

Elfriede Jelineks Sprache als Körper, Körper als Resonanz

Beitrag zum Workshop: Elfriede Jelinek „Es ist Sprechen und aus“
Wien 30.-31.10.2014
von

Gloria Höckner
Universität Hamburg, MA Performance Studies
Gloria.hoeckner@gmx.net

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	3
1. Ästhetische Forschung und Theorie des Ästhetischen – doing theory.....	4
2. Feld der geisteswissenschaftlichen Kontextualisierung: Materialität und Performativität von Sprache	6
3. Feld der Performance Kunst und Performativität.....	7
4. Feld der künstlerischen Forschung – Explorieren minoritärer Sprechweisen.....	9
4.1 Begriffsbildung im Feld der Philosophie.....	9
4.2 Einbindung des künstlerischen Experiments in die Theorie ästhetischer Forschung	10
4.3 Reflexion über die Stimme.....	11
5. Tension 1 – Feld der Spannung zwischen künstlerischem Experiment und ästhetischer Theorie.....	12
5.1 Resonanz	12
6. <i>Über Tiere</i> als musikalisches Feld	13
7. Tension 2 – Spannungsfeld des Sprechkörpers in Resonanz mit dem Sprachkörper.....	17
8. Quellen.....	18

Einleitung

Elfriede Jelineks Texte für das Theater sind, folgt man ihren theaterkritischen Essays, beinahe als Texte gegen das Theater zu verstehen. Formell sind sie nicht als Dramen zu erkennen, da sie weder Figurenrede noch Dialogstruktur aufweisen. Die Sprache selbst wird im Text inszeniert. Dennoch wird die dramatische Form nicht negiert, sondern vielmehr bearbeitet und transformiert. Die dialogische Struktur des Dramas wird in eine „Dialogizität“¹ überführt, während eine Figuration mit psychologischer Tiefenstruktur in polyphones Sprechen aufgelöst wird. Die Sprache hat keine Identität, sie ist fremd und eigen zugleich, sie ist weder bloßes Zeichen, noch funktionales Werkzeug für den Ausdruck einer individuellen Subjektivität. In dieser Arbeit möchte ich Sprache in ihrer Körperlichkeit betrachten. Sprache ist stimmlich, schriftlich, lautlich – immer sich medial materialisierend und damit nicht rein in der Funktionalität des logos zu verorten. Sprache erscheint unter dieser Perspektive nicht rein virtuell-ideell sondern vielmehr körperlich, eher sinnhaft statt sinnvoll.

Im Folgenden möchte ich ausführen, wie eine Hinwendung zur Sprache als körperliches Phänomen und ein ästhetischer Performativitätsbegriff eine fruchtbare Perspektive für Jelineks Texte für das Theater darstellen können. Aus einer medienwissenschaftlichen Perspektive soll der sprachwissenschaftliche Performativitätsbegriff von der Domäne des Textes und der Diskursivität gelöst werden, um Sprache über ihre semantische Funktion hinaus als somatisches Phänomen zu begreifen. Daher wird nicht versucht, diese Texte zu kategorisieren und im (post-) dramatischen Dispositiv zu verorten, sondern es wird gefragt, *was* die Stimme ist, die da spricht und was Sprechen be-deutet. Diese Perspektive folgt einer Hinwendung der Sprachwissenschaften zur Performativität, die sich durch die Ablehnung von universalistischen Sprachkonzeptionen entwickelte. Sybille Krämer fasst zusammen, dass es bei diesem Perspektivenwechsel

„um die Rehabilitierung (a) der Oberfläche, also der Äußerlichkeit unseres Sprachverhaltens, (b) der Iterabilität, der ‚Zitathaftigkeit‘, die all unserem Sprachverhalten innewohnt, (c) des Aufführungscharakters im Sprachgebrauch und (d) des Konsensus nicht durch Übereinstimmung im Gehalt, sondern durch Vollzug einer Form [gehe].“²

- 1 Der Begriff der Dialogizität wurde von Maja Sibylle Pflüger für die Texte Jelineks eingeführt. Pflüger versuchte dabei, die polyphone Struktur der Jelinekschen Sprache mit Michail Bachtins Konzept der Dialogizität zu fassen und dieses mit der Theorie der Intertextualität von Julia Kristeva und dem Modell der soufflierten Rede von Jacques Derrida zu verknüpfen. Sie betrachtet die Dialogizität der Rede als einen Prozess der Bedeutungskonstitution, der in Jelineks Stücken in Szene gesetzt wird und von der „Mikrostruktur einzelner Buchstabenverschiebungen“ bis in die Makrostruktur der Gattungsfrage reicht. Pflüger, Maja S.: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik Elfriede Jelineks*, Tübingen [u.a.]: Francke 1996, S. 58.
- 2 Krämer, Sybille: *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*. In: Wirth, Uwe: *Performanz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 323-346, S.336.

Damit, wird Sprache aus Rationalisierungs- und Generalisierungsvorgängen gelöst um Gemeinschaftlichkeit auch als Heterogenität zu denken. Die phänomenologische Hinwendung zur Sprache sowie die Behauptung einer auf Differenz beruhenden Gesellschaft, der trotz ihrer Heterogenität Möglichkeiten zur Kommunikation und zur Gemeinschaftsbildung bereitstehen, beeinflusst auch das Forschungsinteresse dieses Papers. Die ästhetischen Sprach-Verfahren, die Elfriede Jelinek anwendet, sollen am Beispiel des Textes *Über Tiere*³ unter musikalischen Aspekten untersucht werden. Hierfür sollen zwei Methoden verschränkt werden: Einerseits die theoretische Reflexion und andererseits künstlerische Forschung. Die künstlerische Forschung kann dabei nicht von der Praxis der Theorie getrennt werden, denn beides ist ästhetische Forschung. Auch die Performance „Jetzt spreche ich...“⁴ soll als experimenteller Erkenntnispool einbezogen werden. Die daraus resultierende spezifische Erfahrung mit dem – sich im Akt des Sprechens konstituierenden – Sprechkörper, der die Selbsterfahrung des Leiblichen und die Wahrnehmung des sonoren Körpers vereint, soll dazu beitragen, die Präsenz der Sprache von einem Modell der Repräsentation zu lösen und über die Signifikanz von Sprache hinausreichen.

1. Ästhetische Forschung und Theorie des Ästhetischen – *doing theory*⁵

Ich möchte die ästhetische Erfahrung sowohl der theoretischen als auch der künstlerischen Praxis gleichwertig einbeziehen, da der funktionale Gebrauch von Sprache in Geistes- und Kulturwissenschaften schnell an seine Grenzen stößt. Dadurch soll die Beteiligung sinnlicher Erkenntnisse an der Wissensproduktion betont werden und ein Verständnis von der möglichen Diversität von Arten von Wissen und Wissensgenerierung entstehen. Dies folgt einer „Theorie des Ästhetischen“ welche Jörg Huber unter folgenden Aspekten zusammenfasst: Zum einen geht es „um eine Forschung, die Fragen des Ästhetischen bearbeitet“, zum anderen um die Arbeit an einer Theorie sowie um die Korrelation dieser beiden Bereiche.⁶ Im Mittelpunkt einer Forschung des Ästhetischen steht die ästhetische Erfahrung. Es geht dabei um die Fruchtbarmachung der Verschränkung von sinnhaften Eindrücken und der Reflexion über das ästhetische Ereignis –

3 Jelinek, Elfriede: *Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere*, Reinbek: Rowohlt 2009.

4 Die „performative Lesung“ *Jetzt spreche ich...* wurde von mir initiiert und entstand in Zusammenarbeit mit der Cellistin und Vokalistin Rosi Rehformen (Réka Kutas). Sie wurde im Rahmen des *Soul.Vienna Art Festivals* gezeigt, das von 17.-19. Oktober 2013 als Pilotprojekt erstmals stattfand und durch zeitgenössische künstlerische Positionen blinde Flecken und vergessene Geschichten Wiens zu beleuchten suchte.

