

Begriffe in Bewegung

Gender, Lesbian Phallus und Fantasy Echoes

Anna Babka & Marlen Bidwell-Steiner

Kulturwissenschaftliche Theorien, »Paradigmen« und Schlüsselbegriffe sind nicht ein für alle Mal fixiert, sondern dynamisch und austauschbar. Sie »reisen« oder »wandern« zwischen akademischen Kontexten und Disziplinen, historischen Perioden und kulturell-geografischen Regionen, und sie verändern sich dabei. Dies betrifft sowohl die großen Theoriestränge, die uns in diesem Artikel interessieren, wie etwa die Psychoanalyse und die Gender Studies selbst, in gleicher Weise aber auch Begrifflichkeiten innerhalb der jeweiligen Theoriepools, wie Gender, Begehren, Fantasie, Phallus, Verdichtung und Verschiebung, Metapher und Metonymie, Spiegelstadium, Ödipuskomplex – allesamt sprachliche Konstruktionen, Fiktionen auf der Ebene des Symbolischen. Diese Begrifflichkeiten, verstanden als *travelling concepts* (Bal 2002), oder die jeweiligen Theorien, verstanden als *travelling theories* (Said 1983; Knapp 2005), werden auf ihrer »Reise« innerhalb verschiedener Wissens- und Wissenschaftskulturen überhaupt erst herausgebildet bzw. beständig transformiert.

Um einzelne dieser Begriffe, Bilder, Ereignisse verdichten sich Narrative, die eine eigentümliche Dynamik entwickeln: Sie lösen sich aus ihrer »eigentlichen« Semantik, ja manchmal verkehren sie diese geradezu ins Gegenteil. Indem sie eine Fülle von Phantasmen evozieren, werden einzelne Begriffe zu derart wirkmächtigen Metaphern, dass sie sich einer buchstäblichen Lesart entziehen und das kollektive Imaginäre in Schach halten. Solche Phänomene, die Mieke Bal als *travelling concepts* bezeichnet, können sich als richtungsweisend und programmatisch zeigen und performative Effekte zeitigen:

»Concepts are never simply descriptive; they are also programmatic and normative. Hence, their use has specific effects. Nor are they stable; Precisely because they travel between ordinary words and condensed theories, concepts can trigger and facilitate reflection and debate on all levels of methodology in the humanities« (Bal 2002, S. 28f.).

Begriffe können also etwas auslösen, methodologische Reflexion nicht nur ermöglichen, sondern zwingend erfordern und einfordern. Im Folgenden nähern wir uns solchen Begriffen an und entwickeln sie anhand von »Fallbeispielen« weiter.

Der Begriff *Gender*

Ein Begriff innerhalb der Wissensbestände, die uns hier interessieren, ist jener von *Gender* selbst – verstanden als dynamische Kategorie, die in einem *doing gender* permanent aufs Neue hergestellt werden muss. *Doing gender* ist eine Wortkombination, die aus der Ethnomethodologie stammt und eng mit Arbeiten von Harold Garfinkel (Garfinkel 1967), Erving Goffman (Goffman 1977), Suzanne J. Kessler und Wendy McKenna (Kessler/McKenna 1978) sowie Candance West und Don H. Zimmerman (West/Zimmerman 1987) verbunden ist. In den 1990er Jahren hat u.a. die amerikanische Biologin Judith Lorber den Begriff des *doing gender* neu verhandelt und die Herstellungsprozesse der Geschlechterdifferenz breit entfaltet (Lorber 2003). *Doing gender* heißt, dass *Gender* in einem alltäglichen und unvermeidlichen Prozess interaktiv hergestellt wird und dass die vermeintlich naturgegebenen Unterschiede zwischen Männern und Frauen, zwischen Schwulen, Lesben, Heterosexuellen usw. die Effekte routinemäßiger Selbstdarstellungs-, Interpretations- und Zuschreibungsprozesse sind, die einer permanenten Wiederholung bedürfen (vgl. Bidwell-Steiner/Krammer 2010). *Gender* ist demnach keine natürliche und starre Kategorie, sondern eine konstruierte und dynamische.

Gender kann aber unter bestimmten kulturellen und sozialen Bedingungen auch neutralisiert oder vergessen werden, wenn andere Kategorien wie *class* oder *race* ein *highlighting*¹ erfahren. Dieses Phänomen fasst

1 Zu den Begriffen *highlighting* und *hiding* vgl. Lakoff/Johnson 1980 sowie Bidwell-Steiner/Zangl 2009.

Stefan Hirschauer als »undoing gender« (Hirschauer 2001, S. 214; vgl. auch Hirschauer 1994, S. 680 bzw. Butler 2004). Er verweist damit auf die Möglichkeit der Neutralisierung, also des Vergessens des Geschlechts (Hirschauer 2001, S. 214) – ein Ansatz, der mit dem Konzept des *doing gender* allein nicht möglich ist. Judith Butler wiederum beleuchtet im Rahmen der Queer Theory die Ambivalenz von *undoing gender*, indem sie darauf hinweist, dass das Außerkraftsetzen der Kategorie Gender *auch* als Verweigerung des Personenstatus erfolgen kann (Butler 2004). Mit diesem Ansatz lassen sich etwa Gewaltnarrative in Transitionserfahrungen fassen, wie in Lebensgeschichten Transsexueller oder aber auch in Kolonisierungsdiskursen.

Für unseren Zusammenhang ist wichtig, dass *doing gender* und *undoing gender* immer in Interaktion erfolgen. Deshalb sind sie weder von der Materialität des Körpers noch von kommunikativen Kompetenzen wie dem Erzählen ablösbar. Wir konzentrieren uns in unseren Ausführungen auf die Kulturtechnik des Erzählens bzw. auf die Herstellung von Geschlecht in/durch Narrative, auf *narrating gender*. Dabei soll *narrating gender* keineswegs bloß im engeren literarischen und literaturtheoretischen Forschungsspektrum angesiedelt bleiben, sondern in einer interdisziplinären Perspektive einen Fragehorizont auf den Akt des Erzählens eröffnen. Im Folgenden werden wir narrative Strukturen und narratologische Konzepte anhand zweier Fallbeispiele im Hinblick auf ihre Relevanz für die Konstitution von Geschlecht untersuchen (vgl. Nieberle/Strowick 2006; Müller-Funk 2002; Wagner 2000).

Geschlecht erzählen – das autobiografische Narrativ

Die grundlegende Bedeutung der Kulturtechnik des Erzählens für die Hervorbringung von (Geschlechts-)Identität entspricht innerhalb der Kulturwissenschaften dem Stand der Forschung. Damit ist die Offenheit von Identitätsentwürfen angesprochen, die es erlaubt, (Geschlechts-)Identität im Wandel zu verstehen. Denkt man Narrativität und Identität zusammen, so wird auch der Grad an Fiktionalität erkennbar, der dieser Offenheit zugrunde liegt. Ein Beispiel für eine literarische Gattung, in der sich die »existenzielle lebensweltliche Relevanz der Erzählens« (vgl. Nünning/Nünning 2006, S. 23) besonders zu materialisieren scheint, ist die Gattung Autobiografie. Begreift und

verallgemeinert man das autobiografische Schreiben, die »Narration eines Selbst«, mit und nach Paul de Man als genuinen Zug eines jeden Schreibprozesses (vgl. de Man 1993, 132f.; Babka 2002b, bes. Kap.1), so wäre ein jeder solcher Akt einer der sprachlichen Subjektivierung und Selbstvergewisserung im Medium der Schrift. Das Selbst, so könnte man subsumieren, muss immer auch erzählt und gelesen werden, wie es Judith Butler formuliert: »Would I be recognizable if I didn't tell stories?« (Butler 1998). Das Erzählen ist für Butler eine wesentliche Form und Möglichkeit der Repräsentation des Selbst und Garant für dessen schiere »Existenz«. Das Selbst ist damit wesentlich rhetorisch verfasst und ohne Rhetorik – so spitzt es Butler auf das allgemein Menschliche zu – »[I] would be nothing«, »[I] would cease to be a rhetorical being, to be human« (ebd.).

Das Selbst generiert und perpetuiert sich demnach über sprachliche Selbstrepräsentation und diese Selbstrepräsentation muss wiederholt werden, so wie alle Kategorien der Repräsentation auf Wiederholung angewiesen sind. Das *Ich* muss wiederholt werden und wiederholbar sein, um als *Selbst* bestimmbar zu sein. Rhetorisch gewendet liegt die »Wahrheit« dieses erzählten Subjekts und seiner Identität in den Figuren oder Tropen der Erzählung, wie es Nietzsche viel zitiert formuliert hat: »Was also ist Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen« (Nietzsche 1988, S. 880f.). Die Erzählung, das autobiografische Narrativ, animiert das Selbst und *setzt* das Leben *fort* – das Selbst, die »Ursache«, ist immer auch Effekt der Erzählung, Summe der Tropen, der menschlichen Relationen.

Das Spiegelstadium: ein Moment der Spaltung

Die Kulturtechnik des Erzählens stellt also ein bedeutsames und unhintergebares Element in der Konstitution von Identitäten bzw. Subjekten dar (vgl. u. v. a. Müller-Funk 2006). Dieser vorgängig ist jedoch das Moment der Spaltung, wie es bereits bei Freud theoretisiert wird, der das menschliche Subjekt, das aus dem ödipalen Prozess hervorgeht, als *gespaltenes* entwirft. Maßgeblicher noch trägt Jacques Lacans Konzept des *Spiegelstadiums* (vgl. Lacan 1991a; Babka 2002a) zum Verständnis der Subjektkonstitution als Ich-Spaltung bei.

