Karneval

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

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

PDF erstellt am: **27.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Neben dieser strukturellen Bestimmung der melancholischen Wahrnehmung und Repräsentation artikuliert sich Melancholie in literarischen Texten auch auf motivischer Ebene. Der von Dissoziation bedrohte Körper wird hier zum Schauplatz der melancholischen Darstellung. Die Exzessivität der Melancholie bedroht die Integrität des Subjekts und beruft Bilder körperlicher Dekomposition und phantastischer Doppelgänger.

Angesichts der zersetzenden Wirkungen, die sich aus der melancholischen Disposition des Menschen ergeben, bietet die künstlerische Darstellung und Auseinandersetzung mit der Leere die Chance auf eine Rettung vor den destruktiven Wirkungen des Todestriebs. Wenngleich es auch eine Rettung ist, die immer in Ambivalenzen und Polyvalenzen gebunden bleibt und nicht länger in der höheren Ordnung einer Sinngebung aufgehoben werden kann.

2.2. Karneval

Michael Bachtins Konzept der karnevalesken Literatur

Der sowjetische Literaturwissenschaftler Michael Bachtin entwickelte in den zwanziger Jahren im Rahmen einer Monographie über Dostojewski das Konzept der *karnevalisierten Literatur.*[13] In einer weiteren Arbeit unter dem Titel *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* über Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* griff er dieses Konzept auf und verband es mit der Idee von Volkskultur als inoffzieller Kultur.[14]

Karnevalisierte Literatur, so Bachtin, übertrage die Prinzipien des Karnevals, wie er bis zur Renaissance bestand, auf Literatur. Bachtin machte es sich zur Aufgabe, die Prinzipien einer solcherart geprägten Literatur zu bestimmen.

Der Versuch, das Bachtinsche Konzept des Karnevals darzustellen, unterliegt einer grundsätzlichen Schwierigkeit. Dazu bemerkt Caryl Emerson, einer der frühen Vermittler von Bachtins Texten in den USA: „The weakest, least consistent and most dangerous category in Bakhtins arsenal is the concept of carnival."[15] Die von Emerson kritisch angemerkte Inkonsistenz des Konzepts kann sich zu einem Vorteil entwickeln, wenn man auf endgültige Kategorisierungen, die Herstellung von Eindeutigkeit und eine Darstellung des Konzepts in Form einer positivistischen Theorie verzichtet. Diesem Verfahren kommt die Anwendung einzelner Aspekte des Konzepts im Rahmen der Textanalyse entgegen. In den Textanalysen in Kapitel 3 werden einzelne karnevaleske Elemente thematisiert und in ihrer jeweiligen Funktion untersucht.[16]

---

13 Bachtin 1971. Das Buch erschien 1929 in Leningrad.

14 Die Monographie über Rabelais war 1940 fertig, konnte aber aus politischen Gründen erst 1965 in Moskau veröffentlicht werden. Die Quellenangaben beziehen sich im Folgenden auf die 1995 in Frankfurt am Main erschienene, von Renate Lachmann herausgegebene Ausgabe.

15 Emerson 1988, S. 520.

16 Der Begriff *karnevalesk* steht bei Bachtin als Synekdoche für die Karnevalskultur insgesamt.

Bachtins Rabelais-Buch ist weniger als Analyse des historischen Karnevals zu lesen denn als Kritik an einem autoritären System – es entstand unter den Bedingungen des sowjetischen Stalinismus – und als Versuch, dem herrschenden System das in Literatur formulierte Modell einer Gegenkultur entgegenzusetzen. Diesem kritischen Impetus entsprechend, propagiert das Konzept der Karnevalskultur Skepsis gegenüber Autorität und Herrschaft sowie gegen die Orientierung an jeglicher Form von Logozentrismus, wie sie autoritären Gesellschaftssystemen zugrundeliegt. Der Karneval wird von Bachtin als Fest der Umstülpung und Parodie der Hochkultur seitens der Volkskultur betrachtet. Er stellt der offiziellen, auf Eindeutigkeit zielenden, in der Terminologie Bachtins der monologischen Welt eine dialogische Gegenwelt gegenüber, die auf Mehrdeutigkeit zielt.[17] Der Karneval setzt der offiziellen, herrschenden Kultur eine subversiv wirkende Gegenkultur entgegen. Die Eigenschaften des Karnevals als einer auf wenige Tage im Jahresablauf begrenzten Gegenwelt überträgt Bachtin auf ein zeitübergreifendes, universal-anthropologisches Modell des Karnevalesken. Dieses Modell wurde insbesondere von der Figur des Narren tradiert, der auch über die Festtage hinaus ständig ins nichtkarnevaleske Leben integriert war und so eine „inoffizielle Wahrheit des Volkes" bewahrte.[18] Schließlich hebt Bachtin als wesentliches Merkmal der Karnevalskultur die Kategorie der Ambivalenz hervor. Mit dieser Kategorie widerspricht er der seit der Renaissance zunehmenden Orientierung an Vernunftdenken und Wissenschaft. Der vernunftkritische Impuls, der sich in der Etablierung dieser Kategorie artikuliert, weist eine Affinität zur Logozentrismuskritik des Poststrukturalismus auf.