5 Das ith Forschungsinstitut hat sich im Bereich der ästhetischen Theorie auf die Entwicklung und Exploration unterschiedlicher Theorie-Formate und Forschungsverfahren spezialisiert. (www.ith-z.ch.) Vgl. auch *doing theory*, magazin 31, 8/9 (2006).

6 Huber, Jörg: *Inszenierungen und Verrückungen. Forschungsverfahren einer Theorie des Ästhetischen*. In: Bippus, Elke: *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*. Zürich [etc.]: Diaphanes 2009., S. 207-216, S. 138.

damit werden die Forschenden unumgänglich als Involvierte evoziert. Diese Involviertheit setzt zudem eine Bereitschaft voraus, sich einem Unklaren, nicht restlos Begreifbarem auszusetzen und Ästhetik nicht mit den Mitteln der instrumentellen Vernunft zu behandeln, da dies zu einer Schließung der gegenseitigen Affiziertheit führen würde. Gegenseitig deshalb, weil auch die Forschung sowie der Blick (bzw. die gewählte Perspektive) und der Umgang (die gewählte Forschungsmethode) Auswirkungen auf den zu befragenden Gegenstand oder Bereich haben. Im Bewusstsein über eine solche niemals spurlose Betrachtung oder gar neutrale Position, müssen auch die angewandten Verfahren und die Inszenierung des Forschungsgeschehens bzw. die Darstellungsweisen der „Ergebnisse“ reflektiert werden. „Forschung ist damit (ästhetische) Praxis der Kritik an Instrumentalisierung von Rationalität und Vernunft, die die konventionelle Wissenschaftspraxis leitet.“⁷ Daher muss auch die Performativität der Forschung selbst in den Blick geholt werden – was produziert die Forschung und welche Auswirkungen hat sie auf die Rezeption, aber auch was Repräsentiert sie selbst. Ästhetische Forschung kann ein Erlebbarmachen ermöglichen und aber auch eine Öffentlichkeit herstellen. „Die Offenheit des Experimentalsystems“ lässt nicht nur eine Kritik an bestehenden Wissenssystemen und Denk-Modellen zu, sondern ermöglicht auch neue *Denkbewegungen*, die das Prozessuale, implizites Wissen, Nicht-Intentionales, sowie ein Sich-Aussetzen und die eigene Position aufs Spiel setzen implizieren. Dabei wird die Beteiligung der Medialität der eigenen Verfahren an der Wissensproduktion berücksichtigt und hinterfragt.

Die Befragung des Verhältnisses von künstlerischer Praxis und Forschung lässt auch ein Experimentieren mit Verfahrensweisen zu. Dennoch ist die Forschung ästhetischer Theorie nicht gleichzusetzen mit künstlerischen forschenden Praktiken. Ein Forschen (bzw. ästhetische Forschung) kann im Rahmen einer Kunstproduktion stattfinden und dabei wissenschaftliche Methoden anwenden und ein_e Wissenschaftler_in kann künstlerische Strategien einsetzen. Die Resonanz, die in der Berührung von Kunst und Theorie entsteht, ist genau jener Bereich, den die vorliegende Arbeit inspiriert und geleitet hat. Ich möchte nun die verschiedenen Felder eröffnen, in denen sich meine ästhetische Forschung bewegt und welche ich mit mir als Forschende in ein Spannungsverhältnis gesetzt habe.

7 Huber: *Inszenierungen und Verrückungen*, S. 140.

2. Feld der geisteswissenschaftlichen Kontextualisierung: Materialität und Performativität von Sprache

„[...] hören Sie! Die Sprache selbst will jetzt sprechen gehen!“⁸

Elfriede Jelineks Texte unterwandern das Modell der „Zwei-Welten-Ontologie“, welches durch die Konzeption des Zeichens oder Symbols ein dichotomisches Verhältnis zwischen Bild und Abbild, Symbol und Symbolisiertem, Verkörperung und Repräsentation einführt.

„Mit dem Phänomen des repräsentationalen Zeichens spaltet sich die Welt auf in eine ‚Tiefenstruktur‘, die ein universelles Muster birgt, und eine ‚Oberfläche‘, die dieses Muster unter jeweils konkreten – und dabei auch einschränkenden – Umständen aktualisiert. Das, was erscheint, wird zum Derivat von etwas, das hinter der Erscheinung liegt, also unseren Sinnen nicht zugänglich ist.“⁹

Jelineks Texte spiegeln ein solches Modell jedoch nicht wieder, sondern vielmehr, so meine These, geht es um die materiellen Aspekte des Sprachgeschehens, um Stimme, Musikalität der Kommunikation, Verkörperung. Sprache ist immer medial zu erfassen, und sie ist nicht die selbe wenn sie geschrieben oder gesprochen ist.

Sprache als etwas Körperliches bzw. Materielles zu denken geht einher mit dem Versuch, Jelineks Texte als öffentlichen Versammlungsort heterogener Sprachpraktiken zu verstehen. Dies folgt dem poststrukturalistischen Ansatz, Sprache als „Ort einer strukturellen Differenz [zu verstehen], die jene Kraft ist, die das Sprachgeschehen überhaupt erst in Bewegung setzt und hält, dieses sich aber auch den Intentionen und Vorsätzen bewusstseinsgesteuerter Subjektivität entzieht.“¹⁰ Die Konzeption der verkörperten Sprache steht der Idee der homogenen, virtualisierten Sprache (Noam Chomsky) entgegen und konzentriert sich auf die stimmliche, schriftliche oder gestische Medialität der Sprache.¹¹ Die Performativität von Sprache ist vielmehr als wiederholte Handlung zu verstehen, über die sich kulturelle Praktiken etablieren. Normen oder Gesetze sind wiederum von ihrer Bestätigung, ihrer Wiederholung und Anerkennung abhängig. Sie selbst sind damit an eine performative Leistung gebunden und somit auch veränderbar. Aus der Iterabilität von Zeichen schließt Judith Butler, dass Sprechen immer auch Resignifizieren bedeutet und des Weiteren, dass in der Möglichkeit der Reiteration und Neubewertung auch die Möglichkeit der Veränderung bestehender sozialer Strukturen liegt.¹²

8 Jelinek, Elfriede: *Lust*. Reinbek: Rohwolt 1992, S. 28.

9 Krämer, *Sprache – Stimme – Schrift*, S. 324.

10 Ebd. S. 330.

11 Vgl. Ebd. S. 331.

12 Vgl. Waniek, Eva L.: *Von der Anrufung des Subjekts – oder: Zum Verhältnis von Performativität, Zwang und Genuss bei Butler, Austin, Althusser und Lacan*. In: Böhler, Arno / Granzer, Susanne: *Ereignis denken. TheatRealität - Performanz - Ereignis*, Wien: Passagen 2009, S. 157-194, S. 168.

