

ZWISCHEN ANWESENDER ABWESENHEIT UND ABWESENDER ANWESENHEIT

Der (weibliche) Körper in den Theaterstücken Elfriede Jelineks

Von Verena Ronge (Wuppertal)

Die Frau spielt im traditionellen Geschlechterdiskurs lediglich eine marginalisierte Rolle. Jelinek greift diesen Diskurs auf, durchquert ihn mimetisch und bringt Geschlechterstereotype ins Wanken. Es ist dabei die Theaterbühne, die das subversive Spiel sichtbar werden lässt. Ganz im Sinne einer postdramatischen Theaterästhetik treten hier Figuren auf, die die scheinbare Natürlichkeit des Körpers entlarven und dessen kulturelle Überformung zeigen.

In traditional gender discourse, women play a rather marginalised role. Jelinek captures this discourse, transverses it mimetically and, thus, causes gender stereotypes to sway. It is the theatre stage on which this subversive game is uncovered. In line with postmodern theatre aesthetics characters are created who unmask the seeming naturalness of the human body and reveal its cultural over-depiction.

„Die Frau ist kein großer Meister. Deshalb wird ihr Verschwinden nie vollkommen sein. Sie taucht wieder auf, beschäftigt wie sie ist, mit dem Verschwinden.“

EVA MEYER

„Wir wollen nichts mehr als den Körper!“

ELFRIEDE JELINEK, ›Ein Sportstück‹

*1. Die Frau, ihr Körper und der Diskurs der Geschlechter**

Geht man der Frage nach, welche Rolle die Frau im traditionellen Geschlechterdiskurs einnimmt, so fällt die Antwort ebenso eindeutig wie knapp aus: Sie spielt keine beziehungsweise lediglich eine durch den Mann vorgegebene Rolle. Eine eigenständige Position innerhalb des Diskurses bleibt ihr verwehrt. Sie ist ausgeschlossen – ohne Möglichkeit zur aktiven Partizipation und Einflussnahme.

*) Bei dem Abschnitt „Die Frau, ihr Körper und der Diskurs der Geschlechter“ handelt es sich um eine überarbeitete Version eines Kapitels aus VERENA RONGE, *Ist es ein Mann? Ist es eine*

Begründet und verhandelt wird dieser Ausschluss vor allem durch beziehungsweise am weiblichen Körper. Wie aber kommt es zu dieser Gleichsetzung von Frau und Körperlichkeit?

Der konstatierte Gegensatz zwischen dem durch Ratio und einen ordnenden Verstand gekennzeichneten Mann und der natur- und damit körperverhafteten Frau zieht sich durch den gesamten abendländischen Diskurs. Bereits in der Antike tritt das Weibliche als „der Stoffursprung alles Seins, als eine chaotische, dämonische, durch den rationalen Verstand nicht zu ordnende Welt“¹⁾ in Erscheinung. Die „Verschmelzung dessen, was dem Menschen draußen begegnet, mit Erfahrungen, zumal archaischen, im Umgang mit Mutter und Frau“²⁾ sowie die Wahrnehmung der von der Frau „sichtbar verkörperten Prozesse, welche außerhalb einer wie auch immer gearteten subjektiven Verfügungsgewalt *über* Natur ablaufen“³⁾ generieren die Idee einer naturhaften, mit dem Kreislauf des Lebens verbundenen Weiblichkeit. Während der Frau damit der Status des naturhaften Seins zugeschrieben wird, der einen Restbestand jenes „fremden, geheimnisvollen und bedrohlichen Moments“⁴⁾ beinhaltet, das außerhalb der kultivierenden Vergesellschaftungsprozesse zu stehen scheint, wird der Mann im abendländischen Geschichtsverständnis zum Subjekt und damit zum Motor der Geschichte erklärt. In Folge dieser Naturalisierung der Weiblichkeit konstituiert sich ein hierarchisches Geschlechterverhältnis, in dem der Mann zum Repräsentanten des Allgemein-Menschlichen und damit zu einem mit sich selbst identischen Individuum avanciert, während die Frau als Verkörperung der Natur zum sexualisierten Gattungswesen degradiert wird, das der gesellschaftlichen Verfügungsgewalt des Mannes untersteht. Die Überlegenheit des Mannes resultiert somit aus der Entbundenheit vom Geschlechtlichen, von der sich die Frau nicht freimachen kann. Ihr Menschsein erschöpft sich in ihrer geschlechtlichen Bestimmung: „Sie ist ‚das Geschlecht‘, ein Ausdruck, der synonym für den Begriff *Frau* gebraucht wird [...]“⁵⁾

Frau? Die (De)Konstruktion von Geschlechterbildern im Werk Thomas Bernhards, Köln 2009, S.74–85.

- 1) BRIGITTE WARTMANN, Die Grammatik des Patriarchats. Die „Natur“ des Weiblichen in der bürgerlichen Gesellschaft, in: Ästhetik und Kommunikation (1982), H. 47, S. 12–32, hier: S. 19.
- 2) HARTMUT BÖHME und GERNOT BÖHME, Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants, Frankfurt/M. 1983, S. 21.
- 3) BRIGITTE WARTMANN, Verdrängung des Weiblichen in der Geschichte. Verdrängung der Weiblichkeit aus der Geschichte. Bemerkungen zu einer „anderen“ Produktivität der Frau, in: DIES. (Hrsg.): Weiblich–Männlich. Kulturgeschichtliche Spuren einer verdrängten Weiblichkeit, Berlin 1980, S. 7–33, hier: S. 11.
- 4) Ebenda, S. 8.
- 5) LIESELOTTE STEINBRÜGGE, Die Aufteilung des Menschen. Zur anthropologischen Bestimmung der Frau in Diderots Encyclopedie, in: ILSE BREHMER u. a. (Hrsgg.): Frauen in der Geschichte. Bd. 4: „Wissen heißt Leben ...“. Beiträge zur Bildungsgeschichte von Frauen im 18. und 19. Jahrhundert, Düsseldorf 1983, S. 51–64, hier: S. 59.