Nachdem die Affinität der in Bachtins Arbeiten über Dostojewski und Rabelais entwickelten Theoreme zu theoretischen Überlegungen der Dekonstruktion entdeckt worden war, haben seine Ideen in den achtziger Jahren das verstärkte Interesse der poststrukturalistischen Literaturwissenschaft gefunden. Die Skepsis gegenüber Herrschaft und Orientierung am Logozentrismus entspricht einer Weltanschauung, die in der Literatur der Postmoderne zum verbreiteten ästhetischen Prinzip erhoben wurde und wird. Die Nietzscheanische Dekonstruktion von Kausalität, das Umstürzen von Hierarchien, die Umkehrung von Gegensätzen und eine generelle Deplazierung des Systems bezeichnen Prinzipien karnevalisierter Literatur, die sowohl zum Kennzeichen eines Großteils postmoderner Literatur geworden sind als auch die Literaturkritik der Dekonstruktion bestimmen.

Einige Überlegungen Bachtins zu Form und Funktion karnevalisierter Literatur sollen im Folgenden für die Analyse von Løveids Dramen fruchtbar gemacht werden. Sie werden sich bei der Darstellung und Thematisierung einzelner Aspekte der Texte als produktiv erweisen. Ziel ihrer Anwendung ist es jedoch nicht, die besprochenen Texte in eine historisch-soziale Genealogie einzuordnen. Hier

---

17 Bachtins Literaturverständnis bleibt in der binären Entgegensetzung monologisch-dialogisch, kanonisch-karnevalesk der strukturalistischen Tradition in der Nachfolge Saussures verhaftet. Da binäre Gegensätze zu Hierarchiebildung und Verlust an Aussagekraft tendieren, stellt die Entgegensetzung eine Schwäche des Konzepts dar. Vgl. Lodge 1990, S. 89.

18 Bachtin 1995, S. 140.

unterscheidet sich die vorliegende Arbeit von Bachtin, der eine Genealogie karnevalesker Literatur von der antiken Gattung der menippeischen Satire zur Literatur der Moderne konstruiert. Eine solche Genealogie würde eine Nivellierung von Differenzen hinsichtlich der Eigenart der Texte mit sich bringen, die vielmehr im Rahmen der Monographie hervorgehoben werden sollen. Bachtin übersah bei seinem Versuch, eine Gattung karnevalisierter Literatur aufzustellen, daß sowohl der Karneval als auch die Karnevalssemiotik bei Rabelais keine transhistorischen Phänomene sind und entwickelte eine eigene „große Erzählung" über karnevalisierte Literatur, wie sie in einem poststrukturalistischen Theorierahmen nicht mehr haltbar ist.

Ein Ziel dieser Arbeit ist es, einzelne strukturelle und motivische Übereinstimmungen zwischen den Dramen Løveids und dem Bachtinschen Konzept des Karnevals aufzuzeigen. Hinsichtlich der formalen Aspekte werden hier die Kategorien der Ambivalenz und Intertextualität, hinsichtlich der semantischen Parallelen zum Karnevalskonzept die Kategorie des grotesken Körpers und die mit ihm verknüpfte Problematik der Erinnerung in den Vordergrund gestellt. Die genannten vier Aspekte sollen zunächst ausführlicher thematisiert werden.