Daraus ergibt sich nun folgende Fragestellung: Inwiefern kann die Wiederholung geschlechtlich codierter Sprechpraktiken in *Über Tiere* als Umarbeitung der binären symbolischen Ordnung verstanden werden und weiters, können andere Sprechweisen/Praktiken andere Körperlichkeiten hervorbringen bzw. können Körper durch andere Sprechpraktiken jenseits dieser, vom Symbolischen geleisteten Festlegung erscheinen – als queere Körper, als Prozess?

3. Feld der Performance Kunst und Performativität

In ihrem theatertheoretischen Essay *Ich möchte seicht sein* artikuliert Elfriede Jelinek eine Kritik an der, dem traditionellen Theater der Repräsentation zugrundeliegende Weltanschauung, die sich auf die darstellende Funktion von Akteur_innen konzentriert.

„Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. Ich weiß auch nicht, aber ich will keinen sakralen Geschmack von göttlichem zum Leben Erwecken auf der Bühne haben. Ich will kein Theater.“¹³

Das theatrale Ereignis soll demnach nicht als zum Leben Erwecken eines durch Interpretation zu entschlüsselnden Sinns verstanden werden. Vielmehr hat „Theater [...] den Sinn, ohne Inhalt zu sein, aber die Macht der Spielleiter vorzuführen, die die Maschine in Gang halten.“¹⁴ Damit, so meine These, steht Jelinek der Konzeption von Performance Kunst näher, als dem Theater. Durch die Performance Kunst wurden jene Aspekte des Aktes hervorgehoben, die zwar der Theateraufführung auch anhaften, jedoch von der Perspektive der Repräsentation ausgeklammert wurden. Das Leib sein und Körper haben der Schauspieler_innen sowie die leibliche Kopräsenz der Akteur_innen und der Betrachter_innen sind Performances und auch Theateraufführungen gemein. Die Performance Kunst hat die ästhetische Erfahrung und den Ereignischarakter der flüchtigen performativen Künste in den Mittelpunkt des Ereignisses gerückt. Die ästhetische Erfahrung beruht auf der kinästhetischen *Ansteckung* der sich Zeit und Raum teilenden Körper, wodurch der Akt der Wahrnehmung nicht mehr mit einem Sender-Empfänger-Modell zu beschreiben ist. Vielmehr ist der Wahrnehmungsakt an der Hervorbringung des Ereignisses beteiligt, wodurch sich ein Verhältnis der Resonanz zwischen den Akteur_innen (darunter fällt auch das Publikum) ergibt. Was die Performance Kunst jedoch im Unterschied zum Theater radikalisiert, ist die „Wirklichkeitserfahrung der Ohnmacht“¹⁵. Der Ereignischarakter betont die Unkontrollierbarkeit

13 Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*. www.a-e-m-gmbh.com/ej/fseicht.htm (12.8.2014), datiert mit 1997 (= Elfriede Jelinek Homepage).

14 Ebd.

15 Brock, Bazon: *Action teaching und performance*. In: Meyer, Petra Maria: *Performance im medialen Wandel*, München: Fink 2006, 357.

des Werkes und die Handlungsmacht des demigurgischen (schöpferischen) Künstlers wird fragwürdig. John Cage sei hier als Beispiel für die Einbeziehung des Zufalls genannt. Diese Verschiebung der Perspektive von der Kommunikation zur Wahrnehmung und vom Werk zum Prozessualen möchte ich nun mit dem Performative Turn in den Geisteswissenschaften kurzschließen. Dieser Paradigmenwechsel hat seinen Ausgangspunkt in der Sprachtheorie, genauer der Sprechakttheorie von John L. Austin. Dabei wird die „konstituierende und erzeugende Kraft symbolischer Handlungen“¹⁶ aufgewertet und der Aufführungscharakter sozialer Akte als Konstitution sozialer Wirklichkeit verstanden. Diesem konstruktivistischen Ansatz „widerspricht“ Performance Art jedoch in dem Sinne, als sie das symbolische Tun und Herstellen von sozialer Wirklichkeit nicht mit Handlungsmacht vereinen können. Vor allem jedoch unterscheidet sich der Zugang zum Performativitätskonzept, den die Performance Künste liefern, von dem sprachtheoretischen dahingehend, dass sie Performativität aus der Verfangenheit mit Zeichen bzw. symbolischem Handeln lösen und die Welt als Text gegen den Körper und seine Praktiken tauschen. Sybille Krämer formuliert treffend:

„Sinn entsteht anders als dadurch, dass er in Zeichenhandlungen mitgeteilt wird und durch Interpretieren zu entschlüsseln ist. Sinn entsteht vielmehr im Spannungsfeld zwischen „Agieren“ und „Zuschauen“ und ist – vereinfacht gesagt – ein *Wahrnehmungs-* und kein Interpretationsprodukt.“¹⁷

Demnach kann es nicht darum gehen, hinter den Erscheinungen nach einem „tieferen“ Sinn zu suchen, sondern im *Wie*, also in dem, was sinnhaft und nicht sinnbezogen erschlossen wird, liegt bereits der ganze Sinn. Dies hat auch Auswirkungen auf die Vorstellungen von Subjektivität. Die Vorstellung eines Ursprünglichen oder einer Wesenhaftigkeit und einer im Kern des Subjekts wurzelnden Identität geht auf die platonische Vorstellung von einem allem zugrundeliegenden, universellen Sein zurück. Bei dem platonischen Dualismus der Urbild-Abbild-Philosophie wird das Urbild dem Abbild ontologisch übergeordnet.¹⁸ Die so entstehende Hierarchie des Rationalen, das über dem Sinnlichen steht, sowie die Idee eines Wahren, Ursprünglichen und des Abbildes davon, werden spätestens seit der Postmoderne und dem Poststrukturalismus entschieden infrage gestellt. Jelineks Hinwendung zum Schauspieler, der sich selbst bedeutet, kann nun im Lichte der Ausführungen zur Performance Kunst als eine ästhetische Subversion des logos- und

16 Krämer, Sybille, *Performanz-Aisthesis. Überlegungen zu einer ästhetischen Akzentuierung im Performanzkonzept*. In: Böhler, Arno / Granzer, Susanne: Ereignis Denken. TheatRealität, Performanz, Ereignis. Wien: Passagen 2009, S. 131-156, S. 139.

17 Ebd. S. 140.

18 Vgl. Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambiland/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach) (für Christoph Schlingensiefels „Area 7“) zum 'Königinnendrama' Ulrike Maria Stuart*. In: Janke, Pia: Elfriede Jelinek: Ich will kein Theater. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens 2007., S. 61- 83, S. 61.

sinnzentrierten Repräsentationsmodells gelesen werden. Sinn entsteht nunmehr als *sinnenhaftes* Phänomen, welches sich als Wahrnehmungsprodukt im Spannungsfeld zwischen Agieren und Zuschauen ereignet. Sinn ist nie unsinnlich und immer medial. Seine Medialität bestimmt auch seinen Sinn.

