

Texte der jouissance

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **29 (2002)**

PDF erstellt am: **25.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

4. Texte der jouissance

Derjenige, der schreibt, ist auch derjenige, der liest [und er] ist selbst nur ein Text, der sich aufs neue liest, indem er sich wieder schreibt.³⁷³

Mit diesem Diktum Julia Kristevas läßt sich eine markante Eigenart der Dramen Cecilie Løveids umreißen, ihre intertextuelle Verfaßtheit. Die Dramen aus dem Zeitraum 1984-96 markieren einen Werkabschnitt, der mit den ersten veröffentlichten Dramen der Autorin beginnt und mit dem Abschluß einer Trilogie endet, in deren Zentrum jeweils eine historische Frau steht. Blickt man vor dem Hintergrund der vorliegenden Arbeit auf den Wechsel der Autorin zur Dramatik zurück, erscheint der Genrewechsel von ihrem prosalyrischen Roman *Sug* zur Dramatik als logische Konsequenz und Fortsetzung einer kontinuierlichen schriftstellerischen Entwicklung. *Sug* ist von einer Mischung verschiedener Textformen, die sich nicht um ein sinnstiftendes Zentrum gruppieren, geprägt. Stattdessen ruft der Text anhand von Zitaten und Anspielungen immer wieder neue Bedeutungen auf. Analog zu diesem Verfahren entziehen sich auch die Dramen einer Bestimmung von Sinnkernen, indem sie auf andere Texte referieren.

Angesichts dieses Oszillierens zwischen Sinnsphären kommt die Frage auf, ob die Texte überhaupt noch auf Bedeutungen festzulegen sind, die außerhalb ihrer selbst liegen, oder ob es sich um selbstgenügsame ästhetizistische Sprachspiele handelt. So sehr nach einer ersten Lektüre der Eindruck des Ungeordneten dominieren mag, zeichnen sich auf den zweiten Blick erneut Ordnungsmuster ab. Der Handlungsverlauf bleibt in Løveids Dramen erhalten, und die Texte folgen einer klaren dramaturgischen Kontur, die sich anhand der Akteinteilung, Überlegungen zum Spannungsaufbau sowie der Funktion von Vorausdeutungen erschließt. Auf der Basis dieses Ordnungssystems etablieren die Texte ein komplexes Netz möglicher Bedeutungen.

Dieser Kreuzung verschiedener Sinnsphären liegt ein Verständnis von komplexer Wirklichkeit, die sich nicht mehr auf eine alleingültige Wahrheit zurückführen läßt, zugrunde. Für die Hauptprotagonistin in *Barock Friise*, Zille Gad, ist die Einsicht in die Vielfalt von Wahrheiten eine Voraussetzung für menschliche Freiheit. Angesichts rigider gesellschaftlicher Ordnungsmuster plädiert sie für Toleranz:

Vi får late som vi er lykkelige en liten stund iallfall. / Vil ikke I som jeg, slippe fri? [...]
For verden er så full av folk som sier hva skal være sant og hva skal være løgn ... men det som er SORT for en, er HVITT for en annen ...? (S. 42)

[Wir dürfen so tun, als ob wir glücklich wären, wenigstens für eine kleine Weile.

Wollt Ihr nicht, wie ich, frei werden?

Denn die Welt ist so voll mit Leuten, die sagen, was wahr sein soll und was Lüge ..., aber was für den einen SCHWARZ ist, ist WEISS für den anderen ...?]

³⁷³ Kristeva 1972, S. 372.

Selbst vor der Einheit des Ichs macht die Dezentrierung des Sinns nicht halt. Zille Gad selbst tritt in drei verschiedenen Figurationen auf, und beim Blick in den Spiegel erkennt sie, daß ihr Ich aus mehreren, durchaus widersprüchlichen Masken besteht, hinter denen sich kein integrierendes Zentrum mehr verbirgt.