Diese Reduzierung der Frau auf das Geschlechtlich-Körperliche ist dabei in doppelter Hinsicht problematisch: Zum einen wird ihr aufgrund ihrer Körper-/Naturverhaftung jegliche Intellektualität und Geistigkeit abgesprochen, wie z. B. in den Schriften Weiningers und Schopenhauers deutlich wird. So stellt Schopenhauer fest: „Schon der Anblick der weiblichen Gestalt lehrt, daß das Weib weder zu großen geistigen, noch körperlichen Arbeiten bestimmt ist“. ⁶⁾ Und auch Waininger beschwört die weibliche Un-Genialität, wenn er konstatiert: „Von jener Genialität aber [...] ist das Weib ausgeschlossen“. ⁷⁾ Und an anderer Stelle: „[...] will man überhaupt vom Wesen der Genialität eine Vorstellung sich bilden und zu einem Begriffe derselben zu gelangen suchen, so muß die Frau als ungenial bezeichnet werden; [...]“. ⁸⁾ Zum anderen wird das weibliche Geschlecht – ausgehend von Freud und seiner Definition der Frau als Mangelwesen – in seiner scheinbaren Defizitität bestimmt. Indem Freud die Entdeckung des Geschlechtsunterschiedes beim Kind auf das Vorhandensein beziehungsweise das Fehlen eines Penis reduziert, nimmt er eine Naturalisierung der patriarchalischen Vorgaben vor, die für die Frau und ihre Sexualität verhängnisvolle Folgen hat. Anstatt ein positives, auf den spezifischen Eigenheiten ihres Geschlechts beruhendes Modell zu entwerfen, konzipiert Freud die weibliche Entwicklung komplementär zu der männlichen und lässt sie damit als notwendig defizitär erscheinen. ⁹⁾ Er konstruiert eine Theorie der Geschlechterdifferenz, die paradoxerweise dadurch gekennzeichnet ist, dass sie keine echte Differenz aufweist: Der Mensch ist männlich, die Frau ist ein mangelhafter Mann. ¹⁰⁾ Wenn der Mann somit der ausschlaggebende Maßstab ist, wird „[a]lles, was von dieser Norm abweicht [...] in die vereinheitlichende Systematik [...] eingebunden, unter Absehung des je spezifischen Charakters dieses Abweichenden“. ¹¹⁾ Für die Frau folgt daraus, dass ihr eine eigenständige Vorstellung von Lust und Begehren und damit eine positive Definition ihrer selbst in dieser Ordnung des Gleichen verwehrt bleibt: „Weibliches Begehren, weibliche Lust, für Frauen spezifische Formen geschlechtlichen Empfindens tauchen in den männlichen Systemen nicht auf. Wie auch? Ein Geschlecht, das es nicht gibt, kann auch nichts empfinden.“ ¹²⁾ Diese scheinbare Mangelhaftigkeit der Frau wird dabei nicht nur in Hinblick auf anatomisch-körperliche Aspekte festgestellt, vielmehr wird ihre scheinbare Defizitität von der körperlichen auf die sprachliche Ebene transformiert: Der anatomische Mangel wird – wie bei Lacan – zu einem sprachlichen: „Ist die Frau bei Freud der Mangel, das Loch, das Nicht-Geschlecht, so ist ihr bei Lacan der Eintritt in den

⁶⁾ ARTUR SCHOPENHAUER, Ueber die Weiber, in: LUDGER LÜTKEHAUS (Hrsg.), Werke in fünf Bänden, Bd. 5: Parerga und Paralipomena II., Frankfurt/M. 2002, S. 527–535, hier: S. 527.

⁷⁾ OTTO WEININGER, Geschlecht und Charakter, Wien 1923, S. 138.

⁸⁾ Ebenda, S. 138f.

⁹⁾ LENA LINDHOFF, Einführung in die feministische Literaturtheorie, Stuttgart 1995, S. 64.

¹⁰⁾ Ebenda.

¹¹⁾ GERTRUDE POSTL, Weibliches Sprechen. Feministische Entwürfe zur Sprache, Wien 1991, S. 121.

¹²⁾ Ebenda, S. 123.

Diskurs verwehrt. Das Gesetz der einen Sexualität wird zu jenem der einen Sprache¹³⁾ Resultat dieser Verschiebung ist der Ausschluss der Frau aus der Sprache: „Im logischen Diskurs der symbolischen Ordnung unter dem Gesetz des Phallus gibt es [...] keinen Ort für das Sprechen der Frau [...]“¹⁴⁾

Wenn der Frau der Zutritt zum sprachlichen Diskurs verwehrt ist, bleibt ihr – in der patriarchalen Argumentationslogik – nur noch eine Möglichkeit: der Rückzug in die Krankheit. Neben der allgemeinen Krankheitsaffinität der Frau ist es vor allem eine Erkrankung, die untrennbar mit dem Weiblichen verbunden ist: die Hysterie. Trotz der Tatsache, dass sich die Schule der zu Weltruhm gelangten Pariser Nervenlinik der Salpêtrière unter der Leitung von Jean-Martin Charcot bemühte, die Hysterie als „eine und unteilbare“¹⁵⁾ – und damit geschlechtsunabhängige – Entität der Nervenkrankheiten zu begründen, gilt das hysterische Leiden dabei als Definiens des Weiblichen. Die Frau benötigt keine externen Auslöser, um die Hysterie und ihre Stigmata hervorzubringen¹⁶⁾ – sie produziert die Symptome aufgrund der ihr zugeschriebenen psychologischen oder biologischen Eigenschaften und Merkmalen scheinbar von selbst. So sind es ihr zum Sitz und Entstehungsort der Krankheit erklärter Uterus, ihr aufgrund der Zartheit und Empfindlichkeit für Alternationen anfälligeres Nervensystem sowie ihr weibliches „Talent“ zur Verstellung, Täuschung und Schauspielerei, die dazu führen, dass – unentschieden davon, ob die Hysterie im Wandel der medizinischen und gesellschaftlichen Diskurse als Gebärmutterleiden, Nervenleiden oder Einbildungsleiden verstanden worden ist – „die Rede über Hysterie eine Rede über die Frau“¹⁷⁾ bleibt.