Ambivalenz

Die Eigenschaft, die den Charakter der Karnevalskultur wesentlich bestimmt, ist nach Bachtin das Lachen. Der Bachtin-Theoretikerin Renate Lachmann zufolge reflektiert das karnevalistische Lachen eine ästhetische Einstellung zur Wirklichkeit: es begreift diese grundsätzlich als ambivalent.[19] Die Ambivalenz trägt dazu bei, die Ur-Opposition zwischen Leben und Tod zu bewältigen und aufzulösen. Sie reflektiert somit strukturell jenen Wechsel von Tod und Wiedergeburt, der für den Bachtinschen Karneval von zentraler Bedeutung ist. Das Karnevalslachen betont die Materialität des Körpers und begreift den individuellen Körper als Bestandteil des Gattungskörpers, und dieser Bezug macht auch das Verlachen des Todes möglich. Denn der Gattungskörper ist unsterblich; er prägt eine Kultur des Werdens, des Umbruchs und betont das Nicht-Ende. Bachtins Beschreibung des Karnevals trägt hier stark utopische Züge, die von der Utopie der Wiederkehr des goldenen Zeitalters geprägt sind.[20] Dieser utopische Akzent bestimmt auch seine Darstellung der Wirkung des Karnevalesken (die Termini *karnevalesk* und *grotesk* sind hier als Synonyme zu lesen):

> Wir sagten schon, daß die Groteske des Mittelalters und der Renaissance mit ihrer karnevalesken Welterfahrung die Welt gerade von allem Schrecklichen und Bedrohlichen befreit, sie angstlos werden läßt und daher heiter und hell. Alles was in der normalen Welt furchtbar und bedrohlich war, verkehrt sich in der Welt des Karnevals in einen „lächerlichen Popanz".[21]

---

19 Vgl. Lachmann im Vorwort zu Bachtin 1995, S. 19.
20 Vgl. Bachtin 1995, S. 99 und S. 131.
21 Bachtin 1995, S. 98.

Im Zentrum der Bachtinschen Karnevalskonzeption steht, so Lachmann, die Profilierung eines Mythos der Ambivalenz, der das Ende ausschließt durch die Sublimierung des Todes im Lachen und durch das Lachen.[22] Und auch in den zu untersuchenden Dramen Løveids, so eine leitende These dieser Arbeit, bewirkt die Semiotik des Karnevals Ambivalenz. Allerdings fehlt dieser Ambivalenz jeglicher utopische Akzent. Vielmehr artikuliert sich in ihr eine existentielle Leere, die das Symptom einer absoluten Verzweiflung ist. Løveids Protagonistinnen partizipieren nicht mehr an dem Lebensrhythmus, den Bachtin als Grundlage der traditionellen Lachkultur bestimmt. Es sind Figuren mit einem Weltbild der 1980er und 90er Jahre, an denen sich der Abschied von gesellschaftlichen, aber auch privaten Utopien spiegelt. Aus dieser Situation ergibt sich eine Verunsicherung, die sich vor allem in der Körpererfahrung abzeichnet, jenes Körpers, der bei Bachtin noch als Garant von Sicherheit und Stabilität dient. Die Individuen sind mit ihrem Körper nicht mehr Teil eines sich unendlich regenerierenden Ganzen, sondern bleiben in ihrer Individualität und Isolation verhaftet. Jenseits jeglicher utopischen Akzentuierung nimmt das Lachen absurde Züge an. Die Texte stehen dem absurden Drama sehr nahe.

Daher verweist das anthropologische Weltbild, das Løveids Dramen spiegeln, tendenziell auf die romantische Groteske. Bachtin hat sich von der romantischen Groteske distanziert und statt dessen die vorromantische Groteske in den von ihm aufgestellten Kanon der karnevalisierten Literatur einbezogen. Die Distanzierung erfolgte im Zuge einer Kritik an Wolfgang Kaysers 1957 erschienenen Theorie der romantischen Groteske. Kayser, so Bachtin, charakterisiere die groteske Welt über das Moment der Fremdheit, „das Groteske ist die entfremdete Welt", zitiert er Kayser, und hält ihm entgegen, daß die Groteske die Möglichkeit einer anderen Welt reflektiere.[23] Während die Groteske in Kaysers existentialistisch geprägter Theorie als Ausdruck der Todesangst erscheint, lehnt Bachtin die Gegenüberstellung von Leben und Tod ab und betrachtet den Tod nicht als Verneinung des Lebens, sondern als Voraussetzung für eine ewige Bewegung des Lebens.