4. Feld der künstlerischen Forschung – Explorieren minoritärer Sprechweisen

4.1 Begriffsbildung im Feld der Philosophie

Der Begriff minoritärer Sprechweisen ist Gilles Deleuze' Überlegungen zu einer „kontrasignifikanten Theaterpragmatik¹⁹“ in *Ein Manifest weniger*²⁰ entnommen. Ein minoritäres, kleines Theater arbeite Deleuze nach mit einem Sprachgebrauch, der die Sprache einer Variation unterzieht, um sich der Repräsentation von Macht zu entziehen und damit auch die spezifische Macht des Theaters zu unterwandern. Dies lasse eine kritische Umarbeitung des Zur-, „Größe“-Erhobene, Normalisierten zu. „Der Begriff mineur (dt. klein) steht majeur (groß) gegenüber. Deleuze unterscheidet große von kleinen Sprachen, wobei groß für ihn jene Sprachen der Macht (wie z.B. imperialistische Sprachen) sind. Dabei geht es um die Gebrauchsweise ein und derselben Sprache. Das „Black English“ ist demnach eine minoritäre Gebrauchsweise des Englischen, wobei minoritär den Sprachgebrauch jener Minderheiten bezeichnet, welche die große Sprache der Macht einer kontinuierlichen Variation unterziehen.²¹ „Eine kleine Sprache enthält nur ein Minimum struktureller Konstanten und Homogenitäten“²², dennoch ist sie kontinuierlich in ihrem variiierenden und umfärbenden Gebrauch der großen Sprache. Elfriede Jelineks Bearbeitung des dokumentarischen Sprachmaterials in *Über Tiere* kann als eine solche Umfärbung der hegemonialen, männlichen Sprache betrachtet werden. Mit Judith Butler lässt sich zudem feststellen, dass die übertriebene Nachahmung von Konventionen eine – aus der Queer-Politik stammende – resignifizierende Praxis darstellt, die verwerflich machende Praxen bloßstellt. Bei Elfriede Jelineks Zugriff auf das Sprachmaterial kann somit eine resignifizierende Praxis und Einführung einer Variation in den majoritären, männlichen²³ Sprachgebrauch festgestellt werden.

19 Diesen Begriff habe ich von dem Seminar „Performative Fluchtlinien. Butler, Deleuze und das Theater“, WS 2011/12, Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Universität Wien, mit Gini Müller übernommen, jedoch in der Literatur nicht ausfindig machen können.

20 Deleuze, Gilles: *Ein Manifest weniger*. In: Barck, Karlheinz [u.a.]: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam 1993., S. 379-405.

21 Vgl. Deleuze: *Ein Manifest weniger*, S. 387f.

22 Ebd. S. 387.

23 Jelinek folgt hier einer feministischen Kritik, die beschreibt, wie durch u.a. die Psychoanalyse Lacans den weiblichen Körper mit Natur identifiziert und als das andere von Kultur, Vernunft und Sprache setzt, wodurch die Frau aus der patriarchalen Ökonomie der Sprache fällt.

4.2 Einbindung des künstlerischen Experiments in die Theorie ästhetischer Forschung

Die künstlerische Forschung ergab eine Hinwendung zur Stimme, welche als Schwellenphänomen den Körper nicht nur affizierend zwischen Kultur und Individualität konstituiert, sondern auch größere Beachtung für ihr subversives Potential in Hinblick auf eine kontrasignifikante Theaterpragmatik verdient. Für die Performance „Jetzt spreche ich...“ (mit zwei Sprecher_innen und einem Cello) wurden folgende minoritäre Sprechweisen erprobt, die deshalb ausgewählt wurden, da sie der Jelinekschen kontrasignifikanten Verfahren der Rhythmisierung und Musikalisierung folgten: Schnelles rhythmisches Sprechen – jedoch ohne Intonation die den Sinn des Gesagten hervorhebt; gleichzeitiges, simultanes Sprechen; gleichzeitiges, nicht simultanes Sprechen; Changieren zwischen simultanem und nicht simultanem Sprechen; Experimentieren mit dem Effekt von Bewegung auf das Sprechen (daraus ergab sich z.B. eine Variation der Lautstärke). Gerade durch das pausenlose Sprechen und die Geschwindigkeit, in der gesprochen wurde, wurde Sprechen als körperliche Anstrengung, und die Stimme als nicht gänzlich beherrschbares Phänomen mit einem Eigenleben erfahrbar. Bei der Überlagerung der beiden Einzelstimmen verbanden sich diese teilweise zu einem gemeinsamen Klang. Beim Sprechen wird der Körper also zu einem sonoren Körper, der Viele wird – Einerseits ist er Erreger von Klang, andererseits expandiert die Stimme, die selbst schon Viele ist, in den Raum und schwingt in anderen Stimmen und anderen Körpern mit. Die Beschaffenheit des Raumes, die Dichte an Körpern, die sich in dem Raum befinden sowie andere Geräusche haben einen Effekt auf den Sound und damit ist alles an ihm beteiligt. Die gemeinsam geteilte Wahrnehmung von dem sonoren Ereignis ist außerdem gleichzeitig an dessen Hervorbringung beteiligt. Die Präsenz dieses Ereignisses wird Kollektiv-Raum, indem eine gemeinsame Platzierung innerhalb der Aufmerksamkeitsspannung vorgenommen wird, die jedoch nicht intentional abläuft sondern vielmehr Resultat gemeinsamer Sensibilitäts- und Reaktions-Prozesse ist. Auch der Rhythmus der Atmung jeder und jedes Einzelnen haben einen Effekt auf den Klangraum und die eigene Konsonanz oder Dissonanz mit dem akustischen Körper/Ereignis. Diese kollektive Hervorbringung eines gemeinsam geteilten Erfahrungsraumes kann auch auf Prozesse des sozialen und kulturellen Zusammenlebens bezogen werden:

„Stimmen und Klänge entspringen Hohl- und Resonanzräumen, sie nehmen Räume ein und generieren spezifische Räume. Im sozialen und kulturellen Zusammenleben verdichten sie sich derart, dass Gesellschaften einen je eigenen Klang- und Resonanzraum bilden.“²⁴

24 Kolesch, Doris: *Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel*. In: Kolesch, Doris [u.a.]: *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2009., S. 13-22, S. 18.

4.3 Reflexion über die Stimme

Die Stimme hat eine physische Wirkung auf andere Körper – sie kann als Ausdehnung des physischen Körpers andere Körper nicht nur berühren sondern in diese eindringen. Sie ist immer gehörte Stimme und berührt und betrifft uns affektiv. Stimme kann als „Austauschs- und Spannungsverhältnis von akustischer Wahrnehmung und anderen Wahrnehmungsmodi“²⁵ betrachtet werden. Sie ist, mit Gernot Böhme gesprochen, die „Artikulation leiblicher Anwesenheit“²⁶ – ähnlich einem Musikinstrument verändert sich der Körper im Sprechen oder Singen. Die Wirkung von Stimmen wiederum verändern „unmittelbar unsere leiblich gespürte Anwesenheit im Raum“²⁷. Werner Nothdurft fasst das Phänomen verbaler Interaktion als räumliches auf, jenseits visueller und geometrischer Aspekte. Hierfür dient das Konzept eines Gesprächsraumes, der nicht zwischen den Interagierenden zu finden ist, sondern sich „um sie herum bildet und in Resonanzen, Grenzen und Bedingungen auf sie zurückwirkt und einen Raum bildet, innerhalb dessen sie kommunikativ erleben und handeln.“²⁸ Nothdurft hat die räumliche Konzeption von Interaktion auch unter den Begriffen „Klangraum“ und „Resonanz“ zu fassen versucht: „In der Vorstellung eines Klangraums wird Sprechen nicht als etwas betrachtet, das auf einen Anderen hin bezogen ist, sondern als etwas, was akustisch einen Raum füllt, was dort Resonanzen erzeugt, Schwingungen, Vibrationen, Echos.“²⁹