Obwohl die Frau in dem dargestellten abendländischen Geschlechterdiskurs somit eine marginalisierte, untergeordnete sowie mit dem Stigma des Krankhaften versehene Position einnimmt und folglich in ein System integriert ist, das ihr keinerlei Möglichkeiten zur aktiven Partizipation bietet, ist diese Verdrängung aus dem Diskurs keineswegs vollständig. Die Frau *muss* vielmehr im Diskurs verbleiben, da sie eine wichtige Funktion übernimmt. Sie garantiert die Stabilisierung des männlichen Selbstbildes beziehungsweise des gesamten männlichen Diskurses, denn: „[D]as Selbe kann seinen Charakter als solches nur wahren, wenn es eine radikale Differenz konstruiert, diese aber nicht ausweist, nie explizit macht, sie im Verborgenen belässt [...]“¹⁸⁾ Die Frau ist das Andere, das Chaotische, das Nicht-Rationale, das Mangelhafte, das in die symbolische Ordnung eingliedert wird. Unter Aberkennung jeglichen Anspruchs auf Eigenheit wird

¹³⁾ Ebenda, S. 132.

¹⁴⁾ JUTTA OSINSKI, Einführung in die feministische Literaturwissenschaft, Berlin 1998, S. 156.

¹⁵⁾ URSULA LINK-HEER, „Männliche Hysterie“. Eine Diskursanalyse, in: URSULA A. J. BECHER, und JÖRN RÜSEN (Hrsgg.), Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive. Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung, Frankfurt/M. 1988, S. 364–396, hier: S. 365.

¹⁶⁾ Ebenda, S. 384.

¹⁷⁾ Ebenda, S. 373.

¹⁸⁾ POSTL, Weibliches Sprechen (zit. Anm. 11), S. 124.

das diesem Anderen innewohnende Destabilisierungspotential somit scheinbar gebannt und auf Dauer gestellt. Die Frau ist folglich vom herrschenden männlichen Diskurs ausgeschlossen, dieser Ausschluss ist jedoch nicht im Sinne einer Exklusion – eines Außerhalb des Systems – zu verstehen. Als „eingeschlossene Ausgeschlossene“ wird sie in ein Spiel hineingezogen, das nur mit ihrer Hilfe gelingen kann, dessen Regeln jedoch „ohne ihre Mitwirkung und ohne ihren Einfluß immer schon bestimmt waren“. ¹⁹⁾ Sie ist da, ohne anwesend zu sein.

2. Kein richtiges Leben im falschen?

Der Mythos der Weiblichkeit bei Elfriede Jelinek

Die damit konstatierte „anwesende Abwesenheit“ der Frau im Geschlechterdiskurs wird auch im dramatischen Werk Elfriede Jelineks thematisiert. Auch bei ihr ist es vor allem der Körper der Frau, an dem diskursive Zurichtungs- und Ausschlussmechanismen verhandelt werden. Sie zeigt den weiblichen Körper als Tauschobjekt auf dem kapitalistischen Warenmarkt, als Gegenstand sexueller Begierde, als kranken Körper, kurz: als Körper, der von männlichen Projektionswünschen und Machtdiskursen überzogen ist. Die Degradierung der Frau zur Ware zeigt sich u. a. in dem Stück ›Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft‹. Im Gegensatz zu Ibsens Nora, die durch den Ausbruch aus gesellschaftlichen Konventionen zu einem „Symbol des weiblichen Widerstands“ ²⁰⁾ avanciert, lässt Jelinek Noras Emanzipationsversuche ins Leere laufen beziehungsweise in den Armen eines Mannes enden. Ihr Wunsch, sich durch die Arbeit in einer Textilfabrik vom „Objekt zum Subjekt [zu] entwickeln“ (W 10), ²¹⁾ ist von Beginn an zum Scheitern verurteilt. Bereits im Vorstellungsgespräch wird klar, dass sich Noras Hoffnung auf Selbstverwirklichung nicht erfüllt. Während sie „die Menschenwürde und das Grundrecht auf freie Entfaltung der Persönlichkeit“ (W 10) einfordert, macht der Personalchef unmissverständlich klar, worum es ihm geht: „PERSONAL-CHEF: Ihr Gehirn brauchen wir hier nicht“ (W 11). Noras Körper wird dagegen umso mehr gebraucht. Bei einer Tanzprobe weckt ihr „beachtlicher Frauenkörper“ (W 23) das Interesse des „Textilkönig[s]“ (W 20) Weygang. Während Nora ihm ein wahrhaftes Interesse an ihren „inneren Werten“ unterstellt („NORA: [...] Ich fühle, daß sie nicht nur an meinem Körper, sondern auch an meiner Seele interessiert sind. Das habe ich sofort gespürt. Schon lange hat sich niemand mehr für meine Seele interessiert“, W 24), macht Weygang sofort seine Besitzansprüche deutlich: „WEYGANG: Darf ich mein neustes teuerstes Gut nicht ansehen?“ (W 25) Er möchte sich

¹⁹⁾ Ebenda, S. 126.

²⁰⁾ PERTHOLD, zit. n. ANTJE JOHANNING, KörperStücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks, Dresden 2004, S. 98.

²¹⁾ ELFRIEDE JELINEK, Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft, in: Theaterstücke, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 7–78. (Zit. unter Sigle W mit Seitenangabe.)

Noras „körperlich[e] Spezialeigenschaften“ (W 39) zu Nutze machen, um Informationen über seine Geschäftspartner zu erhalten. Bezeichnenderweise kommt Nora selbst während des Gesprächs nicht zu Wort. Es ist Weygang, der „mit *verstellter Stimme ihren Part*“ (W 41) mitspricht. Sie hat keine eigene Stimme, keine eigene Meinung und schon gar kein Recht auf Selbstbestimmung.