Das Subjekt findet Identität nicht in sich, sondern außerhalb von sich, die Mutter fungiert innerhalb der präödiपालen Phase als Spiegel (Lindhoff 1995, S. 76). Die bis dahin disparate Identität des Kleinkindes, die Lacan auch als einen »zerstückelten« Körper fasst, konstituiert sich über die zentrierende Kraft des Spiegelbildes als *Ganzes*. Das Kind erkennt sein eigenes Bild als solches und tut dieses Erkennen »jubilatorisch« kund (Lacan 1991a, S. 63). Das *Andere* im Spiegel ermöglicht die Wahrnehmung eines Ichs, und gerade diese Spaltung zwischen Ich und dem Anderen wird zur Ursache eines identifikatorischen Prozesses. »Man kann das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen [...], als eine beim Subjekt durch Aufnahme des Bildes ausgelöste Verwandlung« (Lacan 1991a, S. 64). Im gleichen Maße, wie das Ich wahrgenommen wird, erweist es sich als prozesshaftes, abhängiges Sozialisationsprodukt. Der Spiegel suggeriert eine »wahnhaftige Identität« (ebd., S. 67), die keine autonome Wesenheit ist, sondern permanent auf das Andere (im Spiegel), auf die Außenwelt verweist. Um diesem Identitätswahn zu entrinnen, muss das Kind die Phase des Imaginären überwinden und in die symbolische Ordnung eintreten. Dem Kind wird als Ersatz für den Verlust der unmittelbaren Befriedigung seiner Bedürfnisse im Körperkontakt mit der Mutter die Sprache angeboten, die, wie die Ordnung der Geschlechter, vom »Gesetz des Vaters« beherrscht wird. »Man kann«, so Lacan, »das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung« (Lacan 1991a, S. 64).

Die Tropen des Begehrens zwischen Fantasie und Echo

Im Spiegelstadium fixiert sich aber auch Begehren als die kontinuierliche Bewegung auf das Andere hin. Als psychoanalytischer Terminus ist der Begriff *Begehren* immer schon einer differenten Diskursform unterworfen und nach Lacan'scher Theorie selbst über eine Trope figuriert, nämlich über die Metonymie als endlos Bedeutungen hervorbringende Signifikantenkette - in einem Spiel, das niemals an ein Ende kommt, im Begehren, das niemals erfüllt wird. Repräsentiert wird die metonymische Struktur durch das Saussure'sche Zeichen selbst, nämlich in seiner Unmöglichkeit zu signifizieren, da Signifikant und Signifikat - immer durch einen »Balken« voneinander getrennt - niemals

eins werden können. Metonymisch figuriert ist zudem Lacans Begriff von »Wahrheit« – die Metapher hingegen steht für Fixierung und Hypostasierung von Bedeutung (vgl. Lacan 1991b, bes. S. 39–42; Babka 2002b). Sprache gerät in dieser Sichtweise zur dynamischen Produktion von Bedeutungen mittels metonymischer Verschiebung und metaphorischer Verdichtung. Die Metapher figuriert und täuscht als *Analogon* Kohärenz von Bedeutung und Struktur vor, erlangt aber niemals absolute Kontrolle über ihre Semantik; die Metonymie, als Figur der *Kontinuität* und *Reduktion*, defiguriert, löst Metaphern auf und ist zugleich Teil des metaphorischen Unterfangens, ihre »Rückseite« sozusagen.

In der herausragenden Bedeutung der Spiegelphase als Konstitution des sprechenden Subjekts machen wir auch die Genese des Erzählens fest. Nachdem aber das Ich ebenso wie das Andere ihrem phantasmatischen Charakter nicht entgehen, muss der Erzählfaden immer weitergesponnen werden. Für die Kontinuität der Erzählung setzen wir den Lacan'schen Begriff der Metapher; das Brüchige und – durchaus auch psychoanalytisch gesehen – das »falsch oder unvollständig« Übertragene lesen wir als Metonymie. Diese steht deshalb auch für den Überschuss des Begehrens und damit für Innovation.

Das Subjekt ist also immer ein begehrendes Subjekt. Es begehrt nicht bestimmte Objekte, sondern »Sein und Identität überhaupt« (Lindhoff 1995, S. 77). Begehren bildet sich wesentlich über das Imaginäre des Spiegelstadiums aus, aber auch über noch vorgeschaltete Momente der, wie Jean Laplanche (1999) es nennt, Primärfantasien. Aus dieser Perspektive auf das Imaginäre entwickelt Joan Scott eine differenzierte Lesart von Narrativen, die auch deren zweifache Gerichtetheit berücksichtigt, als Bewegung zur Kontinuität ebenso wie als innovatives Moment: *Fantasy Echos* (Scott 2001). Dabei setzt sie *fantasy* für den metaphorisierenden, Kontinuität herstellenden Aspekt:

»fantasy operates as a (highly condensed) narrative [...] Fantasy is at play in the articulation of both individual and collective identity; it extracts coherence from confusion, reduces multiplicity to singularity, and reconciles illicit desire with the laws. It enables individuals and groups to give themselves histories« (Scott 2001, S. 289).

Brüche und deren Bewältigung sind besondere Momente der Identitätsversicherung. Für den Moment der Unterbrechung, den metonymischen

Aspekt des *narrating gender*, setzt Scott die Figur der/s Echo/s als »incomplete reproductions, usually giving back only the final fragments of a phrase« (ebd., S. 291). Sie weist darauf hin, dass Echo »gaps of meaning and intelligibility« hervorbringt und dadurch das Phantasma einer stabilen Identität unterläuft. Echo eignet sich daher, den Blick auf die Leerstellen freizulegen, die die Lacan'sche Signifikantenkette maskiert: Echo ist ein leerer Signifikant, der beständig in neue Erzählungen gehüllt werden muss.

Von Sigmund Freud zu Luis Buñuel und zurück

Im Folgenden illustrieren wir *travelling concepts* und *travelling theories* und ihre zweifache Gerichtetheit zwischen Verdichtung und Verschiebung, zwischen Fantasie und Echo an einem eindringlichen Beispiel für eine prekäre Geschlechtsidentität: an dem im deutschen Sprachraum wenig beachteten Film *Ensayo de un crimen, o la vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955) von Luis Buñuel.

Es handelt sich dabei um ein Werk aus Buñuels sogenannter mexikanischer Phase, welche von Kritik und Filmwissenschaften lange Zeit als kommerziell und daher künstlerisch weniger anspruchsvoll apostrophiert wurde. Dabei geben die glatten Geschichten mit Happy End und schillernden Großaufnahmen seelische Abgründe preis, die wie ein Echo des psychoanalytischen Zugriffs auf das unter bürgerlicher Normalität drängende Unbewusste wirken. Die Nähe des Surrealismus zur Psychoanalyse ist ein Gemeinplatz. Dass es sich dabei keineswegs um ein friktionsfreies Verhältnis handelte, zeigt die Ablehnung Sigmund Freuds, André Breton in Wien zu treffen: Freud war sich offenbar darüber im Klaren, dass die Rezeption seiner Theorie durch die großen Bildergeneratoren des 20. Jahrhunderts für beide Seiten folgenreich sein würde.

Umso mehr interessiert uns diese wechselseitige Kontaminierung, um zeigen zu können, wie sich auf der Reise durch verschiedene Medien und Genres Narrative verändern, verweben, wie sie permutieren. Wir verfolgen also nicht die didaktische Fragestellung, was Film und Psychoanalyse voneinander lernen können. Vielmehr geht es um das Eigenleben der *travelling concepts*, die sich scheinbar problemlos in neue Kontexte einpassen, gleichwohl aber jede Aneignung überschreiten und

unkontrollierbar bleiben, so wie Signifikanten ihr Signifikat verfehlen und darüber hinaus verweisen.

Ensayo de un crimen basiert auf einer doppelten Aneignung: Buñuel verarbeitet den gleichnamigen Roman des mexikanischen Autors Rodolfo Usigli. Die Eingriffe des Filmemachers in die Romanvorlage wiederum bestehen in einer psychoanalytischen Grundierung des Protagonisten und damit des gesamten Handlungsverlaufs. Hier können die beiden Artefakte nicht umfassend gewürdigt werden, lediglich die Dynamik dazwischen sowie zwei Schlüsselszenen des Films werden näher beleuchtet.

Usigli ging als Erneuerer des mexikanischen Theaters in die Literaturgeschichte ein. Er schätzte Buñuel; die beiden verband ihr politisches Engagement. Deshalb nahm er die Idee, seinen Roman gemeinsam mit dem Regisseur in ein Drehbuch umzuwandeln, gerne auf. Was als Kooperation begann, endete aber in einem rechtlichen Vergleich: Buñuel musste Filmtitel und Name des Protagonisten ändern und durfte die Romanvorlage nicht als Basis, sondern lediglich als Inspiration des Streifens anführen. Worin lag die unüberbrückbare Meinungsverschiedenheit?

Usiglis Roman aus dem Jahr 1944 zeichnet das nachrevolutionäre Mexiko als eine Gesellschaft, in der Gewalterfahrungen und Traumatisierungen *gratuito*, beliebig bzw. willkürlich, sind. Der Protagonist Roberto de la Cruz verkörpert gleichsam metonymisch den Mexikaner, einen unrettbaren Melancholiker, der durch das kollektive Trauma der gescheiterten Revolution (mit seiner Nation) verstrickt bleibt. Dieser Nationalcharakter besteht aus unmotivierter Aggression, der hypertrophen Ostentation einer längst überkommenen Adelsklasse und einem unbewussten Schuldgefühl. Robertos Imagination eines perfekten Verbrechens könnte der neuen Allianz zwischen aristokratischer Kultur und bürgerlichem Kapitalismus einen Spiegel vorhalten. In Anlehnung an Dostojewski plant er »el más gratuito y el más mexicano de los crímenes«, das willkürlichste und mexikanischste aller Verbrechen. Die Mordversuche an den beliebig gewählten Opfern Patricia Terrazas und Graf Schwartzemberg schlagen fehl. Wie Carolyn Wolfenzon (2006) überzeugend darlegt, scheitert Roberto letztlich aber auch an seinem einzigen gelungenen Mord. Denn da er zufällig, *gratuito*, seine eigene Frau Carlota tötet, kann das bürgerliche Mexiko diesen Mord nur als Akt im Affekt blinder Eifersucht interpretieren. Die *bourgeoisie dorée* verfügt über keine anderen Signifizierungsmuster für die Konstellation »Adeliger tötet Ehefrau«.