„Die Stimme verdankt sich einer Aktivität und und Bewegung des Körpers, sie entsteht aus der Atmung, der Mobilität und Veränderung von Lunge, Stimmlippen, Gaumen, Zunge, Kiefer und zahlreichen weiteren Organen, Hohl- und Resonanzkörpern. Der in der Stimme zur Erscheinung gebrachte Körper ist mithin vielfältig, dynamisch und heterogen. Er ist vielfältig, insofern er als konkreter physiologischer Körper auftritt, gleichzeitig aber auch als symbolischer, repräsentierender Körper und als Überschreitung des symbolischen, repräsentativen, verständigungsorientierten Zeichen-Handelns. Darüber hinaus zeigt sich dieser Körper immer auch als ein sozialer und politischer Körper, der im Austausch, in der Wechselwirkung und Spannung mit anderen Körpern eine Position im gesellschaftlich-kulturellen Raum einnimmt.“³⁰

25 Kolesch: *Zwischenzonen*, S. 20.

26 Böhme, Gernot: *Die Stimme im leiblichen Raum*. In: Kolesch, Doris [u.a.]: *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2009., S. 23-32, S. 28.

27 Ebd. S. 31.

28 Nothdurft, Werner: *Der Gesprächsraum*. In: Kolesch, Doris [u.a.]: *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2009., S. 33-44, S. 39.

29 Ebd. S. 39f.

30 Kolesch: *Zwischenzonen*, S. 16.

5. Tension 1 – Feld der Spannung zwischen künstlerischem Experiment und ästhetischer Theorie

5.1 Resonanz

Der Begriff der Resonanz erweist sich nicht nur als hilfreich, um die Methode der ästhetischen Forschung zu beschreiben, die zwischen künstlerischer und theoretischer Praxis ein Verhältnis der Responsivität und des Mitschwingens konstituiert, sondern das Modell der Resonanz bietet sich auch an, um Wahrnehmungsvorgänge zu verstehen. An der Entstehung von Resonanz sind folgende Faktoren beteiligt: Erstens ein Erreger; zweitens der Resonator (ein aufnehmender Körper); drittens „eine Zone der Überschneidung oder Vergleichbarkeit von bestimmten Größen der beiden – physikalisch etwa in der Masse oder der Eigenfrequenz, für die Wahrnehmung etwa ein passendes Sinnesorgan oder die nötige Kapazität der Verarbeitung“³¹; und viertens ein übertragendes Medium. Was bei diesem Vorgang geschieht, ist „die Übertragung von Energie oder Information“³². Julian Klein zufolge ist dieses Modell auf Wahrnehmungsvorgänge übertragbar,

„denn (i) der Erreger braucht keine Absicht oder Intention in Richtung auf die Resonanz zu haben, (ii) die resultierende Schwingung hängt von den momentanen Zuständen des Resonators ab, (iii) die Resonanz funktioniert mit einer gewissen Unschärfe, da Erreger und Resonator nicht alle Eigenschaften gemein haben müssen, damit die Resonanz gelingt. Außerdem ermöglicht (iv) das Übertragungsmedium die Berücksichtigung einer Rückkopplung [...] und zuletzt kann auch der Erreger selbst ein Resonator sein – was gerade in künstlerischen Zusammenhängen oft der Fall ist.“

Hiermit lässt sich auch die gemeinsam hervorgebrachte ästhetische Erfahrung bei Performances erklären, da – anders als im Sender-Empfänger-Modell – Erreger über das intentionale Senden von Informationen hinausgehen und die Rückkoppelung – jenes Phänomens, das Erika Fischer-Lichte *feedback*-Schleife³³ einer Aufführung nennt – die produktive Qualität von Wahrnehmungsprozessen erhellt. Das Schwingen eines Resonanzkörpers setzt die assoziative Wahrnehmung in Gang, da auch ästhetische Phänomene wahrgenommen werden, die nicht als Zeichen erkennbar sind. Was wir in den Dingen sehen, sind viel mehr unsere Assoziationen dazu, als die tatsächlichen Eigenschaften des betrachteten Objekts. Somit ist der Akt der Wahrnehmung entscheidend an der Konstruktion eines (künstlerischen) Werkes beteiligt. In Bezug auf Sprechen ist dies besonders interessant, da hier der Erreger selbst Resonator ist und gleichzeitig Übertragungsmedium. Das der_ die Sprecher_in auch als Performer_in wahrgenommen wird, hängt zudem von dem Rahmen ab. Sind sich alle Beteiligten darüber im Klaren, dass sie an einer künstlerischen Performance teilnehmen,

31 Klein, Julian: *Zur Dynamik bewegter Körper. Die Grundlagen der ästhetischen Relativitätstheorie*. In: Klein, Julian: *per.SPICE! Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen*, Berlin: Theater der Zeit 2009., S. 104-134, S. 116.

32 Ebd.

33 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 59.

wird es möglich, das Sprechen über den Austausch von Informationen hinaus in seiner ästhetischen Qualität zu betrachten. Gleichzeitig wird die Art, wie gesprochen wird unweigerlich Kategorien aufrufen, mit denen wir versuchen, eine weitere Rahmung zu erschaffen, um die Art der Mitteilung einordnen zu können. Dies passiert auch in der alltäglichen Kommunikation, bei der die Sprechweise entscheidend zum Verstehen der Botschaft beiträgt und Haltungen, Absichten, Gefühle, etc. transportiert. Die Frage ist nun, wie sich Inhalte durch Sprechweisen verändern lassen, oder anders formuliert: Wie lässt sich die Wahrnehmung von dem sprechenden Körper dahingehend verändern, dass seine irreduzible (Resonanz-)Körperlichkeit die Kategorien, mit denen wir ihn betrachten und die ihn rahmen, transformiert oder überschreitet? Unsere Meinungen, Überzeugungen, Erfahrungen bilden eine äußere Grenze³⁴ für die Ausdehnung der physischen Realität. Diese Grenze ist jedoch nicht festgelegt, sondern bildet vielmehr einen Spielraum, der gerade durch künstlerisches Handeln (als Betrachtungsmodus) oftmals als solcher sichtbar gemacht und bespielt wird. „Doch diese, jede Hülle platzt auf (als wäre das Chaos nicht schon groß genug oder als wäre es nicht klein genug!) und gibt etwas frei, das im Augenblick des Sprechens aber schon wieder verschwunden ist.“³⁵