Um diesen Ausschluss aus der Sprache und die damit einhergehende Reduzierung der Frau auf ihre Körperlichkeit geht es auch in dem Stück ›Clara S., musikalische Tragödie‹, in dem die Unmöglichkeit weiblicher Künstlerschaft in den Mittelpunkt rückt. Entsprechend der patriarchalen Vorstellung vom (ausschließlich) männlichen Genie verzichtet Clara zugunsten der Karriere ihres Mannes auf die eigene künstlerische Verwirklichung: „CLARA *exaltiert*: Komponieren durfte ich nie selber. Obwohl ich es doch so sehr wollte. Er hat mich dazu gebracht, zu glauben, daß ich es in seinem Schatten gar nicht wollen könne. Das Genie will seine Reise in die Abstraktion ohne die Frau antreten. Die Frau ist nur etwas Knochenmehl“ (C 100f.).²² Während der Mann produziert, bleibt ihr lediglich die Reproduktion: Sie ist der Körper, der zum Gebären bestimmt ist; der Körper, der durch seine Naturhaftigkeit immer schon mit dem Stigma des Verfalls, der Krankheit versehen ist: „Alles, was aus dem Körper herauskommt, das Kind etwa, ist dem Mann ein Ekel. Gleichzeitig regt er die Frau aber dauernd zum Gebären an, um sie an ihrer Kunstausübung zu hindern“ (C 109). Die Frau wird dabei einerseits zur Gebärmachine degradiert, andererseits ist sie beziehungsweise ihr Körper auch in diesem Stück der vollkommenen Verfügungsgewalt des Mannes unterstellt: „COMMANDANTE: Mein berühmtes Leda-Zimmer wartet auf Sie. Noch wartet es. Außerdem wartet noch mon petit prince. Sie wissen, wer das ist. Wenn nicht, lesen Sie die einschlägige Literatur! [...] *Er greift nach seinem Schwanz. Clara verbirgt erneut ihr Gesicht, hysterisch*“ (C 92).

Diese Beschreibung Claras als hysterisch verweist auf die konstatierte Gleichsetzung von Frau und Krankheit, die sich wie ein roter Faden auch durch das Werk Jelineks zieht. Vor allem in dem Stück ›Krankheit oder Moderne Frauen‹ dreht sich alles um den beschädigten weiblichen Körper. Die beiden Protagonistinnen, Emily und Carmilla, sind dabei qua definitionem krank: Sie sind Vampirinnen. Ihre Körper werden von Beginn an als versehrt gekennzeichnet und dem intakten Männerkörper entgegengestellt. Emilys erster Auftritt wird dementsprechend wie folgt geschildert: „*Sie trägt ein modisches, fließendes Kleid. Aus ihrem Körper ragen diskret ein, zwei Pfähle, aus denen Blut rieselt. [...]*“ (K 194).²³ Diese körperliche „Beschädigung“ separiert sie von ihren männlichen Gegenspielern und wird – mit Anspielung auf Descartes – gleichzeitig zur einzigen Identifikationsgrundlage: „CARMILLA [...]: Die Krankheit ist schön. Sie ist mir unentbehrlich. Ich bin krank, daher bin ich. [...]. Ohne Krankheit wäre ich nichts“ (K 232). Und wenig später:

²²) ELFRIEDE JELINEK, Clara S. musikalische Tragödie, in: Theaterstücke, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 79–128. (Zit. unter Sigle C mit Seitenangabe.)

²³) ELFRIEDE JELINEK, Krankheit oder Moderne Frauen, in: Theaterstücke, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 191–265. (Zit. unter Sigle K mit Seitenangabe.)

„CARMILLA: Ich bin krank, und es geht mir gut. Ich leide, und ich fühle mich wohl. Krank zu sein bedarf es wenig. [...]. Ich bin schön krank! Krank! Krank! Krank!“ (K 233).

Mit dieser Reduzierung der Frau zum kranken, ungenialen Sexualobjekt reproduziert Jelinek eine Vorstellung von Weiblichkeit, die mit dem phallogozentrischen Diskurs in Einklang zu stehen scheint. Doch diese Reproduktion ist keinesfalls als unkritische, naturgetreue Imitation vorgefundener Zustände zu verstehen, sondern vielmehr im Sinne Adornos als „Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete“²⁴⁾. Mimesis ist in diesem Fall zwar „an den [...] Impuls gebunden, sich dem Anderen [...] ähnlich zu machen, aber sie enthält zugleich ein Moment der Distanzierung und äußerster Bewußtheit, das sie von ‚Mimikri‘ unterscheidet.“²⁵⁾ Genau diesen Moment der Distanzierung von dem Nachgeahmten betont auch Irigaray in ihrem Mimesiskonzept. Ausgehend von dem Ausschluss der Frau aus dem (Sprach)diskurs stellt sie fest, dass der Frau nur ein Weg bleibt, um sich Zutritt zu diesem männlich dominierten Diskurs zu verschaffen – die Mimesis.

Mimesis zu spielen bedeutet also für eine Frau den Versuch, den Ort ihrer Ausbeutung durch den Diskurs wiederzufinden, ohne sich darauf einfach reduzieren zu lassen. Es bedeutet [...], sich wieder den ‚Ideen‘, insbesondere der Idee von ihr, zu unterwerfen, so wie sie in/von einer ‚männlichen‘ Logik ausgearbeitet wurden; aber, um durch einen Effekt spielerischer Wiederholung das ‚erscheinen‘ zu lassen, was verborgen bleiben mußte: die Verschüttung einer möglichen Operation des Weiblichen in der Sprache.²⁶⁾

Mimesis ist damit als Strategie zu verstehen, die Bestehendes zwar wiederholt, es zugleich aber transzendiert und transformiert. Bei Irigaray bezieht sich diese Transformation auf die „Re-Konstruktion eines verdrängten weiblichen Imaginären des Körpers“²⁷⁾ innerhalb der symbolischen Ordnung. Ziel der Mimesis ist die Etablierung eines „anderen“, weiblichen Diskurses, in dem die sprachlose Frau unter Anerkennung der eigenen Körperlichkeit zur Sprache kommt. Einen derartigen Ort findet Irigaray in der Hysterie, da der „‚Körperdiskurs‘ der Hysterie [...] insofern jenseits des phallogozentrischen Diskurses [steht], als er ohne symbolisch begründetes, sprechendes Subjekt sei“ und die Hysterikerin damit „gegen die symbolische Enteignung“²⁸⁾ aufbegehren kann.

An diesem Punkt stellt sich die Frage, ob sich auch in Jelineks Texten derartige (Gegen)Entwürfe weiblicher Körperlichkeit und weiblichen Sprechens finden lassen. Betrachtet man die weiblichen Vampire in dem bereits erwähnten Stück ›Krankheit oder Moderne Frauen‹, so scheint sich diese Vermutung zu bestätigen.