Løveids Dramen arbeiten intensiv mit Intertexten aus der Literatur- und Kunstgeschichte sowie der Psychoanalyse. So zitiert *Barock Friise* laufend Topoi der Barockrhetorik, um Zille Gad im kulturellen Kontext des Barockzeitalters zu situieren. Indem der Text diese Topoi zugleich dramaturgisch subvertiert, hinterfragt er auch die ihnen zugrundeliegenden Weltbilder. *Maria Q* beruft Igor Strawinskys Ballett *Petruschka* als Intertext und interpretiert die Ballettfigur Petruschka als emblematische Gestalt unendlicher Trauer, die im Tanz sublimiert wird. *Rhindøtrene* schließlich arbeitet mit einer Vielzahl intertextueller Referenzen auf Texte der deutschen Mystikerin Hildegard von Bingen sowie zur Forschungsliteratur über die Frauenmystik insgesamt und zu Hildegard von Bingen im besonderen. Diese intertextuellen Bezüge werden als Allusion, Reminiszenz oder Zitate in den jeweils aktuellen Text integriert. Hier wie in den vorausgehenden Dramen werden immer wieder Referenzen auf mehrere Intertexte übereinandergeschaltet. So fließen in der Figur der Richardis von Stade diskurshistorisch verschiedene Ausformungen des Sirenenmotivs zusammen. Das Mythenkonglomerat erscheint als ironischer Kommentar zum Handlungsverlauf und läßt nach den Bedingungen und Ursprüngen der Mythen fragen.

Anhand der Übereinanderschaltung mehrerer intertextueller Bezüge entfalten die Texte Sinnvielfalt, widersetzen sich der Bestimmung von Sinnkernen und tragen derart der Einsicht Rechnung, daß Wahrheit nur als plurale denkbar ist. Die intertextuellen Bezüge führen zu einer semantischen Explosion und gleichzeitigen Offenheit der Texte gegenüber einer Interpretation. Sie verweigern sich gegenüber einem Leser, der als Konsument auftritt, und fordern statt dessen den Leser als Textproduzenten im Sinne von Roland Barthes Definition von Texten der jouissance. Sie halten sich selbst gegenüber Deutungen zurück und lassen beim Leser die Diskurse zum Sprechen kommen. Vor diesem Hintergrund versteht es sich von selbst, daß die Lektüren nicht den Anspruch erheben, die Texte endgültig zu erschließen. Vielmehr sollten hier erstmals die zahlreichen Intertexte, die von den Dramen aufgerufen, sowie die Form und Funktion ihrer Integration in den Text aufgezeigt werden. Es ging darum, Zugänge zu den Texten zu schaffen und Verbindungslinien im Gesamtwerk zu thematisieren.

Textübergreifend vereint die einzelnen Lektüren die Frage nach dem Intertext Melancholie und dessen Bedeutung für den Text. Die Texte thematisieren die Trauer um ein verlorenes Liebesobjekt. Zugleich zeichnen sie sich durch Repräsentationsweisen aus, die von der Exzessivität der Melancholie als Stimmung geprägt sind. In diesen Texten entfalten sich melancholische Entropien. Sigmund Freud hat in seinem Aufsatz *Trauer und Melancholie* von 1917 Melancholie als Effekt einer mißlungenen Loslösung von einem verlorenen Objekt bestimmt, in deren Verlauf sich das Ich mit dem verlorenen Objekt identifiziert. Infolge dieser Identifizierung kommt es zu einem Ich-Verlust, den das Subjekt affektiv als Leere empfindet. Der

Topos affektiver Leere wird bereits in *Fornuftige dyr* intertextuell berufen, um die Hauptprotagonistin Elisabeth zu charakterisieren. Sie weigert sich lebenslänglich, die Trennung von Jan zu vollziehen. Ein Gefühl von Leere breitet sich in ihr aus, und sie identifiziert sich mit dem seelenlosen Hotel, das zunehmend ihren Lebensraum bestimmt. In *Dobbel nytelse* werden Melancholie und Depression über den Intertext von Hugo von Hofmannsthals Oper *Ariadne auf Naxos* thematisiert. Der intertextuelle Bezug hinterfragt die Bedingungen, denen die ewig auf den Geliebten wartende und sich vor Gram selbst verzehrende Frau unterliegt. Die chronologische Ordnung des Dramas folgt der Agonie der Hauptprotagonistin. In *Maria Q* wird die Grenze zwischen der dramatischen Figur Asja und ihrer Bühnenrolle als Tänzerin der Figur Petruschka in Strawinskys gleichnamigem Ballett zunehmend fließend. Petruschka, der als Marionette auf dem Marktplatz auftritt und zum Leben erwacht, um zu tanzen, ist als allegorische Figur lesbar, anhand derer die Trauerarbeit des Melancholikers thematisiert wird. Petruschka trauert, und er verkörpert als Marionette den Ichverlust, den der Melancholiker infolge der Identifizierung mit dem verlorenen Objekt erlebt. In *Rhindøtrene* schließlich beruft der Text intertextuell Forschungsergebnisse, die belegen, daß die Mystikerin Hildegard von Bingen an einer chronischen Depression litt. In Løveids Drama prägen mehrere Verlusterfahrungen das Bewußtsein der Mystikerin. Das liturgische Sichhinstrecken auf den Boden, die Prostration, erscheint im Text als Prostration im Sinne des medizinischen Fachbegriffs für den Zustand hochgradiger Erschöpfung. Als Palliativ gegen ihre Depression inszeniert Hildegard ein Theaterspiel. Es ist ein Spiel im Spiel, das intertextuell ein Singspiel der Mystikerin beruft. Die sprichwörtliche spielerische Leichtigkeit gewährt ihr Zerstreuung angesichts der niederdrückenden Schwere der Melancholie. Die Funktion, die Hildegard hier dem Spiel im Spiel zuschreibt, gilt für die Theaterspiele Løveids insgesamt:

Uten mitt teater er jeg ikke noe annet enn et mørkt hus, som ikke rømmer annet enn angst, elendighet og grusom pine. / Gud hva sier jeg. (S. 87)

[Ohne mein Theater bin ich nichts weiter als ein dunkles Haus, das nichts anderes als Angst, Elend und grausamen Schmerz in sich birgt. Gott, was sagte ich.]

Kurz darauf plant sie ein Theaterspiel als Therapie für den Melancholiker Fou:

[...] Diagnosen er sorg. / Vi skal hjelpe ham med vakker sang og teater. / Gud vil han skal spille teater, og bli fri sin følelse av skyld. (S. 88f.)

[Die Diagnose ist Trauer. Wir werden ihm mit schönem Gesang und Theater helfen. Gott will, daß er Theater spielt und sein Schuldgefühl los wird.]

Doch führen die Texte nicht nur depressive Bewußtseinszustände vor, sie sind auch von Melancholie als Schreibweise geprägt. Es ist eine Schreibweise, die von der Brüchigkeit einer jeden Totalität zeugt und der die Einsicht zugrunde liegt, daß es keine dies- oder jenseitige Autorität gibt, die Repräsentation und Repräsentiertes zu einer symbolischen Einheit zusammenschließen könnte. Julia Kristeva hat in *Soleil noir* von Melancholie geprägte Schreibweisen als typischen Modus moderner Texte bestimmt. Sie geht in ihrer Konzeption von der

klinischen Symptomatik der Depression aus, wonach in einer Depression der Aufbau von Identität erschüttert wird, und entwickelt auf dieser Grundlage einen literarischen Melancholie-Begriff. Im Zuge dieser Übertragung bestimmt sie Melancholie als universelles Phänomen, das die Bewußtseinsform eines modernen Subjekts reflektiert.

Ausgangspunkt von Kristevas Überlegung ist die ursprüngliche Trennung zwischen Mutter und Kind am Ursprung menschlicher Subjektivität und mit ihr der hypothetische Verlust einer ursprünglichen Harmonie zwischen Noch-nicht-Ich und Noch-nicht-Anderem in der frühesten Kindheit. Die Auflösung dieser Verbindung in ein Ich und ein Anderes bildet die Voraussetzung für die Herausbildung eines Ichs. Die Trennung markiert letztlich weniger den Verlust der Mutter als den Verlust eines mit sich selbst identischen Ichs. Kristeva liest die ursprüngliche Verbindung mit der Mutter als das Paradigma der ersehnten Verbindungen mit der Außenwelt. Dieser Verlust wird in der Depression erinnert. Wenn der Depressive ein Gefühl innerer Leere beklagt und am Verlust seines Ichs leidet, ist er der Tatsache, daß es kein mit sich selbst identisches Ich im Zentrum menschlicher Subjektivität gibt, näher als diejenigen, die in trügerischer Selbstgewißheit leben. Doch erst wenn es ihm gelingt, sich mit diesem Verlust auseinanderzusetzen und ihn zu artikulieren, kommt es zu einem positiven Umschlag der Depression in Melancholie. Gelingt es ihm, den Riß am Ursprung menschlicher Subjektivität wiederzugeben, dann gewinnt Melancholie eine Schlüsselfunktion im künstlerischen Schaffensprozeß.

Melancholie erscheint dann als Sichtweise, die nichts mehr mit der inneren Leere depressiver Empfindung und der Sprachlosigkeit der Depressiven gemein hat. Sie wird zu einer Bewußtseinsform und Schreibweise, die einen wesentlichen Aspekt menschlichen Daseins thematisiert. Eine Bewußtseinsform, die die Erosion von Identität und die Entfremdung des menschlichen Subjekts von der Realität an sich reflektiert.