6. *Über Tiere als musikalisches Feld*

Im Folgenden wird auf die, von sprachwissenschaftlichen Diskursen meist ausgeklammerte, Analogie des Sprechens mit einem musikalischen Ereignis eingegangen. Dabei wird ein Musikalitäts-Begriff herangezogen, wie ihn Stefan Schneider in seiner Studie *An den Grenzen der Sprache* herausgearbeitet hat: Musikalität wird als eigene ästhetische Kategorie in der Literatur begriffen bzw. als poetologischer Sammelbegriff um „auf akustischer, rhythmischer, und konstruktiver Ebene die sinnliche Wahrnehmung bzw. Wirkung eines Textes in den Vordergrund [zu] stellen“. (540) Unbestimmtheit wird dabei als ästhetische Kategorie definiert. Ein wichtiger Punkt der Studie ist die „Wiederbelebung des Materialbegriffs“ um sich von dem „Form-Inhalt-Dualismus“ zu distanzieren. Was Schneider in Bezug auf Gedichte konstatiert, kann jedoch auch für andere literarische Formen gelten. Text besteht demnach aus der Organisation von heterogenen „sprachlichen Elementen (Materialien). [...] Dabei kann dem semantischen Wortmaterial genauso eine Rolle in der Sinnbildung zukommen wie dem akustischen Material“³⁶. Wahrnehmbare Strukturen bzw. „Formen der Musikalität“ sind „sinnvoll, ohne dass man sie restlos aus

34 Zur Rahmung oder Grenze als physische Qualität: Klein, Julian: *Zur Dynamik bewegter Körper*, S. 121.

35 Jelinek, Elfriede: *Es ist Sprechen und aus*. <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fachung.htm> (12.8.2014), datiert mit 15.11.2013 (= Elfriede Jelinek Homepage).

36 Schneider, Stefan: *An den Grenzen der Sprache: eine Studie zur "Musikalität" am Beispiel der Lyrik des russischen Dichters Afanasij Fet*. Berlin: Frank & Timme 2009, S. 543.

lexiaklisch-semantischen Ausdruckssystemen heraus ableiten kann.³⁷ Schneider nennt die Komponenten Wiederholung, Variation und Kontrast als ästhetisches Grundprinzip von Musik – drei Elemente die auch auf Elfriede Jelineks Umgang mit dem Sprachmaterial zutreffen.

In dem Theatertext/Sprachtext *Über Tiere* gibt es eine Trennung des Textflusses in weibliches und männliches Sprechen, jedoch sonst kein personalisiertes Sprechen in Form von Figurenreden. Somit, so meine These, wird die binäre symbolische Ordnung in Hinblick auf die Geschlechterkonstitution thematisiert und auf die dramatische binäre Struktur (einerseits das Dialogische selbst, über das sich jede Handlung entwickelt, andererseits die Abwechslung von Monolog und Dialog) übertragen. In anderen Worten wird die dramatische binäre Form als strukturierendes Normativ thematisiert und Geschlecht als diskursives Konstrukt innerhalb der binären Logik verortet. Durch Elfriede Jelineks kompositorische Verfahren, sowie ihre rhizomatische³⁸ Schreibweise, werden die binäre Geschlechterlogik und die klassische Dramenform jedoch aufgebrochen und auf ästhetischer Ebene andere Wahrnehmungsformen angesprochen, die (noch) nicht in der Ordnung der Repräsentation festgeschrieben sind. Die Rezipierenden werden durch ständig wechselnde Bezugsrahmen und die Überladung der Sprache mit Sinnangeboten überfordert und auf ihre Assoziationsfähigkeit, wie Jelinek sagt, zurückgeworfen.³⁹ Das ermöglicht das Eintreten in ein Spiel mit der Sprache, welches als genau die spezifisch sinnliche Qualität der Sprache erfahrbar wird. Dieses Spiel ist vergleichbar mit dem Erlebnis des Sprechens, welches sich als sinnliches Spiel mit dem Sinn entpuppt – und dessen Sinn nur in der Resonanz, im Wiederhall liegt.

Wie geschieht das?

Im ersten Teil des Textes spricht eine weibliche Stimme, die die polyphone Qualität der Stimme zum Ausdruck bringt und ein (männliches) Du adressiert. Eine Ich-Perspektive wird immer wieder gebrochen: „Das können Sie mir als Frau schon glauben! Was, Sie sind gar keine Frau? Bitte um Entschuldigung! Und jetzt raten Sie noch mal, wen ich mit mir als Frau meine!“⁴⁰ Dadurch verweigert der Text, als Anrufung zu fungieren und irritiert vielmehr das Konzept von Identität

37 Schneider: *An den Grenzen der Sprache*, S. 543.

38 "Ein Rhizom verknüpft unaufhörlich semiotische Kettenteile, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen. Ein semiotisches Kettenglied gleicht einer Tuberkel, einer Agglomeration von mimischen und gestischen, Sprech-, Wahrnehmungs- und Denkakten: es gibt keine Sprache an sich, keine Universalität der Sprache, sondern einen Wettstreit von Dialekten, Mundarten, Jargons und Fachsprachen." Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Rhizom*, Berlin: Merve 1977, S. 12; Jelinek selbst vergleicht ihre Texte mit einem wuchernden Wurzelrhizom: Vgl. Jelinek, Elfriede: *An die japanischen Leser*. In: Hikari no ai, Tokio: Hakusuisha 2012, S. 4-5; (Orig. „Nihon no dokushani“).

39 Vgl. Roeder, Anke: „*Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.*“ *Gespräch mit Elfriede Jelinek*. In: Roeder, Anke: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989., S. 141-160, S. 153.

40 Jelinek: *Über Tiere*, S. 18.

überhaupt.

Der zweite Teil des Textes besteht aus der Montage dokumentarischen Materials – Jelinek verwendete polizeiliche Abhörprotokolle von Verkaufsgesprächen eines Frauenhandelsringes.⁴¹

Dem Sprachmaterial aus Telefongesprächen, welches von Jelinek viel radikaler als der erste Teil in polyphones Sprechen transformiert wurde, liegt eine dialogische Struktur zugrunde. Es stellt einen Kontrapunkt zum ersten Teil des Textes dar, was sich auch im Sprachrhythmus niederschlägt. Die Sätze sind viel kürzer als im ersten Teil und bestehen oft nur noch aus einzelnen Wörtern: „Paßt. Ok. Paßt. OK. Ohne. OK. Ohne. OK. Ohne. Ohne. Ohne. Sei nicht hysterisch.“⁴²

Im Text wiederholt sich zudem im Kleinen eine musikalische Form, die den gesamten Textkörper prägt. In musikalischen Termini ausgedrückt, handelt es sich um ein „Thema“ (Liebe) und seine „Variation“ in den „Motiven“. Das musikalische Thema zeichnet sich durch Repetition und Formulierung eines Grundgedanken aus wobei die Wiederkehr des Themas

„nicht auf der rein sprachlichen, sondern auf der Darstellungsebene vor sich geht. [...] In dieser Hinsicht erscheint die Handlung als Variation oder Durchführung eines Grundthemas. Gleichzeitig ist es möglich, auf der Ebene der Signifikanten, auf der sich das musikalische Thema befindet, wiederkehrende Phrasen zu verwenden, die in ihrer Position, jedoch nicht in ihrer Funktion, an das musikalische Thema erinnern.“⁴³

Die Einführung eines Themas und die darauffolgende Variation (in der Musik geschieht die Variation durch die Veränderung des anfangs eingeführten Hauptthemas in Melodie, Rhythmus, Tempo, Tonart, Tongeschlecht, Harmonik, Klangfarbe) entsteht durch die assoziative Akkumulation von unterschiedlichen Bedeutungs-Nuancen durch das „Spiel“ mit der Sprache und unterschiedlichen Tonarten. Das Thema Liebe wird im ersten Teil eingeführt: eine alternde Frau spricht zu einer verflissenen Liebschaft über die Vergänglichkeit ihres Körpers. Die Vergänglichkeit des Körpers wird immer wieder thematisiert, wie auch das Thema Liebe mit verschiedenen Konnotationen durchgespielt wird.