²⁴⁾ THEODOR W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M. 1990, S. 39.

²⁵⁾ KATRIN EHLERS, *Mimesis und Theatralität. Dramatische Reflexionen des modernen Theaters im ‚Theater auf dem Theater‘ (1899–1941)*, Münster 1997, S. 34.

²⁶⁾ LUCE IRIGARAY, *Das Geschlecht das nicht eins ist*, Berlin 1979, S. 78.

²⁷⁾ IRENE SIGMUND-WILD, *Anerkennung des Ver-Rückten. Zu Luce Irigarays Entwurf einer ‚Ethik der sexuellen Differenz‘*, Marburg 2000, S. 58.

²⁸⁾ Ebenda, S. 64.

Emily und Carmilla negieren die angeblich natürliche Bestimmung der Frau und präsentieren eine andere Vorstellung von Körperlichkeit: „Statt Leben zu ‚schenken‘, saugen sie die Kinder aus, ‚nehmen‘ ihnen das Leben.“²⁹⁾ Die „Krankheit“ des Vampirismus beinhaltet damit die Möglichkeit, Selbstbestimmung zu erlangen und sich von der Rolle passiver Weiblichkeit zu emanzipieren. Unterstrichen werden diese Emanzipationsversuche durch den Wunsch Emilys, sich ein Pendant zum „Insigne“ männlicher Macht anzueignen, um damit eine phallische Aufwertung des defizitären weiblichen Körpers vorzunehmen. „EMILY: Ich wünsche mir diese beiden wesentlichen Zähne ausfahrbar gemacht! Sie sollen hervorlugen und wieder verschwinden können. Wie ich ja auch. Ich brauche einen ähnlichen Apparat wie ihr Männer ihn habt! Ich möchte imponieren können. Ich möchte Lust vorzeigen können! [...]“ (K 222) Doch der Widerstand gegen vor- und eingeschriebene Vorstellungen von Weiblichkeit scheitert, da sich der vermeintlich „andere“ Gegenentwurf als weitere Zuschreibung erweist. Immer schon im Feld patriarchaler Weiblichkeitsimagines gefangen, scheint es für die Frau kein Entkommen zu geben. Obwohl sie die binäre Geschlechtercodierung durch die Opposition gegen das christliche Bild liebender Mutterschaft und die Etablierung einer lesbischen Liebesbeziehung unterläuft, bleibt sie selbst in dieser Überschreitung den männlichen Projektionen verhaftet.³⁰⁾ Ein „wahres“ Selbst findet sie nicht, sie bleibt ein „Nichts“: „Die Nichttoten schauen aus den Spiegeln hervor als das Nichts, das sie sind“ (K 255). Indem Jelinek die Möglichkeit eines weiblichen Gegenentwurfs kritisch reflektiert, entgeht sie dem Vorwurf der Re-Biologisierung des Weiblichen. Ebenso wie Irigaray durchquert sie den Diskurs zwar mimetisch, doch dabei ist sie nicht auf der Suche nach *dem* „wahren“ Bild der Frau.

Es geht um die Reproduktion der [...] Bilder, die als verewigte Gesten ein Bild der Zerstörung darstellen. Eine solche mimetische Lektüre wendet Jelinek auf unsere Kultur an und gibt ihr eine ausgesprochen kritische Note, indem sie sie stilistisch verdoppelt. Der Tendenz der Mimesis zur affektiven Wiederholung wird dabei aktiv entgegengearbeitet, weil der Prozeß der Nachahmung bewußt begriffen wird.³¹⁾

Vielmehr entlarvt sie die dort festgeschriebenen Bilder in ihrer Künstlichkeit, indem sie ihnen nicht „mit der abstrakten Behauptung weiblicher Alterität [begegnet], sondern mit Aneignung und Sinnentleerung [...]. Sie bleiben, absurd geworden, schließlich als leere Hülle zurück.“³²⁾

Diese Sinnentleerung des Vorgefundenen – und damit zugleich dessen Unterminierung – findet auch auf sprachlicher Ebene statt. Jelinek wendet dabei das bekannte Prinzip der Montage an, d. h. sie lässt Zitate unterschiedlichsten Ursprungs

²⁹⁾ MARLIES JANZ, Elfriede Jelinek, Stuttgart 1995, S. 88.

³⁰⁾ Vgl. ebenda, S. 97.

³¹⁾ SABINE WILKE, Dialektik und Geschlecht. Feministische Schreibpraxis in der Gegenwartsliteratur, Tübingen 1996, S. 87.

³²⁾ JANZ, Elfriede Jelinek (zit. Anm. 29), S. 87.

in die Rede ihrer Figuren einfließen. Ihr Vorgehen besteht darin, „vorgefundenes Material – pur oder gemischt mit eigenem, aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen – nebeneinanderzusetzen, um eine Bewußtmachung von Zuständen und Sachverhalten zu erreichen“.³³⁾ So finden sich in dem Stück ›Clara S.‹ u. a. Versatzstücke aus Romanen d’Annunzios, den Tagebüchern Clara Schumanns sowie Ausschnitte aus dem Briefwechsel zwischen Clara und Robert Schumann. Damit wird deutlich, dass in und durch Sprache lediglich vorfabrizierte Begrifflichkeiten transportiert werden, die zugleich den herrschenden Diskurs (und damit die tradierten Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit) stützen. So finden sich beispielsweise Verweise auf Freuds Konzept des Penisneids (W 16) und Lacans Rede von der Nicht-Existenz der Frau (C 106), die die tradierten Vorstellungen von Weiblichkeit transportieren und zur Aufrechterhaltung des phallogozentrischen Diskurses beitragen.