Der Roman spielt aber nicht mit der Selbstvergewisserungsstrategie der *mexicanidad* oder, poststrukturalistisch gewendet, des *doing nationality*. Er essenzialisiert sie und exemplifiziert das dafür konstitutiv gesetzte kollektive Trauma individuell am Protagonisten: Ein revolutionärer Soldat erschießt vor den Augen des kleinen Roberto einfach zum Spaß, *gratis*, einen alten Mann. In diesem Moment ertönt Émile Waldteufels Walzer *Der Rote Prinz*, der als Leitmelodie das an die Oberfläche drängende Trauma des jungen Mannes begleiten wird, nachdem er in einem Antiquariat eine Spieluhr findet.

Auf den ersten Blick adaptiert Buñuel wesentliche Bestandteile des Romans getreu für die Leinwand. Er kombiniert allerdings einzelne Elemente neu zu einem psychoanalytischen Meisternarrativ neurotischer Verdichtung von Eros und Thanatos. Der Film beginnt mit einer Hand, die ein Album mit Bildern der Mexikanischen Revolution umblättert und mit der Fassade des Hauses überblendet, in dem der Protagonist, Archibaldo de la Cruz, seine Kindheit verbrachte. Diese Überblendung politischer Ereignisse mit dem subjektiven Erleben des Protagonisten wird von der Stimme des erwachsenen Archibaldo aus dem Off gelenkt. Ein harter Schnitt führt uns in das Innere des Hauses, in dem eine Modelleisenbahn kreist und eine Kinderfrau das Abendessen bereitet. Kurz darauf holt sie ihren Schützling aus einem Kasten, in dem er sich mit Hütchen, Strapsen und Stöckelschuhen der Mutter verkleidet hat. Diese kommt zur Tür herein, um den Sohn zu verabschieden und dem Kindermädchen letzte Anweisungen zu geben, da sie mit ihrem Gatten ins Theater gehen will. Der kleine Archibaldo wird uns auf dem Höhepunkt phallischer Allmachtsfantasien präsentiert: Er will die Mutter für sich und ist auch sonst verwöhnt und launenhaft. Die Mutter entzieht sich der Anmaßung durch die Bereitstellung eines Substituts, einer Spieluhr, die die graziöse Figur einer Tänzerin zu Waldteufels Melodie bewegt. Um die Aufmerksamkeit des Kindes von sich abzulenken, weist Doña de la Cruz die Kinderfrau an, die Geschichte des Königs, der die Spieluhr besessen habe, zu erzählen. Dass die beiden Frauen die zwei Fronten der Mexikanischen Revolution verkörpern, wird in der Neusemantisierung der Geschichte durch die Kinderfrau offenkundig: Sie widerspricht der Version mit dem König. Die Spieluhr habe Kobolden gehört, die in Luft, Feuer und Wasser lebten. Auf das Insistieren des Kindes erzählt die Kinderfrau dann doch, dass der König das magische Objekt benutzt habe, um seine Tötungsfantasien wahr zu machen. Er habe damit seine

Frau getötet, die ... In diesem Moment mythischer Aufladung sind vom Fenster her Schüsse zu hören, die Kinderfrau hält Nachschau und wird von einer Streukugel tödlich getroffen. Archibaldo schaut in gebannter Verzückung von der Spieluhr zu der auf den Boden hingerafften Kinderfrau. Mit ihm gleitet unser Blick von der Blutfontäne am weißen Hals zum nach oben gerutschten Rock, der Strapse und Pumps der Toten bloßlegt. Ein neuerlicher Schnitt führt uns in die Gegenwart des erwachsenen Archibaldo, der im Krankenbett liegend einer Ordensschwester diese Kindheitserinnerung als Schlüsselszene seiner verbrecherischen Allmachtsfantasien erzählt, sie dann mit einem Rasiermesser bedroht, woraufhin diese auf der Flucht in einen Liftschacht fällt und stirbt.

In Folge sehen wir den beinahe unerträglich weich und liebenswert gezeichneten Archibaldo im Büro des Untersuchungsrichters, dem er den Mord an Schwester Trinidad gestehen will. In Rückblenden fügt sich seine Lebensgeschichte, mit der er vor dem Richter sein Geständnis untermauert, zu *fantasy echos* auf die Unterbrechung in seinem unaufgelösten Ödipus.

Diese Echos auf den traumatischen Riss in der Subjektwerdung des Protagonisten konkretisiert die Spieluhr, die metonymisch die Elemente des Kindheitstraumas birgt. In einer zentralen Szene des Films findet der Hobbykünstler Archibaldo nämlich in einem Antiquariat »seine« Spieluhr wieder, die der Familie in den Kriegswirren gestohlen worden war. Er muss um das Objekt seiner Begierde mit einem ungleichen Paar rittern: Die lebenslustige, hübsche Lavinia und ihr wesentlich älterer Begleiter, der wie eine Karikatur Sigmund Freuds aussieht, wollen die Spieluhr ebenfalls kaufen. Als Archibaldo seine affektive Bindung an die Spieluhr erklärt, verzichten die beiden, was der Antiquar mit den Worten »Die Erinnerungen der Kindheit sind heilig« quittiert. In der folgenden Szene sehen wir Archi, wie ihn die Frauen im Film häufig nennen, bei der Abendtoilette. Als Echo auf die Kindheitserinnerung, die sich »wie eine Fotografie in sein Gedächtnis geprägt« habe, schneidet sich Archi beim Rasieren zur Musik der Spieluhr. Dieser metonymische Rekurs auf das kindliche Schlüsselerlebnis evoziert eine surrealistische Assoziation im (Rasier-)Spiegel: ein nicht enden wollender Strom von Blut zu wie im Echo verzerrten Klängen der Spieluhr. Archi kommt zum Schluss, dass ihn nur die Ehe mit der scheinbar makellosen Carlota retten könne.

Unmittelbar darauf begegnet er Lavinia in einer Taverne, in der sie Touristen mexikanisches Lokalkolorit näherbringt. Dabei wird ihr

Gesicht vom Feuer des flambierten Punsch es erhellt, sodass sie Archi erscheint »wie eine kleine Hexe von Flammen umgeben, die zum Scheiterhaufen verdammt ist«. Lavinia nennt ihm ein Modeatelier, in dem er sie wiedersehen könne. Tatsächlich findet Archi dort aber lediglich eine Wachsreplik Lavinias. In der Wachspuppenfabrik trifft er schließlich Lavinia selbst, lädt sie zu sich ein, damit sie ihm, dem Hobbykünstler, Modell sitze.

Was folgt, ist ein Vexierspiel erotischer Verdichtungen: Lavinia, Modell, Reiseführerin und Verlobte einer Vaterfigur, wird von Archibaldo in den Salon seiner sakral anmutenden Hacienda geführt, wo sie seiner »Kusine« – ihrem wächsernen Abbild – vorgestellt wird. Während Archibaldo den Keramikofen anheizt, in dem er »seine kleine Jeanne d’Arc«, wie er Lavinia nennt, verbrennen will, tauscht diese zum Scherz mit dem Mannequin Kleider. Archi greift die Pointe auf und küsst die Wachspuppe in Lavinias Kleidern, was diese wiederum zu einem Kuss ihrerseits animiert, er müsse sich entscheiden, »für die eine oder die andere«. Das Oszillieren zwischen lebendiger Frau und wächsernem Abbild wird durch einen weiteren Kleidertausch verstärkt, als Archi Lavinia bittet, in jene Kleider zu schlüpfen, die er für das Mannequin gekauft hat. Gleichzeitig wird dadurch die Kindheitsszene reaktiviert, da der erwachsene Archibaldo zuvor die Unterwäsche mit sichtlichem Vergnügen aus einer Lade gezogen hat, was an den kleinen Archi in Mutters Strapsen erinnert. Denn die Kindheitsszene ist ja erotisch hochambivalent: Die Verkleidung könnte auch als »negativer Ödipus« gelesen werden.² Nach einem »Vorspiel« mit zahlreichen Prolepsen im Dialog führt Archi sein »Opfer« Lavinia in den Nebenraum, wo er ihr ein Fotoalbum zeigt. Als Lavinia das Bild von Archibaldos Elternhaus kommentiert, das zu Filmbeginn als Still zu sehen war, und Archibaldo ein Handtuch hebt, um sie zu strangulieren, läutet es an der Tür: Die schlaue Lavinia hat ihre Reisegruppe hinbestellt. Beim Abschied teilt Lavinia Archibaldo noch mit, dass sie heiraten werde, aber er könne sich ja mit ihrer *hermanita*, ihrer wächsernen Schwester, trösten. Der »kastrierte Täter« nimmt diesen Rat wörtlich: Er zerrt die Puppe zum Brennofen, schiebt sie mitsamt dem beim Transport abgefallenen Bein hinein und sieht durch ein Seitenfenster zu, wie sie verbrennt. Wir teilen mit ihm den faszinierenden Anblick des Windens und Aufbäumens der Wachspuppe, was recht eindeutig die Assoziation

2 Vgl. dazu den Artikel von Alice Pechriggl in diesem Band.

mit orgastischen Zuckungen evoziert; wir sehen, wie sich ihr Gesicht langsam auflöst und dabei lebendig wie in Schweiß und Tränen wirkt. Ein abrupter Schnitt führt uns zu Carlota und ihrer Mutter vor dem Haus. In Schnitt- und Gegenschnitt zwischen dem Innersten des Hauses und den beiden Frauen davor manifestiert sich Archibaldos erotisches Dilemma. Drinnen die Wachsfigur im Keramikofen, die Archis Begehren in seinem vorödipalen, kannibalistischen Janusgesicht als Mordlust und sexuelle Ver-Schmelzung erlebbar macht; draußen die vermeintliche Inkarnation weiblicher Reinheit. Tatsächlich modifiziert Buñuel den mediterranen Topos »Heilige oder Hure«, indem die Frauenfiguren den beiden Lagern der nachrevolutionären mexikanischen Gesellschaft zuordenbar sind: Archis Mutter, Carlota samt ihrer Mutter (Señora Cervantes!) und die Nonne repräsentieren das konservative, unproduktive, katholische Mexiko, das auch Usigli anprangert; die Kinderfrau, Lavinia und Patricia Terrazas weibliche Parvenüs, die ihr Leben in die Hand nehmen, knisternde Erotik vermitteln und sich dem männlichen Begehren ein Stück weit entziehen, was dieses umso mehr entfacht.