„Die Liebenden aber sind die Welt. Die Welt ist größer als der Fall des Körpers ist. Tut mir leid, das steht so hier. Hier steht: Ich bin so glücklich, mir fehlen die Worte. So. Ich bin entschuldigt. Aber gerade deshalb, justament, weil mir alles fehlt, wenn mir die Worte fehlen, wollte ich wenigstens die Liebe bekommen, die war noch nicht ausverkauft. Wenn die andren sie alle kriegen, die ausständigen unanständigen Worte, dann will ich sie natürlich auch! Warum soll ich schlechter dran sein? Leider sind Worte derzeit nicht erhältlich. Oder nehmen Sie Werte! Die haben wir noch auf Lager, ich meine im Lager. Nein, die will ich erst recht nicht.“⁴⁴

41 Die polizeilichen Abhörprotokolle von Telefonaten einer Wiener „Escort-Agentur“ wurden 2005 von Florian Klenk, dem heutige Chefredakteur der Wiener Zeitung *Falter* veröffentlicht. Klenk, Florian: *Ich speib mich an*. In: *Falter* 35/2005.; www.falter.at/falter/2005/08/30/ich-speib-mich-an/, Zugriff: 22. 8. 2014; Klenk, Florian: *Einfach hinklatschen*. In: *Falter* 34/2005.; www.falter.at/falter/2005/08/23/einfach-hinklatschen/, Zugriff: 22. 8. 2014.

42 Jelinek: *Über Tiere*, S. 36.

43 Schirrmacher, Beate: *Musik in der prosa von Günter Grass: intermediale Bezüge – transmediale Perspektiven*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis 2012, S. 76.

44 Jelinek: *Über Tiere*, S. 21f.

Hier wird das Grundthema „Liebe“ schon sehr konkret mit der immer wieder anklingenden Konnotation „Ware“ in Verbindung gebracht. In einer Art Verkaufsgespräch will das weibliche „Ich“ die Liebe als Ersatz für die fehlende Sprache erwerben. „Liebe“ und „Erwerb“ werden mit dem Körper und seiner Konnotation als Ware, als Kapital verbunden. Im Laufe des Stückes entpuppt sich die hier anklingende Konnotation von Liebe als Ware noch als illegaler Frauenhandel. Eine Seite weiter werden bereits die männlichen Verkaufsgespräche eingeflochten:

Alles ist Gegenstand, nur die Liebe soll keiner sein, damit ihre Vertreter keine Arbeit haben? Aber das heißt doch auch: arbeitslos sein. Je arbeitsloser, umso mehr Wünsche. Fürchte, das ist das Problem. Sogar das Taxi muß man, wie gesagt, noch zahlen. *Dafür ist Küssen dabei. Alles dabei. Küssen, Naturfranzösisch, Schmusen, wirklich komplett* [Hervorhebung G.H.].⁴⁵

Naheliegender scheint auch der Vergleich mit der musikalischen Komposition der Fuge, in der es ein Haupt- und ein Gegenthema gibt, die einander gegenübergestellt werden. Dies lässt an Paul Celans Gedicht *Todesfuge* denken, welches die musikalische Form der Fuge übernommen hat. Riccardo Morello beschreibt das Verhältnis von Musik und Dichtung in Celans *Todesfuge* folgendermaßen:

„Haupt- und Gegenthema sind aus mehreren Sequenzen zusammengesetzt, die im Verlauf des Gedichts, so wie das in der Fuge geschieht, aus ihrem ursprünglichen thematischen Zusammenhang gelöst und neu verbunden werden. Beim Lesen entsteht der Eindruck einer uferlosen Litanei – ein einziger langer Atemzug; das rührt von der Geschlossenheit und Dichte der polyphonen Komposition her. Das Gedicht ist also nicht subjektiv, geschweige denn kollektiv (das „wir“ der jüdischen Opfer), sondern schließt auch die Perspektive des deutschen Todesmeisters („er“) ein. Die charakteristische Interpunktionslosigkeit ist die direkte Konsequenz der musikalischen Struktur. Der Dichter stellt das Böse nicht nur dar, sondern läßt [sic!] es in unterschiedlicher Form wirklich zu Wort kommen.“⁴⁶

Auch in *Über Tiere* lässt eine polyphone Sprachkomposition weder Subjektivität (das monologisierende weibliche „Ich“ ist vielmehr der Diskurs über die Frau, der einen vermeintlichen inneren Kern erst konstituiert) noch ein kollektives weibliches „wir“ zu. In dem Text wird das „Sein“ der Frau nur als „wert-sein“ möglich und an Zeit gebunden: „Warum bedienst du dich meiner nicht? Weil du ahnst, daß ich dir wie Sand durch die Finger laufen werde und eine andere dich besser bedienen würde?“⁴⁷ Zeit ist eine weitere Motivik, die sich zu einem intertextuellen Kommentar zu Martin Heideggers Werk *Sein und Zeit*⁴⁸ entwickelt.⁴⁹

Das hier nur angedeutete kompositorische Verfahren der Autorin und die Musikalität der Sprache sind an der Schwelle zwischen „der Ordnung der Präsenz“ und der „Ordnung der Repräsentation“⁵⁰

45 Jelinek: *Über Tiere*, S.23.

46 Morello, Riccardo: *Paul Celan: Todesfuge*. publikationen.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/14077, (27.8.2014) (=Website der Goethe Universität Frankfurt), S. 1f.

47 Jelinek, *Über Tiere*, S. 24.

48 Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer¹⁴ 1993.

49 Elfriede Jelineks Auseinandersetzung mit Heidegger zieht sich durch ihr Werk und wird in *Totenauberg* und *Wolken.Heim* sowie *Secken Stab und Stangl* oder *Kinder der Toten* oder auch ihrer Nobelpreisrede *Im Abseits* am offensichtlichsten.

50 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 272.

angesiedelt. Das Oszillieren der Wahrnehmung zwischen diesen beiden Ordnungen lässt die Eindeutigkeit der symbolischen Ordnung in eine Uneindeutigkeit übergehen und auch die Eindeutigkeit der vergeschlechtlichten Körper wird dubitativ. Die Verquickung von Körper und Geld in *Über Tiere* verweist zudem auf die materiellen (körperlich realen) Auswirkungen des vermeintlich virtuellen monetären Wertesystems.