Doch ebenso wie sich auf der Bildebene im Motiv der Vampirin eine potentielle Alternative zu stereotypen Weiblichkeitsbildern bietet, verhandelt Jelinek auch auf der sprachlichen Ebene Möglichkeiten, sich diesen (sprachlichen) Zuschreibungsmechanismen zu entziehen. Jelineks Texte unterlaufen die scheinbare Macht des Zitats³⁴⁾, da deutlich wird, dass die Worte, d. h. die kulturellen Zitate, die die Figuren äußern, aus verschiedenen, teilweise widersprüchlichen Diskursen stammen. So spricht Clara Originaltexte von Robert Schumann, während der Commandante die Vorstellung von der Frau als „Nichts“ (Lacan, Freud) *und* zugleich die entsprechende Interpretation zur Sprache bringt: „Ein kulturelles Stereotyp *und* seine Deutung werden also sozusagen [...] in einem Atemzug vorgebracht, d. h. eine metasprachlich-kommentierende Ebenen wird in die Sprache der Figuren selbst eingelassen.“³⁵⁾ Durch dieses Verfahren bricht Jelinek einerseits die Einheit der Figuren auf, während sie andererseits die performative Kraft der Sprache untermindert.

Eine weitere Möglichkeit der sprachlichen Subversion ist das hysterische Sprechen. Im Gegensatz zu Freud, der die Hysterie als misslungene, regressive Entwicklung³⁶⁾ beschreibt, erfährt die Krankheit bei Jelinek eine grundlegende Um- und Aufwertung. Ebenso wie bei Irigaray, die die hysterische Erkrankung zum privilegierten Ort erklärt, an dem „das, was nicht spricht, allerdings ‚latent‘, ‚leidend‘, aufbewahrt wird“³⁷⁾, kommt dem hysterischen Sprechen die Funktion der Aufdeckung von Verschwiegenem, Unterdrücktem zu. So verfällt die einzig positiv gezeichnete Figur Eva in dem Stück ›Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft‹ in einen hysterischen Anfall:

³³⁾ ELFRIEDE JELINEK, „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, in: TheaterZeitSchrift (1984), H. 7, S. 14–20, hier: S. 15.

³⁴⁾ JUDITH BUTLER, Körper von Gewicht, Frankfurt/M. 1997, S. 309.

³⁵⁾ JANZ, Elfriede Jelinek (zit. Anm. 29), S. 61.

³⁶⁾ SIGMUND FREUD, Zur Ätiologie der Hysterie (1896), in: ALEXANDER MITSCHERLICH u. a. (Hrsgg.), Studienausgabe. Bd. VI: Hysterie und Angst, Frankfurt/M., S. 51–81, hier: S. 62f.

³⁷⁾ IRIGARAY, Das Geschlecht (zit. Anm. 26), S. 142.

EVA, die einige Zeit geschwiegen hat, fängt plötzlich an zu schreien, sie steigert sich in eine Hysterie hinein, bis man sie festhalten muß: Ich bin auch eine Frau. Ich bin eine Frau wie Nora hier! Ich hüpfte mit kleinen Freudenschreien umher, ich wirble umher, bis man meine Gestalt kaum noch auseinanderdividieren kann, ich hänge mich dem Nächstbesten schmeichelnd um den Hals [...], ich benenne die Räuber in der Reihenfolge ihres Auftretens: Deutsche Bank AG, Berliner Disconto Bank AG, Dresdner Bank AG, Bank für Handel und Industrie AG, Bank für Gemeinwirtschaft AG, Hypotheken- und Wechselbank AG, Landesbank Girozentrale, Vereinsbank [...]. (W 67f.)

Doch anstatt durch das hysterische Sprechen einen Gegendiskurs – ein „weibliches“ Sprechen jenseits der phallogozentrischen Ordnung – zu etablieren und damit in die bereits erwähnte Sackgasse des Essentialismus zu geraten, bettet Jelinek den hysterischen Anfall in eine umfassende Kritik am Kapitalismus ein. Jelinek reiht sich damit nicht in die „Selbsterfahrungsliteratur von Frauen“³⁸⁾ ein, die einen Mythos von Weiblichkeit generieren, der nichts anderes ist als eine männliche Projektion. Anstatt eine (Re)Mythologisierung des Weiblichen vorzunehmen, *decouvriert* Jelinek vielmehr die politischen und ökonomischen Verhältnisse, die dazu führen, dass die Frau vom herrschenden Diskurs ausgeschlossen ist. Die Möglichkeit eines Entkommens aus diesen Verhältnissen wird dabei sowohl auf der Bild- als auch auf der Sprachebene angedeutet, letztendlich aber als Utopie entlarvt, denn: „Ein utopistischer Zug ist ihrem Schreiben nicht eigen, ja sie [Jelinek, V. R.] wehrt sich immer wieder gegen den Anspruch, positive Gegenwelten in ihren Texten zu schaffen.“³⁹⁾ Somit gibt es bei Jelinek kein jenseits der patriarchalen Zuschreibungen, kein Jenseits der Sprache, aber es gibt die Möglichkeit, diese Unmöglichkeit zumindest offen zu legen. Der Ort, an dem diese Offenlegung im wahrsten Sinne des Wortes augenscheinlich wird, ist das Theater.

(K)Ein Ort. Nirgends – Die Bühne als „Hör-Raum“

„Nicht eine Person oder sechs Personen suchen einen Autor, sondern das Sprechen sucht eine Hülle. [...]. Ich will dem Theater das Leben austreiben. Ich will kein Theater. [...] Der Zuschauer soll auf der Bühne nicht sehen, was er hört. [...] Ich setze nicht Rollen gegeneinander, sondern Sprachflächen“⁴⁰⁾. Dieses Zitat ermöglicht einen Einblick in die Theaterästhetik Jelineks, die durch eine radikale Absage an das dramatische Theater gekennzeichnet ist. Jelinek insistiert hier auf ein postdramatisches Theaterkonzept, in dem es nicht mehr darum geht, „psychologisch agierende Personen“⁴¹⁾ auf die Bühne zu bringen. Sie verabschiedet sich

³⁸⁾ JAQUELINE VANSANT, Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: Deutsche Bücher 15 (1985), H. 1, S. 1–9, hier: S. 4.

³⁹⁾ MARGARETE SANDER, Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel *Totenaufer*, Würzburg 1996, S. 31.

⁴⁰⁾ ELFRIEDE JELINEK, „Ich will kein Theater – ich will ein anderes Theater“, in: Theater heute (1989), H. 8, S. 30–32, hier: S. 31f.