Die beiden Frauentypen konstellieren aber eben auch Archis unauflösten Ödipus. Vordergründig besteht Archibaldo de la Cruz' »Kreuz« darin, dass er nicht mehr in Mamas Kasten, in ihren Uterus, zurückkehren kann, da mag er noch so viele bauchige Keramiken herstellen; ebenso wenig kann er aber seine phallischen Fantasien ausleben. Die Dichotomie der zwei Frauentypen spiegelt sein widersprüchliches Begehren: Wie er Carlota einmal offenbart, spürt er in sich die Anlage, »entweder ein Heiliger oder ein großer Krimineller« zu sein. Er bleibt auf die Metonymie, die Spieluhr, angewiesen, denn scheinbar macht sie seine verbrecherischen Träume wahr, indem andere Männer den Mord vollziehen – so wie andere Männer auch Sex haben. Archibaldo hingegen führt eine uneingelöste Existenz: Er dilettiert als Keramiker; er wohnt allein in einem alten Geisterhaus; trinken andere Alkohol, trinkt er wie der kleine Archi in der ersten Szene Milch; und seine sexuelle Verwirklichung reicht über einen Kuss nicht hinaus. Dieses eine Mal kann er auch selbst zur Tat schreiten, allerdings nur an einer Metonymie, der Puppe.

Wie Antonio Monegal (1993, S. 171) treffend anmerkt, kondensiert die Puppe in dieser Szene aber zu einer komplexen Fetischfigur aus Metonymie, Metapher und Synekdoche: Das abgefallene Bein steht für die Puppe, diese wiederum für Lavinia, genauso wie der Schuh, den Archi dann später aus dem Sichtfeld der zukünftigen Schwiegermutter

kickt. Für unseren Zusammenhang ist wichtig, dass es sich dabei um eine unvollständige und gleichzeitig verdoppelnde Übertragung handelt. Denn die Puppe repräsentiert Lavinia, die wiederum die Kinderfrau und im lustvollen Kleidertausch auch den kleinen Archi repräsentiert: Verschiebung auf Verschiebung!

Unmittelbar nach dieser Szene sehen wir, wie Carlota während der Hochzeit mit Archi von ihrem Liebhaber getötet wird, womit die Rückblenden abgeschlossen sind. Archibaldo wird vom Richter nach Hause geschickt mit den Worten: »Sie sind ein großer Krimineller – in Potenz«. Sidney Donnell (1999, bes. S. 275) arbeitet in einer narratologischen Untersuchung des Films luzide heraus, dass sich die Geschichte bis zu diesem Zeitpunkt bis auf eine Ausnahme aus der Fokalisierung des autodiegetischen Erzählers Archibaldo de la Cruz entfaltet.

Danach sehen wir Archibaldo in seinem Zimmer auf der Couch liegend, dahinter in der Position des Psychoanalytikers sitzt die Spieluhr. Archibaldo springt auf, steckt sie in einen Sack, fährt zu einem Park und versenkt sie im Wasser. Er verwirft also das »Königsnarrativ« ödipaler Verstrickung, so wie auch Lavinia ihren »Vater Freud« doch nicht geheiratet hat. Am Ende hat die Kinderfrau, recht: Die Spieluhr gehörte Kobolden, und Archibaldo hat ihnen Tribut gezollt; der Tod der Nonne dem Element Luft, der Tod der Puppe dem Element Feuer und schließlich der Tod der Spieluhr dem Element Wasser. Und nachdem Archibaldo vom Richter »freigesprochen« worden ist, kann er ja vielleicht phallisch agieren und selbst zum Mörder werden. Im Film verschwinden Archibaldo und Lavinia in ein vermeintliches Happy End. Anders als wir haben viele KritikerInnen diesen Schluss als Auflösung des Kindheitstraumas Archis gelesen: Er sei nach der Freisprechung durch den Richter, der für einen Analytiker stehe, nun zu einer lebendigen sexuellen Beziehung fähig.³

»Now then, the audience can ask itself, what is going to happen to Lavinia? Archibaldo may kill her an hour later, because nothing really indicates that he has changed« (Buñuel 1992, S. 121). Wir müssen nicht auf Buñuels Aussage zurückgreifen, um diese Interpretation in Zweifel zu ziehen. Zu keinem Zeitpunkt ist Archibalδος Schuldkomplex spürbar, wie er etwa in Usiglis Romanfigur Roberto thematisiert ist. Umso eindringlicher wird aber die unbändige Lust der neurotischen Begehrensstruktur

3 Exemplarisch seien hier genannt: Evans 1995; Muñoz-Basols 2007; Sánchez Vidal 1999, S. 198f.

ins Bild gesetzt. Die Tatsache, dass der Protagonist mit samtweicher Stimme die ungeheuerlichsten Fantasien in höchästhetischen Details »erzählt«, verweist darauf, dass es um Lust und Lebendigkeit dieser Fantasien geht, die durchaus die Frustration ob der gescheiterten Taten mit einschließen. Dem stimmt auch der Regisseur zu, wenn er meint: »Archibaldo is a killer. But evidently he also enjoys the frustration, he adores it« (Buñuel 1992, S. 119).

In diesem Film trifft also das *travelling concept* Trauma auf die psychoanalytische Königstheorie für die Ausbildung einer Geschlechtsidentität, den Ödipus, um gleichermaßen ironisch subvertiert zu werden. So könnte der Protagonist etwa den eigentlichen Erzähler persiflieren: den Autor Rodolfo Usigli. Denn in dessen Roman ist die Handlung durchwegs heterodiegetisch bzw. auktorial erzählt. In der humorigen Absage an die Psychoanalyse wird diese aber gleichsam *ex negativo* bestätigt, denn die unbändige Vitalität des Unbewussten, die Lust am frei schwebenden Spiel des Phantasmatischen erfährt ein *highlighting*. Damit wird ein anderer Umgang mit neurotischer Verstrickung exemplifiziert: der des kreativen Signifizierens, des Permutierens libidinös überfrachteter Bilder. Dieses Permutieren veranschaulicht aber auch das Drängen und Schieben der unterbrochenen Erfahrung, die metonymisch immer wieder neue Bilder erzeugt und die phallische Phase des Protagonisten, seine unfertige Geschlechtsidentität abschließen möchte. Ob Archi Crossdresser oder Lustmörder oder Kirchendiener wird, wissen wir nicht: Das Kino kann es sich leisten, die polymorphe Perversion offenzulassen.

Von Lacan zu Butler: der *lesbische Phallus*

Eine weitere Perspektive auf den ödipalen Prozess, auf Bewusstseinsbildung und Subjektwerdung findet sich, wie oben dargelegt, in Lacans Theorem des Spiegelstadiums. Der Eintritt ins Spiegelstadium erweist sich als fundamentale Dezentrierung von Soma und Psyche, Körper und Geist über Sprache. Was der Spiegel verleiht, »Integrität«, Namen, entzieht er, nimmt er, verwischt er auch wieder. Judith Butler entwickelt in einer Relektüre von Lacans *Spiegelstadium* (Lacan 1991a bzw. Lacan 1991b) den Terminus Phallus als Phantasma, als *imaginary effect*, und

sie liest Lacans Text im Hinblick auf seine *signifying practice*.⁴ Sie richtet sich damit zuallererst gegen Lacans Diktum, dass der Phallus weder ein Organ noch ein imaginärer Effekt sei, sondern ein privilegierter Signifikant. Butler geht von der Frage aus, welche »Organe« den Formationsprozess des »Egos« dominieren, ein Formationsprozess, der über die narzisstisch imaginäre Beziehung zu einem »Anderen« strukturiert ist:

»Indem sie in jene narzisstische Beziehung eintreten, hören die Organe auf, Organe zu sein und werden zu imaginären Wirkungen. Man ist versucht zu sagen, der Penis werde, während er vom narzisstischen Imaginären ins Spiel gebracht wird, zum Phallus« (Butler 1995, S. 110).

Im Zuge des Formationsprozesses des Egos, in dem zugleich die Beziehung zum Anderen, zur Welt überhaupt strukturiert wird (Lacan), drängt sich ein Körperteil als für diesen Prozess unhintergebar auf. Lacans Theoriegebäude verleiht, so Butler, genau *einem* Körperteil das Privileg, zu *dem* »strukturierenden und zentrierenden Prinzip der Welt« (Butler 1995, S. 112) zu werden. Der »Rahmen« dessen, was ein Körper sein kann, dessen »Integrität«, ist nach Lacan formiert über und durch den Phallus. Diese Evidenz kann nur dadurch entstehen, dass in der Lacan'schen Konzeption innerhalb der Beschreibung des »dezentrierten Körpers« vor dem Spiegel der Phallus immer schon im Spiel gewesen ist und, als Resultat, so Butler, »regiert der Phallus seine eigene Genese« (ebd., S. 116). Der Status des Phallus als »privilegierter Signifikant« resultiert, so Butler, aus einem *claim*, einer Inanspruchnahme, die dieses »Privileg« performativ hervorbringt. Dieses Privileg ist Effekt einer »Setzung«, etabliert über eine metaleptische Umkehrung von Ursache und Wirkung.⁵

Signifikant ist die »sichtbare« Relation des Signifikanten Phallus zum männlichen Genital, die jedoch zugleich seine Symbolkraft unterläuft; denn: »Je mehr Symbolisierung statthat, desto geringer ist die ontologische Verbindung zwischen dem Symbol und dem Symbolisierten« (Butler 1995, S. 118). Das heißt, dass der Prozess der Symbolisierung eine »ontologische« Differenz zwischen dem Symbolisierten oder Signi-

4 Hier und im Folgenden folgen wir Butlers Argumentation zum *lesbian phallus* (vgl. Butler 1995, S. 85–127; vgl. auch Babka 2002b, bes. Kap. 2.2)

5 Vgl. zum Begriff der »Metalepsis« de Mans Diskussion des Nietzsche'schen Terms in de Man 1979a, S. 107–111, bzw. de Man 1979b, S. 126f.

fizierten, dem Penis, und dem Symbol, dem Signifizierenden, d.h. dem Signifikanten Phallus, eröffnet. Der Phallus symbolisiert nur in dem Ausmaß, in dem er nicht der Penis ist, weil das Symbol, so Butler, nicht gleichzeitig das sein kann, was es symbolisiert.