Das melancholische Sich-Versenken in das Gefühl der Leere wird zur Quelle von Kreativität, wenn das Imaginierte symbolisiert werden kann. Ein entsprechender Hinweis auf den Zusammenhang zwischen Melancholie und Kreativität findet sich bereits in Freuds Aufsatz *Trauer und Melancholie*. Mit dem Ende der Trauerarbeit setzt, so Freud, ein plötzlicher Bilderreichtum ein. Demgegenüber verweist künstlerische Kreativität nach Kristeva auf Melancholie als unabschließbaren Prozeß und verleiht ihr Ausdruck.

Im kreativen Schaffen werden die Prozesse, die im Fall der Psychose im Vorsymbolischen eingeschlossen bleiben, in das Symbolische eingeführt. Die symbolische Ordnung grenzt das Semiotische hier nicht ganz aus, sondern gibt ihm Raum. Die künstlerische und literarische Produktion, in die letztlich auch die Lektüre des Lesers einbezogen werden muß, sublimiert die Spuren des Semiotischen. Die Sublimierung ermöglicht den Umgang mit dem schockierenden Faktum der Fragilität menschlicher Subjektivität.

Dabei folgt künstlerische Produktion einem Verfahren, das strukturell der Bewältigung einer Depression gleicht. Es handelt sich um den Vorgang der Ver-

neinung des Verlusts anhand seiner Symbolisierung. In dem Moment, da es dem Subjekt gelingt, seinen Verlust anzunehmen und in Sprache umzusetzen, hat es das verlorene Objekt in der Sprache wiedergewonnen und kann den ursprünglichen Verlust aushalten.

Die Spuren des Semiotischen in der symbolischen Ordnung artikulieren sich als semantische Polyvalenzen, die die Strukturen sprengende Kraft des Semiotischen in Sprache überführen.³⁷⁴ Die Ambivalenzen in den Dramen Løveids und deren intertextuelle Verfaßtheit, die die Bestimmung von Sinnkernen unterminieren, sind Bestandteil dieser Schreibweise.

Diese Literatur bewirkt keine Katharsis. Sie nimmt den Schmerz, aus dem sie hervorgeht, wahr, tritt ihm entgegen und führt ihn vor. Sie steht dem klinischen Diskurs der Melancholie nahe, unterscheidet sich aber von ihm, weil es ihr nicht darum geht, den Schmerz zu beenden. Sie findet ihr Vergnügen am sekundären Nutzen der Krankheit, die sie pflegt und lindert, ohne sie jemals zu beseitigen.³⁷⁶

Die Vielstimmigkeit, die sich in den besprochenen Dramen Løveids entfaltet, erhebt sich über den ursprünglichen Mangel und verneint ihn. Die Sinndispersion in den Texten bietet eine spielerische Zerstreuung des Lebens und setzt für den Zeitraum des Spiels die zerstörerische Kraft außer Kraft, die sich aus der Fragilität menschlicher Subjektivität ergibt. Die Vielstimmigkeit der Texte bereitet Vergnügen, weil sie die Realität außer Kraft setzt und dem Mangel fiktionale Positivität entgegensetzt. Das Spiel mit den Bedeutungspotentialen im Rahmen intertextueller Referenzen ist eine animierende Schreibweise, deren Lektüre dem Leser als Mitproduzenten Vergnügen bereitet. In diesem Sinne verweist der folgende Dialog zwischen Siri und Kat in *Dobbel nytelse* auf ein Anliegen der Dramen:

Siri: Hva er det du sier? Jeg hører ikke, der er så mange / stemmer her.

Kat: Mange stemmer?

Kat: Hva forteller stemmene deg?

Siri: De forteller ikke.

[...]

Kat: Men det er bare du som hører dem. Jeg hører ikke et / kvekk.

Siri: De har vel sitt teater.

Kat: Teater?

Siri: Det er gjestfriheten. De underholder meg.³⁷⁷

[Siri: Was sagst Du? Ich höre nichts, es sind so viele Stimmen hier.

Kat: Viele Stimmen?

Kat: Was erzählen die Stimmen dir?

Siri: Sie erzählen nicht.

Kat: Aber nur du hörst die Stimmen. Ich höre keinen Ton.

374 Vgl. Kristeva 1978, S. 40.

375 Vgl. Kristeva 1987, S. 196.

376 Kristeva 1987, S. 237.

377 Løveid 1988, S. 28f.

Siri: Sie haben sicher ihr Theater.

Kat: Theater?

Siri: Das ist die Gastfreundschaft. Sie unterhalten mich.]