⁴¹⁾ JELINEK, „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“ (zit. Anm. 33), S. 14.

von der im protagonistischen Theater üblichen Vorstellung einer Figur, die eng mit dem individuellen Körper auf der Bühne verbunden ist und folgendermaßen beschrieben werden kann: „Wir sehen ihn [den naturalistischen Körper, V.R.] handeln und sprechen. Seine Geste unterstützt das Wort, und das Wort erzwingt und bedeutet seine Handlung. Was er sagt, ist Ausdruck einer literarischen Figur, und was er leidet, was ihn schmerzt und ängstigt, gehört seinem Herrn, der Figur. Für diese literarische Figur sind Worte, Gesten und der Körper nur ein Mittel, um sich selbst zur Darstellung zu bringen.“⁴²⁾ Im Gegensatz dazu konfrontiert Jelinek die Theaterzuschauer mit Figuren, die keinerlei personale Präsenz aufweisen und den Zuschauern keinen Einblick in die Beweggründe ihres Handelns gewähren. Sie sind durch die beschriebene Technik der Zitatmontage vielmehr zu entmenschten Sprachfiguren geworden; zu leblosen Trägern von Sprachmaterial, das sie zu keiner sinn- und identitätsstiftenden Einheit zusammenbringen können: „Als entdramatisiert gewinnen die Figuren ohne Psychologie und Tiefe die Flächigkeit eines Bildes und verlieren gleichzeitig ihre Kontur, indem ihre Rede sowohl aneinander vorbei als auch ineinander übergeht.“⁴³⁾

Die damit vollzogene Ablösung der Sprache vom Körper wird in der Forschungsliteratur immer wieder mit der Austreibung der Körperlichkeit gleichgesetzt. So konstatiert Caduff: „Elfriede Jelinek enthebt ihre Figuren jeglicher Art von Körperlichkeit [...]. Selbst wenn diese Figuren ihre Körper(teile) in Worte fassen, entschwindet ihre Leiblichkeit hinter dem körperfremden Sprachmaterial.“⁴⁴⁾ Doch im Gegensatz zu dem in diesem Zitat zum Ausdruck kommenden Vorwurf des „theatralische[n] Körperexorzismus“⁴⁵⁾, der in der Entstehung eines „leiblosen Denkraum[s]“⁴⁶⁾ kulminiert, ist der Körper bei Jelinek *nicht* im Verschwinden begriffen. Im Gegenteil. Indem ihre Stücke eine konfrontative Gegenüberstellung von Text und Körper erzwingen, rückt der Körper als sichtbare Leerstelle in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Er wird entkörperlicht, ohne dabei jedoch vollständig zum Verschwinden gebracht werden zu können – immerhin stehen die Schauspieler weiterhin auf der Bühne – und ist somit verschwunden, ohne verschwunden zu sein. Damit übernimmt der Körper eine deiktische Funktion: Er verweist auf seine eigene anwesende Abwesenheit.

Neben der Präsenz des Schauspielerkörpers auf der Bühne liefert auch die Antwort auf die Frage, *welcher* Körper eigentlich ausgetrieben wird, ein Argu-

⁴²⁾ ULRIKE HASS, „Sinn egal. Körper zwecklos.“ Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anlässlich Einar Schleichs Inszenierung von ›Ein Sportstück‹, in: Text + Kritik (1999), H. 117, S. 51–62, hier: S. 51.

⁴³⁾ EVELYN ANNUSS, Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks, in: Text + Kritik (1991), H. 117, S. 45–50 hier: S. 45f.

⁴⁴⁾ CORINA CADUFF, Kreuzpunkt Körper: Die Inszenierungen des Leibes in Text und Theater. Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab, in: CORINA CADUFF und SIGRID WEIGEL (Hrsgg.), Das Geschlecht der Künste, Köln 1996, S. 154–174, hier: S. 166.

⁴⁵⁾ Ebenda, S. 173.

⁴⁶⁾ Ebenda, S. 166.

ment gegen sein Verschwinden. Was Jelineks Texte negieren, ist die Existenz eines *natürlichen* Körpers. So finden sich in Carmillas Körper keine Organe, sondern „aufblasbare Gummitiere“ (K 216), während bereits die körperliche Anwesenheit von Vampirinnen die Vorstellung einer natürlichen Körperlichkeit grundlegend unterläuft. Damit lässt sich festhalten, dass es lediglich der vordiskursive, lebendig erfahrene Körpers ist, den Jelinek in ihren Texten destruiert. Der diskursive, zugerichtete, entpersonalisierte Körper wird weiterhin auf die Bühne gebracht, da Jelinek *nicht* an seiner Abschaffung arbeitet, sondern vielmehr auf „die Materialität von hör- und sichtbaren Körpern im Raum“⁴⁷⁾ verweist.

Der Schau- und Hörplatz, an dem die Ambivalenz des anwesend abwesenden Körpers zum Tragen kommt, ist somit die Bühne. Die Bühne wird für Jelinek zu einem indifferenten Ort, der „nicht Wirklichkeit, aber auch nicht Theater“⁴⁸⁾ ist. Dieser Ort ermöglicht nicht nur die Subversion der abendländisch geprägten Codierungen des Körpers, sondern erschließt zudem eine neue Dimension: die Dimension des Hörens. Dabei ist zunächst festzuhalten, dass sich die

[a]kustischen Wahrnehmungen [...] von visuellen Wahrnehmungen nicht nur durch höhere Eindringlichkeit [unterscheiden] [...], sondern auch durch die mögliche Verborgenheit ihrer Quellen. Was wir sehen, befindet sich in unserem Blickfeld, auch wenn Wesen oder Bedeutung des Erscheinenden erst geklärt werden muss. Was wir hören, kann dagegen oft nicht identifiziert werden, ja nicht einmal lokalisiert werden; der Status des Gehörten bleibt auf verwirrende – und manchmal auch erschreckende – Weise offen.“⁴⁹⁾

Diese Nicht-Identifizierbarkeit beziehungsweise Nicht-Lokalisierbarkeit des Gehörten findet sich auch bei Jelinek. So ist das Sprechen der Figuren in vielen Inszenierungen durch eine fehlende Adressierung bestimmt. Die Figuren verbleiben im Dunkel des Bühnenraums, lediglich ihre Stimmen sind zu hören. Die nicht vorhandene Verbindung zwischen Sprecher und Gesprochenem unterstreicht die Bedeutungsoffenheit der Sprache beziehungsweise die virulent gewordenen sinnhaften Zusammenhänge.