»Wenn der Phallus nur in dem Ausmaß signifiziert, in dem er *nicht* der Penis ist, und der Penis als derjenige Körperteil beschrieben wird, der der Phallus nicht *sein soll*, dann ist der Phallus grundlegend auf den Penis angewiesen, um überhaupt symbolisieren zu können« (Butler 1995, S. 118).

Diese »identifikatorische« Beziehung wird auch noch dadurch irritiert, dass der Phallus selbst durch seinen »partiellen und ersatzhaften Charakter« institutionalisiert ist. Eine bereits instabile »Figur« wird durch die im Symbolisationsprozess produzierte »ontologische« Differenz zwischen Signifikant und Signifikat nochmals dezentriert (vgl. ebd.).

Es ist an dieser Stelle nicht möglich, jegliche Strategien und Mechanismen der Butler'schen Argumentation und Dezentrierung des Lacan'schen Systems darzulegen; bedeutsam für unsere Ausführung wird das Moment, in dem Butler Unschärfen im Formationsprozess der morphologischen Andersheit des männlichen Körpers konstatiert. Körperteile disseminieren innerhalb eines zentrifugalen Gestus gleich wie »singuläre Sexualitäten«. Butler führt in ihrer Lektüre Lacans über eine erweiterte Palette von *body-parts* oder *body-like things* den *lesbischen Phallus* ein, der jede Form einer singulär gedachten Sexualität beansprucht und die Symbolkraft des Phallus förmlich lächerlich macht, denn, so auch Laplanche/Pontalis: »[W]hat really characterises the phallus and reappears in all its figurative embodiments is its status as a detachable and transformable object – and in this sense a part-object« (Laplanche/Pontalis 1973, S. 313). Die zentrale Frage hierzu stellt Butler, nämlich: »warum davon ausgegangen wird, daß der Phallus diesen besonderen Körperteil benötigt, um symbolisieren zu können, und warum er nicht auch mittels der Symbolisierung anderer Körperteile operieren könnte. Die Realisierbarkeit des *lesbischen Phallus* hängt von dieser Verschiebung ab« (Butler 1995, S. 118).

Dass der Phallus andere Teile als den Penis symbolisieren kann, ist bereits mit Lacans Konzeption vereinbar (der Phallus symbolisiert auch die Klitoris). Dass Butler über den an sich schon dezentrierten, immer schon ersatzhaften Charakter all dieser Teile hinaus weitere »Ersatzteile« einführt, ist neu. Unsere Gegenüberstellung *ersatzhaft* und *Ersatzteil*

erfolgt nicht zufällig. Ersatzteile sind keine, wenn alle Teile immer schon ersatzhaft sind, und so ist Butlers »Referent« auch kein »Ersatz«, obwohl ihm das Attribut *künstlich* bzw. *nicht natürlich* zukommt und sie uns nicht im Unklaren darüber lässt, dass »er« für den Diskurs nötig war: »ich versichere Ihnen aber [...], daß es ohne ihn nicht gegangen wäre« (ebd., S. 87). Was für die Argumentation nicht unbedingt maßgeblich scheint, macht sie dennoch plastischer. Die Konfusion, die ein solcher Teil für die psychoanalytische Diskursformation von *Phallus sein* und *Phallus haben* bedeutet, liegt auf der Hand. Butlers *lesbischer Phallus* operiert auf der Seite der Anatomie, verschiebt jedoch über den Charakter der Ersatzteilhaftigkeit, der beliebigen Aneignung der Teile, der darüber hinaus verstörten Symbolisierung, den privilegierten Status des Signifikanten Phallus. Diese »Verstörung« offenbart sich auch in der Narration von Geschlecht in Elfriede Jelineks Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen*, in der eine interessante Version des *lesbischen Phallus* Butler'schen Zuschnitts lesbar wird.

Zum Narrativ von Geschlechtsidentität und sexueller Differenz bei Elfriede Jelinek

In diesem frühen Theatertext Jelineks mit dem Untertitel *Wie ein Stück* ist die spätere Sprach-, Form- und Sinnzertrümmerung erst angedeutet (vgl. Lücke 2008, S. 26). Eingebettet in einen absurden, unrealistischen Plot und verfasst in einer leicht konsumierbaren Sprache treten das Narrativ von sexueller Differenz und Begehrensstrukturen und deren queere Durchkreuzung und Dekonstruktion als sprachliches Spiel umso deutlicher hervor. Die Protagonistinnen sind Emily, in ihrer Dopelexistenz Schriftstellerin/(lesbische) Vampirin und Krankenschwester bei ihrem Verlobten, dem Gynäkologen und Kieferorthopäden Dr. Heidkliff, sowie Carmilla, Ehefrau von Benno und Mutter von mehreren Kindern. Emily »rettet« die bei der Geburt ihres letzten Kindes im Sterben begriffene Carmilla durch einen Vampirbiss, woraufhin die Frauen fortan als lesbisches Paar zusammenleben und sich vom Blut der von ihnen getöteten Kinder Carmillas ernähren. Emily überredet ihren Verlobten zum Bau einer Konstruktion, die es ihr erlaubt, ihre Vampirzähne hervorschnellen zu lassen. Die Frauen versuchen auch die Männer auszusaugen und müssen feststellen, dass diese blutleer sind. Während die Welt in apoka-

lyptische Endzeitstimmung verfällt, machen sich die Männer bewaffnet und selbstsicher auf, um die beiden Frauen, die in die Gestalt eines Doppelgeschöpfs transformiert sind, zu vernichten (vgl. zum Inhalt Steinhäuser 2012). Die Tendenz der vorhandenen Interpretationen des Textes weist feministische wie auch gendertheoretische Züge auf, d.h., dass sowohl die Problematik der Verortung von Frauen innerhalb patriarchaler Strukturen reflektiert wird als auch die Reduktion von Frauen auf ihre Körper, auf das vermeintlich gegebene biologische Substrat in klassisch dichotomer Anordnung gegenüber dem Mann. (vgl. u. v. a. Kaplan 2012; Sarca 2009) Oft wird, und das sei als Kritikpunkt angemerkt, auf Aussagen Jelineks selbst bzw. auf ihre essayistischen oder theoretischen Texte rekurriert, wie etwa auf ihren Essay zu Ingeborg Bachmann, in dem sie die Frau als das »Andere« in Opposition zum Mann, der die Norm darstellt, festmacht (vgl. Jelinek 1983, S. 149f). Jelinek wird damit zur Gewährsrau der Interpretationen ihres eigenen Œuvres, die »nahe« oder auch theoriegeleitete Lektüre bleibt zweitrangig.

An dieser Stelle möchten wir ansetzen und eine Lektüre des Textes vorschlagen, die über die Analyse mit einem bzw. durch ein *travelling concept*, durch den *lesbischen Phallus* sowie des Weiteren durch das Konzept der Androgynie die Narration von Geschlecht in den Blick nimmt. Der lesbische Phallus, angesiedelt im Bereich der Queer Theory Judith Butlers, erfordert ein Gegen-den-Strich-Lesen des Jelinek'schen Textes, ein Auffinden seiner queeren Züge, wobei das Wort *queer* selbst ein signifikantes *travelling concept* darstellt. *Queer* hat sich während der letzten 20 Jahre zu einem semantisch vielschichtigen, notwendig unbestimmten und offenen Konzept entwickelt. Gegenstand der Queer Theory ist die Analyse und Subversion heteronormativer gesellschaftlicher Diskurse. Im Widerstand gegen normative Identitätsmodelle werden prozessual-unabgeschlossene, performative Entwürfe von Identität favorisiert, welche die Integrität des Körpers hinterfragen und neue Denkmodelle zur Disposition stellen, die die Fragmentierung und Dezentrierung des Körpers reflektieren.⁶ Allein diese wenigen hier genannten Aspekte erweisen sich als bestimmend für die Charakterisierung der zwei Pro-

6 Dies ist auch ein Zug, der Differenzen zwischen queeren und schwul-lesbischen Identitätskonzepten aufmacht, sofern letztere binär kodierte Identitätsmuster stabilisieren und nicht unterlaufen. Für die Queer Studies steht die Kategorie von *sex, gender* und Sexualität in ihrer umfassenden Komplexität und in ihren Zusammenhängen auf dem Prüfstand.

tagonistinnen Emily und Carmilla. Nicht nur dass sie eine lesbische Beziehung eingehen, sie »handeln« als Vampirinnen,⁷ erfahren körperliche Transformationen, werden am Ende gar zu einem Doppelwesen. Jelineks Text hinterfragt normative Sexualität und fordert konventionelle heterosexuelle Verhaltensweisen und Beziehungen in vielfältiger Weise heraus. Emily verkörpert die Dekonstruktion der binären Geschlechterordnung nicht nur in dem Sinn, als in der Figuration der Vampirin die Dichotomie zwischen Leben und Tod aufgelöst wird, sondern auch aufgrund der Begehrensstrukturen, die dieser Kontur geben. Diese sind nicht fixiert, sondern offen und wechselhaft.

