Praktiken vorher auf“ (42), und bei der Frau im ersten Teil, wenn sie sagt: „Es ist ein Versuch meines Nicht da Seins, nicht mehr Umwelt zu sein, die man wahrnimmt, sondern Welt, die man nicht mehr wahrnimmt und die dennoch da ist“ (28). Wenn das „Sein ursprünglich vom Nichts durchkreuzt“, die *Lichtung* „gleichursprünglich zur *Nichtung*“ ist, dann handelt das Stück umgekehrt von den Möglichkeiten des Tierwerdens, der totalen Animalisierung des Menschen, von der animalischen *Benommenheit* und dem „Ausgesetztsein an ein Nicht-Offenbartes“ (O, 78).