Neben dieser fehlenden Rückbindung des Gesagten an die Quelle der Erzeugung kommt in der auditiven Rezeption die bereits in den Texten angelegte Stimmenvielfalt deutlicher zu Gehör: „*Jetzt beginnen die Frauen im Klo-Vorraum durcheinander zu sprechen. Wie Bienengesumm. Tonmontage vom Band aus dem off. Die Sätze überlagern einander*“ (K 256). Das auf diese Regieanweisung folgende Stimmengewirr, das „assoziativ, rhythmisch, poetisch, zitativ, erinnernd eine unendliche Rede simuliert“⁵⁰⁾, verweist auf ein hybrides Sprechen jenseits

⁴⁷⁾ ANNUSS, Im Jenseits des Dramas (zit. Anm. 43), S. 47.

⁴⁸⁾ ELFRIEDE JELINEK, Sinn egal. Körper zwecklos, in: *Theaterschrift* (1997), H. 11, S. 22–32, hier: S. 24.

⁴⁹⁾ THOMAS MACHO, Stimme ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme, in: SYBILLE KRÄMER und DORIS KOLESCH (Hrsgg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M. 2006, S. 130–146, hier: S. 130.

⁵⁰⁾ PETRA MEURER, *Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in den Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke*, Berlin 2007, S. 111.

klarer Identitäten. Dieses polyphone Sprechen lässt sich im Sinne Kristevas als vorsprachliches Sprechen deuten, als semiotisches Sprechen *vor* der Setzung jeder Bedeutung. Der Ursprungsort dieser semiotischen Energie ist die „chora“ – „eine ausdruckslose Totalität, die durch die Triebe [...] in einer ebenso flüssigen wie geordneten Beweglichkeit geschaffen wird“⁵¹). Die *chora* bildet einen rhythmisierbaren, generativen Raum, der aufgrund natürlicher und soziohistorischer Zwangseinwirkungen zwar „Bahnungen und Diskontinuitäten, jedoch keine Fixierungen, keine Grenzen, keine Anschlüsse aufweist“⁵²).

Eine Steigerung erfährt dieses polyphone Sprechen in und durch die Figur des Chores. Während der Chor lange Zeit nicht als eigenständige Theaterfigur begriffen wurde, ersetzt beispielsweise Einar Schleaf in seinen Inszenierungen die Protagonisten durch den Chor und beendet damit „das Theater des individuellen Ausdrucks“⁵³). Sein „Chor-Theater“⁵⁴) entspricht Jelineks Vorgaben: „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht“⁵⁵) Ganz in diesem Sinne kommt „[d]as Sprechen des Chores [...] nicht aus einem Mund. Seine Stimme ist nicht persönlich und sperrt sich nachhaltig gegen den Versuch, ihr irgendeinen Ort zuzuweisen [...]“⁵⁶). In der polyvoken Stimme des Chores ist vielmehr das zu hören, was Barthes das „Rauschen der Sprache“⁵⁷) nennt. Die Gleichzeitigkeit der Stimmen führt dazu, dass „etwas wie ein Sinn klingt, ohne jedoch zu einer manifesten gedanklichen oder sprachlichen Form zu gerinnen“⁵⁸). Barthes verweist damit auf die Möglichkeit eines Sprechens jenseits starrer Bedeutungszuweisungen. Er beschreibt vielmehr eine „Musik des Sinns“, die aus phonetischen, metrischen, vokalischen Gesten besteht und anzeigt, daß es Sinn gibt, ohne ihn Wort für Wort zu bedeuten“⁵⁹). Für Barthes ist in der Sprache somit immer ein anderer Sinn existent: „Unabhängig davon, ob, was oder wieviel Sinn sich im Verstehen bei den Hörenden ergibt, hält sich im Metrum der Sprache Sinn auf und ist nicht still, sondern ‚rauscht‘ in den sprachlichen und sinnhaften Bedeutungen, offen für einen anderen Sinn und ein anderes Verstehen.“⁶⁰)

Überträgt man diesen Entwurf eines „anderen Verstehens“ auf Jelinek, so wird deutlich, dass ihre Bühne letztlich doch ein Ort ist, der zumindest utopische Züge trägt. Sie macht zwar deutlich, dass es für die Frau innerhalb der männlich dominierten (symbolischen) Ordnung keinen Platz gibt, indem sie einerseits die diskursiven Ausschlussmechanismen aufdeckt und andererseits die potentiellen

⁵¹) JULIA KRISTEVA, Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt/M. 1978, S. 36.

⁵²) SABINE BAYERL, Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes, Würzburg 2002, S. 157.

⁵³) HASS, „Sinn egal. Körper zwecklos“ (zit. Anm. 42), S. 52.

⁵⁴) Ebenda, S. 52.

⁵⁵) JELINEK, Sinn egal. Körper zwecklos (zit. Anm. 48), S. 24.

⁵⁶) HASS, „Sinn egal. Körper zwecklos“ (zit. Anm. 42), S. 60.

⁵⁷) ROLAND BARTHES, Das Rauschen der Sprache, Frankfurt/M. 2006.

⁵⁸) HASS, „Sinn egal. Körper zwecklos“ (zit. Anm. 42), S. 61.

⁵⁹) Ebenda.

⁶⁰) Ebenda.

Fluchtmöglichkeiten der Frau als essentialistische Scheinlösungen entlarvt. Dennoch eröffnet die Bühne als „dritter Ort“⁶¹⁾ die Möglichkeit, durch die Ablösung des Sprechens vom Sprecher eine Wahrnehmung zu realisieren, die zwischen den Diskursen und damit auch zwischen binären Geschlechtercodierungen liegt. Im Stimmenwirrwarr der Figuren, in der Mehrstimmigkeit des Chores geht es nicht mehr darum, das Geschlecht der Sprecher „fest-zustellen“, sondern sich auf ein Hören einzulassen, das einem Zwischenreich entstammt, in dem es keine festen Bedeutungen gibt.

⁶¹⁾ Vgl. JOHANNING, *KörperStücke* (zit. Anm. 20), S. 227.