Gleich zu Beginn des Stücks, wenn sich die Beziehung zwischen Heidkliff, Gynäkologe und Dentist gleichzeitig, und seiner Verlobten Emily, Krankenschwester und Schriftstellerin gleichzeitig (beide in nicht zu übersehender Anspielung auf die Schriftstellerin Emily Brontë und ihre Romanfigur Heathcliff aus dem Roman *Wuthering Heights*) entfaltet, bemerken wir, dass es sonderbar zugeht – nicht nur aufgrund des Aussehens von Emily, der Blut aus Wunden tropft, verursacht durch Pfeile, die in ihrem Körper stecken, sondern vor allem aufgrund des Dialogs, der sich zwischen den beiden entspannt. In diesem Dialog, der eher zweifach monologisch verläuft, wird aneinander vorbei geredet, verschiebt sich möglicher Sinn hin zur vollkommenen Absurdität, werden binäre Logiken durchkreuzt. Emily sagt:

»Ich bin außerhalb von dir. Ich weiß derzeit genau, wo ich anfangen und du aufhörst. Du störst mich. Du aufgeschlagenes Kapitel. Du Speisekarte. Danke gut. [...] Aus dir wächst ja etwas heraus, das Mutter Natur unmöglich in dieser Form so gemeint haben kann. Bin ich hier? Ich glaub ja. In meinem Maul Beute. [...] Werde ich mich bald gegen dich wenden? So weit kann ich nicht gehen, mir ein Stück von einem Tier zu greifen. Natur bin ich, erinnere daher oft an Kunst. [...] Ich bin der Anfang und das Ende. Dazwischen komme ich auch noch öfter vor« (Jelinek 1992, S. 194–196).

Emily ist Natur und Kunst zugleich, tot und lebendig, der Anfang und das Ende, menschlich und auch wieder nicht, in ihrem »Maul« Beute. Hier werden keine Entweder/Oder-Logiken aufgeführt, auf dem Spiel steht

7 Historisch betrachtet ist der lesbische Vampirismus eine Figuration aus dem *exploitation film*, zurückgehend auf Joseph Sheridan le Fanus Novelle *Carmilla* (1872), in der es um die rücksichtslose, räuberische Liebe einer Vampirin zu einer jungen Frau geht. Vgl. Weiss 1993 und http://en.wikipedia.org/wiki/Lesbian_vampire (Stand 26.09.2012).

»eine Figur in/der Bewegung« als Figur des »keines/und beides zugleich«⁸. Ähnliches ließe sich an Heidkliffs Äußerungen zeigen. Der Text ist generell widersprüchlich und ambig, feministisch und dekonstruktiv.

Dieses Dazwischensein, dieses Beides-zugleich-Sein theoretisieren wir über eine signifikante körperliche Abweichung, Emilys überdimensionierte Eckzähne, die – nach den zahn- bzw. kiefertechnischen Interventionen ihres Verlobten, des Dentisten – aus- und wieder einziehbar werden. Die in den Interpretationen häufig vorkommende Allusion zwischen Zähnen und Phallus modifizieren wir insofern, als wir diese über das Konzept des *lesbischen Phallus* lesen werden. Wie oben dargelegt verwendet Butler den Terminus Phallus für die symbolische Funktion eines bestimmten Körperteils, jedoch in deutlicher Distanz zum physischen Organ, basierend auf der Annahme der »Übertragbarkeit des Phallus« (Butler 1995, S. 93). Biddy Martin interpretiert Butlers Konzept wie folgt:

»The lesbian phallus is Butler's provocative figure for the plasticity, substitutability, and detachability of the phallus. That which is supposed to organize the terms of sexual difference becomes plastic, mobile, subject to substitution, and attached to the figure of the lesbian. The body has not become irrelevant but is rendered capable of representations that exceed binary divisions and that redistribute symbolic authority and routes of desire« (Martin 1996, S. 81).

Martin liest Butlers Figuration als Provokation, als Herausforderung, wird doch das Symbol, das vermeintlich die sexuelle Differenz organisiert, mobil, ersetzbar und übertragbar auf die Figur der Lesbe – was den Körper nicht irrelevant macht, die binäre Ordnung jedoch durchkreuzt und Begehrensstrukturen verändert. Von der performativen Kraft dieses *concept* ausgehend lesen wir Emilys Zähne, diese Zähne einer lesbischen Vampirin, als eine Art *lesbischen Phallus*:

»Ich wünsche mir diese beiden wesentlichen Zähne ausfahrbar gemacht! Sie sollen hervorlugen und wieder verschwinden können [...] Ich brauche

8 Allen Dunn bezeichnet dieses Begriffspaar als eines, das bei Derrida als »dritter Term« die Hegelsche Dialektik der Erinnerung ironisch aufhebt. Der »dritte Terminus« ist eine »both/neither synthesis« bzw. »and/nor the paralysis of undecidability« (Allen Dunn, 1988, 373).

einen ähnlichen Apparat wie ihr Männer ihn habt! Ich möchte imponieren können. Ich möchte Lust vorzeigen können! Ich habe Säfte, aber die gelten im Alltag wenig. Ich möchte auch nach einem Prinzip funktionieren dürfen! Meine Fangzähne sollen hervorschnellen können [...] Wenn ich jemanden beiße, dann lieber eine Frau« (Jelinek 1992, S. 222f.).

Hier wird nicht nur ein anderer Körperteil »phallifiziert«, hier geht es um einen ähnlichen Apparat, wie ihn Männer haben, es geht um die Möglichkeit des Vorzeigens von Lust, indem etwas »ausgefahren« wird, der Transfer des Phallus findet mehrfach statt, er ist mobil, beweglich, übertragbar im metaphorischen Sinn auf die Zähne, transferierbar von einem Geschlecht zum anderen, er ist prothetisch. All dies fällt nicht in den Rahmen der heterosexuellen Ordnung, zwar findet eine Art Imitation statt, doch die ist parodistisch und führt die Instabilität und Konstruiertheit des Phallus selbst vor Augen.

Die ambivalente Struktur des Textes wird damit (auch) in der Metapher des *lesbischen Phallus* ausgedrückt, einer Figur, die selbst eine vielschichtige Machtstruktur aufweist. Das heterosexuelle Privileg wird irritiert, der »originale« Signifikant infrage gestellt und transformiert, wenngleich nicht abgeschafft, weil doch am Ende das männliche Prinzip eine Art brutale Macht über die zwei Frauen erlangt. Ob der Tod der Frauen tatsächlich am Ende dieses Stücks steht, wie es die vorherrschende Lesart ist, ist nicht entscheidbar; wir werden auf dieses eigentlich offene Ende wieder zurückkommen.

Davor möchten wir nochmals auf Lacans *Spiegelstadium* rekurrieren und auf die Formation des Ego innerhalb des bereits oben dargelegten Prozesses. Emily, nachdem sie mit dem Mechanismus ausgestattet wurde, die Zähne ein- und ausfahren zu können, gewinnt eine Art von besonderer Kontrolle über ihren Körper, erreicht eine scheinbare »Ganzheit« als lesbische Vampirin. Zudem erzeugt der Apparat eine Art von Geschöpf im Cyborg-Vampir-Zustand, genau genommen einen Vampir als kybernetischen, ersatzteilhaften Tot-lebendig-Organismus, einen VampCyBorg gewissermaßen. Emily erlangt eine Art phallische Ganzheit in dem Moment, in dem der Körper vermeint, den Phallus zu haben (Butler 1995, S. 111) – ungeachtet dessen, wie lange dieser Zustand andauern wird/kann (er wird es nicht lange tun, wie es der Text nahelegt, dies ist aber für das Argument nicht von Bedeutung). Emily sagt: »Ich drücke auf den roten Knopf. Es geht. Es funktioniert! Es kommt! Herzlich willkommen, Herrgott!« (Jelinek 1992, S. 225).

Dieser Zustand einer »Ganzheit«, hier erwirkt und bestimmt über den *lesbischen Phallus*, als imaginärer Komponent, als transferierbares (Binde-)Glied zwischen den Geschlechtern, könnte mit dem Stadium der *Androgynie* (vgl. Weil 1992, S. 7f.) enggeführt werden, als Zustand einer »ursprünglichen« Vollständigkeit, Einheit und Ganzheit für »beide« Geschlechter, insofern Lacan diese Figuration immer nur als eine »phallische Ganzheit« versteht (vgl. Butler 1991, S. 75f.). Die Idealisierung dieser Ganzheit ist mit Lacans Diskussion des Phallus als »Idealisierung und Symbolisierung der Anatomie« korrelierbar (Butler 1995, S. 108). Lacan beschreibt dieses Moment einer idealen Ganzheit als *je-idéal*, ein Moment innerhalb einer exemplarischen Situation, in dem die *symbolische Matrix* aufgedeckt wird, in dem »das *Ich* (*je*) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem andern und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt« (Lacan 1991a, S. 65).

Unsere Hinwendung zur Androgynie – als mögliche »phallische Ganzheit« – über den *lesbischen Phallus* ist eine Allusion, die in der Kritik aus einer anderen Richtung erfolgt. Wie bereits erwähnt werden Emily und Carmilla am Ende des Textes zu einer Doppelfigur, die in der Sekundärliteratur an Platons *Symposion*, präziser an die Rede des Aristophanes zurückgebunden wird (Claes 1994, S. 84), eine Verbindung, die wir aufgreifen wollen. Aristophanes

»erzählt den (wohl hier erst gestifteten) Mythos von den ursprünglich rein-männlichen, rein-weiblichen bzw. androgynen Kugelmenschen, die von den Göttern aus Angst vor deren Kraft und Stärke entzwei geteilt wurden und seither verzweifelt nach ihrer verlorenen Hälfte suchen. Dieses Streben nach der Wiederherstellung der Ganzheit sei nun der Eros, der ihnen mit einem passenden Geliebten die höchste Glückseligkeit spende« (Symposion (Platon), Wikipedia-Eintrag).