7. Tension 2 – Spannungsfeld des Sprechkörpers in Resonanz mit dem Sprachkörper

Das Verhältnis der Resonanz, ein Mitschwingen und Angestoßen-werden, zwischen den Körpern, ist die Entstehung eines gemeinsamen Raumes, dessen „Multitude den Corpus eines Körpers bildet“⁵¹, wobei die Körper in die Formung des Corpus aktiv involviert sind. Jean-Luc Nancy schreibt:

„Körper ist [...] eine Spannung [tension]. Und die griechische Wurzel des Wortes ist ‚tonos‘, der Ton. Ein Körper ist ein Ton [...] ein Tonus. [...] Ein Körper sein, heißt ein bestimmter Ton sein, eine bestimmte Spannung. Ich würde sogar sagen, dass eine Spannung auch eine Haltung [tenue] ist. Das birgt Möglichkeiten für ethische Ausführungen, die man auf den ersten Blick vielleicht nicht vermuten würde.“⁵²

Der Akt des Sprechens konstituiert nicht nur den Körper als Sprechkörper, er setzt ihn auch in ein Spannungsverhältnis mit der Sprache, die sich selbst durch eben denselben Akt materialisiert und darum als Sprachkörper bezeichnet wird. Beim Sprechen tritt der Körper in ein Spannungsverhältnis mit der Sprache – ein Resonanzraum entsteht, der sowohl den semantischen Raum als Spielraum als auch den Klangraum als Interaktionsraum konstituiert.

Die Stimme, als leibliche Anwesenheit des Körpers in der Sprache, ist gleichsam die Transgression des Sinnes, sie ist Verweigerung der Funktionalisierung von Bedeutung, und somit das Deviante, „Abweichende“. An der Stimme scheitert die Artikulation einer Identität, sie ist immer Viele und Exposition – sie verneint die Vorstellung von Identität als Rekurrenz auf ein Ursprüngliches, Echtes, das sich sprachlich ausdrücke. Obwohl in *Über Tiere* weibliches und männliches Sprechen auftreten, destruiert die Sprache die Vorstellung einer geschlechtsspezifischen Identität, da das Sprechen selbst die Differenz zu dem Gesagten ist.

51 Böhler, Arno: *Psyche ist ausgedehnt, weiß nichts davon*.

www.academia.edu/773715/Psyche_ist_ausgedehnt_weiss_nichts_davon (15.11.2013), S. 7.

52 Nancy, Jean-Luc: *Corpus*: Zürich/Berlin: diaphanes 2007², S. 124.

8. Quellen

Monographien:

Butler, Judith: *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Rhizom*, Berlin: Merve 1977.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer¹⁴ 1993.

Jelinek, Elfriede: *Lust*. Reinbek: Rohwolt 1992, S. 28.

Jelinek, Elfriede: *An die japanischen Leser*. In: Hikari no ai, Tokio: Hakusuisha 2012, S. 4-5; (Orig. „Nihon no dokushani“).

Nancy, Jean-Luc: *Corpus*: Zürich/Berlin: diaphanes 2007², S. 124.

Pflüger, Maja S.: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik Elfriede Jelineks*, Tübingen [u.a.]: Francke 1996, S. 58.

Schirmacher, Beate: *Musik in der prosa von Günter Grass: intermediale Bezüge – transmediale Perspektiven*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis 2012, S. 76.

Schneider, Stefan: *An den Grenzen der Sprache: eine Studie zur "Musikalität" am Beispiel der Lyrik des russischen Dichters Afanasij Fet*. Berlin: Frank & Timme 2009, S. 543.

Beiträge in Büchern:

Böhme, Gernot: *Die Stimme im leiblichen Raum*. In: Kolesch, Doris [u.a.]: *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2009., S. 23-32.

Brock, Bazon: *Action teaching und performance*. In: Meyer, Petra M.: *Performance im medialen Wandel*, München: Fink 2006.

Deleuze, Gilles: *Ein Manifest weniger*. In: Barck, Karlheinz [u.a.]: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam 1993., S. 379-405.

Huber, Jörg: *Inszenierungen und Verrückungen. Forschungsverfahren einer Theorie des Ästhetischen*. In: Bippus, Elke: *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*. Zürich [etc.]: Diaphanes 2009., S. 207-216.

Klein, Julian: *Zur Dynamik bewegter Körper. Die Grundlagen der ästhetischen Relativitätstheorie*. In: Klein, Julian: *per.SPICE! Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen*, Berlin: Theater der Zeit 2009., S. 104-134.

- Kolesch, Doris / Krämer, Sybille: *Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band*. In: Kolesch, Doris / Krämer, Sybille: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 10-13.
- Kolesch, Doris: *Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel*. In: Kolesch, Doris [u.a.]: *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2009., S. 13-22.
- Krämer, Sybille, *Performanz-Aisthesis. Überlegungen zu einer ästhetischen Akzentuierung im Performanzkonzept*. In: Böhler, Arno / Granzer, Susanne: *Ereignis Denken. TheatRealität, Performanz, Ereignis*. Wien: Passagen 2009, S. 131-156.
- Krämer, Sybille: *Negative Semiologie der Stimme*. In: Epping-Jäger, Cornelia / Linz, Erika: *Medien/Stimmen*. Köln: Dumont 2003., S. 65-84.
- Krämer, Sybille: *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*. In: Wirth, Uwe: *Performanz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002., S. 323-346.
- Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambiland/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach) (für Christoph Schlingensiefels „Area 7“) zum 'Königinnendrama' Ulrike Maria Stuart*. In: Janke, Pia: *Elfriede Jelinek: Ich will kein Theater. Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens 2007., S. 61- 83.
- Nothdurft, Werner: *Der Gesprächsraum*. In: Kolesch, Doris [u.a.]: *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2009., S. 33-44, S. 39.
- Riethmüller, Albrecht: *Stoff der Musik ist Klang und Körperbewegung*. In: Wirth, Uwe: *Performanz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002., S. 51-62.
- Roeder, Anke: *„Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“ Gespräch mit Elfriede Jelinek*. In: Roeder, Anke: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989., S. 141-160, S. 153.
- Waniek, Eva L.: *Von der Anrufung des Subjekts – oder: Zum Verhältnis von Performativität, Zwang und Genuss bei Butler, Austin, Althusser und Lacan*. In: Böhler, Arno / Granzer, Susanne: *Ereignis denken. TheatRealität - Performanz - Ereignis*, Wien: Passagen 2009., S. 157-194.

Zeitschriften:

- Klenk, Florian: *Ich speib mich an*. In: *Falter* 35/2005.; www.falter.at/falter/2005/08/30/ich-speib-mich-an/, Zugriff: 22. 8. 2014; Klenk, Florian: *Einfach hinklatschen*. In: *Falter* 34/2005.; www.falter.at/falter/2005/08/23/einfach-hinklatschen/, Zugriff: 22. 8. 2014.

doing theory, magazin 31, 8/9 (2006).

Werkausgaben:

- Jelinek, Elfriede: *Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere*, Reinbek:

Rowohlt 2009.

Internetseiten:

Böhler, Arno: *Psyche ist ausgedehnt, weiß nichts davon*.

www.academia.edu/773715/Psyche_ist_ausgedehnt_weiss_nichts_davon (15.11.2013).

Jelinek, Elfriede: *Es ist Sprechen und aus*. <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fachtung.htm>
(12.8.2014), datiert mit 15.11.2013 (= Elfriede Jelinek Homepage).

Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*. www.a-e-m-gmbh.com/ej/fseicht.htm (12.8.2014), datiert
mit 1997 (= Elfriede Jelinek Homepage).

Morello, Riccardo: *Paul Celan: Todesfuge*. [publikationen.ub.uni-](http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/14077)

[frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/14077](http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/14077), (27.8.2014) (=Website der Goethe Universität
Frankfurt).