Für unsere weitere Argumentation zudem bedeutsam ist der Fakt, dass es im Mythos

»nicht nur zwei Geschlechter, sondern drei [gab]: Manche Kugelmenschen waren rein männlich, andere rein weiblich, wiederum andere – die *andrógynoi* – hatten eine männliche und eine weibliche Hälfte. Die rein

männlichen stammten ursprünglich von der Sonne ab, die rein weiblichen von der Erde, die androgynen (zweigeschlechtlichen) vom Mond« (Platon: Symposion, 189d–190b; vgl. auch Manuwald 2012).

Dass an dieser Stelle, in Parenthese gewissermaßen, die Reise kurzerhand zu Freud zurückgeht, der in seiner 1920 veröffentlichten Abhandlung *Jenseits des Lustprinzips* Platons Schöpfungsmythos aufgreift, verdankt sich den »reisenden Konzepten« und der damit latenten Verbindung, zwischen, wie oben bereits ausgeführt, feministischer Forschung, Gender Studies und Psychoanalyse. Freud sieht in Aristophanes' Rede von den »Kugelmenschen«, sei sie auch »fantastischer Art«, eine Bestätigung seiner Hypothesen zum Sexualtrieb des Menschen: »Sie leitet nämlich einen Trieb ab von dem Bedürfnis nach Wiederherstellung eines früheren Zustandes« (Freud 1920, S. 266).

Wir erzählen die Geschichte des Jelinek'schen Narrativs von Geschlecht, sexueller Differenz und Begehren anders, verfolgen die Reise der Konzepte, argumentieren (mit diesen) aus queertheoretischer Perspektive.⁹ Emily und Carmilla können, liest man sie ihren Namen entsprechend als »weiblich«, zum einen als jene Wesen im Mythos der Kugelmenschen verstanden werden, welche die *anderen Hälften* der Kugelmenschen begehren, die *weiblich* sind. Zum anderen sind sie, wie oben ausgeführt, nicht eindeutig. Damit wenden wir uns gegen Interpretationen, die auf Jelineks Autorinnenkommentar aufbauen und argumentieren, dass Jelinek das Doppelgeschöpf aus der Überzeugung heraus geschaffen habe, dass Männer und Frauen sexuell nicht füreinander geschaffen seien und damit die Fusion der beiden Frauen den einzigen Ausweg darstelle. In unserer Lektüre erlangt das Doppelgeschöpf eine Form von »Ganzheit«, die nicht als »weibliche« Ganzheit funktioniert und nicht mit klaren Begehrensstrukturen ausgestattet ist. Man könnte Jelineks Figuration, zumindest teilweise, einem »dritten Geschlecht« zuschreiben, einem Status der Androgynie, ohne jedoch die enge Verbindung der Frauen zu negieren, ohne die Weiblich-zu-weiblich-Version des Mythos außer Acht zu lassen.

9 Gudrun Perko hat dem Platon'schen Mythos im Epilog zu ihrem Buch *Queer-Theorien. Ethische, politische und logische Dimensionen plural-queeren Denkens* (2005) breiten Raum gegeben, indem sie sich, vom Mythos der Kugelmenschen ausgehend, für plurale Existenzweisen und für die Dekonstruktion von herkömmlichen Denktraditionen einsetzt. Ein Teil ihres Buchs befasst sich mit *travelling concepts* insofern, als sie historische Kontexte von queer und deren Aktualisierungen beschreibt.

Innerhalb der griechischen Mythologie sind die Mischwesen nicht rar, da existiert etwa die Figur des Hermaphroditos, Sohn von Hermes and Aphrodite, der sich mit der Nymphe Salamakis vereint und zum Hermaphroditen wird. In Platons Text sind die Androgynen unbedeutend, sie verschwinden. Für die Queer Theory ist das Gegenteil der Fall, hier steht die Figuration exemplarisch für ein besseres Verständnis der vielfältigen und komplexen Formen menschlicher Existenz, möglicherweise auch für eine Utopie, die zugleich Nichtort und unmöglicher Ort ist, aber auch den Entwurf einer fiktiven Gesellschaftsordnung darstellen könnte, in der der Tod nicht die notwendige Konsequenz für »Andersartige« darstellen müsste. Einige dieser Formen werden in Jelineks Text lesbar, z.B. in einem Dialog zwischen Emily und Carmilla, in dem sich vor allem Emily als deutlich »queer« präsentiert und positioniert, im Sinne eines Dazwischenseins, das über konventionelle Existenzweisen hinausgeht. Sie gewinnt und verliert damit zugleich Möglichkeiten identitärer Stärke. Emily:

»Wir sind nicht abhängig. Wir sind die Untoten, Carmilla! [...] Wir sind nur Pseudotote. Wir sind die Schlimmsten [...] Wir sind nicht Tod, nicht Leben! [...] Uns kann man nicht so einfach auferwecken [...] Carmilla, versteh doch, wir sind und wir sind nicht! [...] Wir verspotten die Schöpfung. Während der Mann, wie er glaubt, ausersehen ist, der Frau die endgültige Ruhe zu geben. Er sagt es so [...] Ich gehe fort. Dann hole ich mich immer wieder selbst hervor. Ohne die Hilfe von einem Assistenten« (Jelinek 1992, S. 230f.).

Emily vereint verschiedene Züge von Queerness (im Sinne eines politisch-strategischen Oberbegriffs, der für Individuen gilt, die gesellschaftlichen Heteronormierungen nicht entsprechen [wollen]; vgl. Perko 2005, S. 36f., Anm. 56) und Androgynie; sie ist nicht das eine, nicht das Andere, sie erzeugt sich aus sich selbst heraus in einem endlosen Prozess, nicht nur aufgrund ihres Vampirinnendaseins, sondern auch aufgrund ihres Vermögens an Kreativität, ihres Schreibens, Dichtens, das selbst wieder als Akt der Kraft(-losigkeit) dargestellt wird und damit ambivalent bleibt: »Ich rede jetzt mit freien Worten! Ich habe sie selbst gestrickt. Ich hätte auch ganz andere Worte wählen können [...] Ganz unsterblich werde ich wohl nicht: Leider! Eben nur halb, wie alles, was unsere unangenehme Gattung tut« (Jelinek 1992, S. 234f.).

Die »unangenehme Gattung« wird aufseiten der Männer im Spiel zur Bedrohung, »[S]ie wird mir entschieden zu stark«, so Benno über Carmilla, während Heidkliff die fehlende Ernsthaftigkeit des Geschlechtlichen beklagt:

»Sie spotten uns aus! Auf einmal ist ihnen das Geschlecht nicht mehr tödlich und ernsthaft! Sie betrachten es nicht mehr als Körperhygiene. Es bricht aus ihnen hervor. Ein Springbrunnen. Plötzlich ist ihnen das Geschlecht nur eine Gefälligkeit unter vielen. Sie wollen nichts Außergewöhnliches mehr! Diese Küchenschaben! Diese Lustdiebinnen!« (Jelinek 1992, S. 240)

Darauf Benno: »Ich glaube: Dadurch, dass meine Frau Carmilla jetzt Blut isst, hat sie etwas Männliches bekommen, das mir nicht gefällt« (ebd.).

Und nochmals Heidkliff:

»Ist ohnedies ein halber Mann, was man in diesem Land Frau nennt. Ist nicht viel besser als Minerale. Ist ganz ausgedörrt vom Leben. Ist eine Liebekrise. Meine Emily! Sie gehorcht nicht mehr dem natürlichen Monatszyklus. Sie ist so gemein zu mir! Sie ist dagegen. Sie will mir weh tun! Ich stehe vor dem Paradies und habe gute Chancen, eingelassen zu werden. Aber alleine! Ich bin ich. Ich erneuere mich nicht. Ich werfe keine Haut ab. Ich gebe nichts her« (Jelinek 1992, S. 240).

Das Paradies scheint verloren, der lesbische Phallus schmerzt, keine Auffrischung und Belebung steht ins Haus, einzig der Tod der Frauen/der Androgynen/des Doppelwesens kann die Erlösung bringen. Dennoch – obwohl Emily und Carmilla durch die bewaffneten Männer/Jäger verwundet werden, obwohl beide zu Boden fallen –, ist nicht sicher, ob sie sterben. Eine Frage hier wäre: Können sie sterben? Vampire werden, folgt man ihrer Konstruktion im literarischen Narrativ, üblicherweise durch einen Pfahl getötet, der ihnen durch das Herz gestoßen wird, oder durch Sonnenstrahlen, die sie in Aschehaufen verwandeln. »Moderne« Vampire, wie sie etwa in Spielfilm-Serien wie *Twilight* vorkommen, fürchten weder Sonnenstrahlen noch Pfähle noch Kreuzfixe als Möglichkeiten der Auslöschung, sie müssen zerlegt und verbrannt werden, um getötet werden zu können. In Jelineks Stück gibt es weder Sonnenstrahlen noch Pfähle, lediglich Kugeln, doch diese sind weder

mit Blei noch mit Weihwasser gefüllt, was »tödlich« sein könnte. Nach dem Schuss saugen beide Jäger am Hals des Doppelgeschöpfs und bitten darum, dass das Licht aufgedreht werden möge. »Licht aufdrehen und in Helligkeit weggehn! [...] Noch immer nicht hell? Noch immer da? Dann jetzt sofort hell machen! Jetzt Licht und sofort fort bitte! Jetzt! Jetzt Licht und ab! Jetzt!« (Jelinek 1992, S. 265).

Obwohl das Doppelgeschöpf zu Boden fällt und still liegt, ist nicht klar, ob es das Spiel verloren hat – eine Deutung, die die Kritik durchzieht – oder ob das Geschöpf *Schöpferin* ist, endlose Schöpferin (die selbst blutleeren Jäger trinken an ihrem Hals, kein Licht leuchtet ihnen!), stark und schwach, tot und lebendig, Mann und Frau zugleich.

Literatur

- Babka, Anna (2002a): Kommentar zu Lacan, Jacques (1991): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: Lacan, Jacques (Hg.): Schriften I. Bd. 1, ausgew. und hg. von Nobert Haas. 3., korr. Aufl., Weinheim/Berlin: Quadriga, S. 61–70 [Bericht für den 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949]. In: produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung, 13.2011. URL: http://differenzen.univie.ac.at/bibliografie_literatursuche.php?sp=459 (Stand: 26.09.2012).
- Babka, Anna (2002b): Unterbrochen – Gender und die Tropen der Autobiographie. Wien (Passagen-Verlag).
- Bal, Mieke (2002): Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide. Toronto (University of Toronto Press).
- Bidwell-Steiner, Marlen & Krammer, Stefan (Hg.) (2010): Undoing Gender als gelebtes Unterrichtsprinzip. Wien (Facultas).
- Bidwell-Steiner, Marlen & Zangl, Veronika (Hg.) (2009): Körperkonstruktionen und Geschlechtermetaphern: Zum Zusammenhang von Rhetorik und Embodiment. Innsbruck, Bozen, Wien (Studien-Verlag).
- Buñuel, Luis (1992): Objects of Desire. Conversations with Luis Buñuel. Trans. Paul Lenti. New York (Marsilio), 1992. (sp.: Buñuel, Luis (1986): Prohibido asomarse al interior. Eds. José de la Colina and Tomás Pérez Turrent. Mexico (Planeta)).
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main (Suhrkamp).
- Butler, Judith (1995): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin (Berlin Verlag).
- Butler, Judith (1998): Modern Rhetorical Theory. Vorlesungsmitschrift. Berkeley (Department of Rhetoric, UC Berkeley).
- Butler, Judith (2004): Undoing Gender. New York (Routledge).
- Claes, Oliver (1994): Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg. Bielefeld (Aisthesis-Verlag).

- De Man, Paul (1979a): Rhetoric of Tropes (Nietzsche). In: De Man, Paul: Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven, London (Yale University Press), S. 103–118.
- De Man, Paul (1979b): Rhetoric of Persuasion (Nietzsche). In: De Man, Paul: Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven, London (Yale University Press), S. 119–134.
- De Man, Paul (1993): Autobiographie als Maskenspiel. In: De Man, Paul: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt a. M. (Suhrkamp), S. 131–146.
- Donnell, Sidney (1999): Quixotic Desire and the Avoidance of Closure in Luis Buñuel's The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz. *Modern Language Notes* 114(2), S. 269–296.
- Dunn, Allen (1988): Forgetting to Remember Paul de Man. Theory as Mnemonic Technique in de Man's Resistance to Theory and Derridas *Mémoires*. In: SHR 12(4), S. 373.
- Evans, Peter William (1995): The Films of Luis Buñuel: Subjectivity and Desire. Oxford (Oxford University Press).
- Freud, Sigmund (1920): Jenseits des Lustprinzips. Studienausgabe Band 3. Frankfurt am Main 1975, S. 213–272.
- Garfinkel, Harold (1967): *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs/NJ (Prentice Hall).
- Goffman, Erving (1977): The Arrangement between the Sexes. *Theory and Society* 4(3), 301–331.
- Hirschauer, Stefan (1994): Die soziale Fortpflanzung der Zweigeschlechtlichkeit. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 46(4), 668–692.
- Hirschauer, Stefan (2001): Das Vergessen des Geschlechts. Zur Praxeologie einer Kategorie sozialer Ordnung. *Geschlechtersoziologie. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 53 (Sonderheft 41), 208–235.
- Jelinek, Elfriede (1983): Der Krieg mit anderen Mitteln. Über Ingeborg Bachmann. *Die schwarze Botin* 21, 149–153.
- Jelinek, Elfriede (1992): Krankheit oder Moderne Frauen. In: *Theaterstücke*. Hg. v. U. Nyssen. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt), S. 191–265.
- Kaplan, Stefanie (Hg.) (2012): »Die Frau hat keinen Ort«. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Wien (Praesens).
- Kessler, Suzanne J. & MacKenna, Wendy (1985): *Gender. An Ethnomethodological Approach*. Chicago/London (Univ. of Chicago Press).
- Knapp, Gudrun-Axeli (2005): Traveling Theories: Anmerkungen zur neueren Diskussion über »Race, Class, and Gender«. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 16,1 (2005), S. 88–110.
- Lacan, Jacques (1959): Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung einer Psychose vorausgeht. In: *ders.: Schriften II*. Weinheim, Berlin (Quadrige), 3. Aufl. 1991, S. 61–118.
- Lacan, Jacques (1991a): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: *Schriften I*. Bd. 1 Ausgew. und hg. von Nobert Haas. 3., korr. Aufl.. Weinheim/Berlin (Quadrige), S. 61–70 [Bericht für den 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949].
- Lacan, Jacques (1991b): Das Drängen des Buchstaben im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud. In: *Schriften II*. Bd. 2 Ausgew. und hg. von Nobert Haas. 3., korr. Aufl.. Weinheim/Berlin (Quadrige), S. 15–55 [franz.: »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, in: *Écrits*. Paris: Seuil 1966, 493–530].

- Lakoff, Georg & Johnson, Mark (1980): *Metaphors we live by*. Chicago/London (University of Chicago Press).
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand (1999): *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand (1973): *The Language of Psychoanalysis*. London (Hogarth Press).
- Lindhoff, Lena (1995): *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar (Metzler).
- Lorber, Judith (2003): *Gender-Paradoxien*. Opladen (Leske und Budrich).
- Lücke, Bärbel (2008): *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*. Paderborn (Fink).
- Manuwald, Bernd (2012): *Die Rede des Aristophanes (189a1–193e2)*. In: Christoph Horn (Hg.): *Platon: Symposion*. Berlin (Akademie-Verlag), S. 89–104.
- Martin, Biddy (1996): *Femininity played straight. The significance of being Lesbian*. New York (Routledge).
- Monegal, Antonio (1993): *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*. Barcelona (Anthropos).
- Müller-Funk, Wolfgang (2002): *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien, New York (Springer).
- Müller-Funk, Wolfgang (2006): *Der gerissene Faden. Narration – Identität – Ipseität*. In: Nieberle, Sigrid & Strowick, Elisabeth (Hg): *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*. Wien, Köln, Weimar (Böhlau), S. 159–176.
- Muñoz-Basols, Javier (2007): *«Siempre hay algo dentro de uno que nadie conoce»*. *Lectura analítica de Ensayo de un crimen (1955)*. *Hybrido* 10(9), 67–72.
- Nieberle, Sigrid & Strowick, Elisabeth (2006): *Einleitung*. In: Nieberle, Sigrid & Strowick, Elisabeth (Hg): *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*. Wien, Köln, Weimar (Böhlau), S. 7–19.
- Nietzsche, Friedrich (1988): *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: Friedrich Nietzsche. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. München (Deutscher Taschenbuch Verlag, dtv), Bd. 1, S. 873–890.
- Nünning, Ansgar & Nünning, Vera (2006): *Making Gendered Selves. Analysekatogorien und Forschungsperspektiven einer gender-orientierten Erzähltheorie und Erzähltextanalyse*. In: Nieberle, Sigrid & Strowick, Elisabeth (Hg): *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*. Wien, Köln, Weimar (Böhlau), S. 23–44.
- Perko, Gudrun (2005): *Queer-Theorien. Ethische, politische und logische Dimensionen plural-queeren Denkens*. Köln (PapyRossa).
- Platon (1855): *SYMPOSION. (Convivium). Das Gastmahl. Nach der Übersetzung von Franz Susemihl*. In: *Platons Werke*. Stuttgart [hier zitiert nach der Volltextversion aus <http://www.opera-platonis.de/Symposion.html>, Stand: 06.01.2013].
- Said, Edward W. (1983): *Traveling Theory*. In: Said, Edward W.: *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge/MA (Harvard University Press), S. 226–247 (dt.: Said, Edward W. [1997]: *Theorien auf Wanderschaft*. In: *Die Welt, der Text und der Kritiker*. Frankfurt/M. [Fischer], S. 263–292).
- Sánchez Vidal, Agustín (1999): *Luis Buñuel: obra cinematográfica*. Madrid (Ediciones Cátedra).
- Sarca, Maria Iona (2009): *»Natur der Frauen, Natur der Männer«*. *Zur Geschlechterposition*

- in Elfriede Jelineks Theatertexten »Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften« und »Krankheit oder Moderne Frauen«. In: Österreichische Literatur ohne Grenzen. Attila Bombitz; Renata Cornejo; Sławomir Piontek & Eleonora Ringler-Pascu (Hg.). Wien (Praesens), S. 425–432.
- Scott, Joan W. (2001): Fantasy Echo: History and the Construction of Identity. *Critical Inquiry* 27(2), 284–304.
- Steinhauser, Brigitte: Krankheit oder Moderne Frauen. Wie ein Stück (Theatertext). In: Jelinek-Netz. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum. (Hg.) In: univie.ac.at/jelinetz. URL: <http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Titel-der-Seite> (Stand: 09.10. 2012).
- Usigli, Rodolfo (1944/2008): *Ensayo de un crimen*. Mexico (Ediciones cal y arena).
- Wagner, Birgit (2000): Kultur, Geschlecht, Erzählen. In: Griesebner, Andrea & Lutter, Christina (Hg.): *Geschlecht und Kultur. Beiträge zur historischen Sozialkunde* 30 (Sondernummer 1), 8–13.
- Weil, Kari (1992): *Androgyny and the Denial of Difference*. Charlottesville/VA (University Press of Virginia).
- Weiss, Andrea (1993): *Vampires & Violets: Lesbians in Film*. New York (Penguin).
- West, Candace & Zimmerman, Don (1987): *Doing Gender*. In: *Gender & Society*, Heft 2/1, S. 125–151.
- Wikipediaeintrag Symposion (Platon), http://de.wikipedia.org/wiki/Symposion_%28Platon%29 (Stand 06.01.2013).
- Wolfenzon, Carolyn (2006): Los dos ensayo(s) de un crimen: Buñuel y Usigli. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 35(1), 35–53.

Privates Exemplar Anna Babka
© Psychosozial-Verlag