Kaysers Begriff der Groteske umfaßt die Groteske in der Literatur der Moderne insgesamt. Die Dramen Løveids sind grotesk im Sinne der Kayserschen Konzeption, weil sie privates Leiden vorführen. Bachtins Abgrenzung gegenüber Kayser ist für die Eigenart der Dramen aufschlußreich:

> Im Unterschied zu der Groteske des Mittelalters und der Renaissance, die unmittelbar mit der Volkskultur verbunden war und zu dem gesamten auf dem Marktplatz versammelten Volk gehörte, war die romantische Groteske eher privat; kammertonhaft: ein Karneval, der einsam und mit dem deutlichen Bewußtsein dieser Isolation erlebt wird.[24]

Bachtin versuchte, sich in Abgrenzung gegenüber Kaysers Theorie zu profilieren, die eigentlich keinen Gegensatz darstellte.[25] Bezeichnenderweise kam er bei

---

22 Vgl. Lachmann 1990, S. 229.
23 Bachtin 1995, S. 99.
24 Bachtin 1995, S. 88.
25 Bachtin fügte die Diskussion von Kaysers Buch nachträglich in seine Arbeit ein. Es ist zu vermuten, daß

seiner Überblicksdarstellung der karnevalisierten Literatur nicht umhin, das Werk E.T.A. Hoffmanns und die Erzählungen E.A. Poes – klassische Vertreter der Groteske in der Moderne – als genuine Beispiele karnevalisierter Literatur anzuführen.[26] Einen weiteren Hinweis auf die Bedeutung der von Bachtin verschmähten romantischen Groteske für sein eigenes Konzept liefert seine explizite Bezugnahme auf die romantische Bestimmung der Groteske seitens Friedrich Schlegels. In seiner Darstellung des Schlegelschen Groteske-Begriffs schließlich ist kein Unterschied zu seinem eigenen Konzept des Grotesken/Karnevalesken mehr vorhanden:

> Ihr Wesen [das der Groteske, d. Verf.] liegt für ihn [Schlegel] in der bizarren Mischung disparater Elemente der Wirklichkeit, im Verstoß gegen die gewohnte Weltordnung, in der freien Phantastik der Motive und im „Wechsel von Enthusiasmus und Ironie".[27]

Schließlich übernimmt Bachtin Schlegels Bestimmung der Groteske als „die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Phantasie" und bringt damit eine markante Übereinstimmung zum Ausdruck. In Schlegels Groteske-Begriff findet der Theoretiker des Karnevals seine eigene epistemologische, psychologische und ästhetische Überzeugung, wonach das Wesen menschlichen Seins eine „Mischung von Stilen" sei, deren Darstellung nur gelingt, wenn zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden Übereinstimmung herrscht.[28] Die von Bachtin zitierte Bestimmung der Groteske nach Schlegel wiederholt jene Eigenschaften, die er an anderer Stelle selbst als Eigenschaften karnevalisierter Literatur anführt: Komik, das Parodistische, eine experimentelle Phantastik und ein Synkretismus der Form.[29]

Für die Sinnbildung dieser Texte haben die Mischung von Stilen und Sprachen sowie das Dialogische besondere Bedeutung. Diese Aspekte bilden die Grundlage für die Kategorie der Intertextualität.

Intertextualität

Ein wesentliches Merkmal karnevalisierter Literatur ist die Hybridität der Texte, die die Stabilisierung eines eindeutigen Sinns hintertreibt. Die Hybridität ergibt sich aus einer Mischung verschiedener Sprachen, d.h. aus dem Aufeinandertreffen der Diskurse der offiziellen Kultur und der inoffiziellen Volkskultur und in den Verstößen gegen das decorum, das Schickliche. Eine solche Stimmen-

---

seine Abgrenzung ein Versuch war, das eigene, viel zu spät publizierte Werk nicht als hoffnungslos überkommen erscheinen zu lassen.

26 Bachtin 1971, S. 153 und S. 161.

27 Vgl. Bachtin 1995, S. 92. Bachtin bezieht sich auf Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie*.

28 Todorov 1984, S. 80. Vgl. dazu Bachtin: „Der Gattung liegt die sokratische Vorstellung von der dialogischen Natur der Wahrheit und des menschlichen Denkens zugrunde, das diese Wahrheit sucht." in: Bachtin 1971, S. 122.

29 Diese Merkmale führt Bachtin als Kennzeichen der Texte in der Tradition der menippeischen Satire an, die er als antike Vorläuferin der karnevalisierten Literatur betrachtet. Vgl. Bachtin 1971, S. 127-133 und S. 151.

vielfalt stellt die herrschenden Dogmen in Frage und erschließt neue Bedeutungshorizonte. In der Berührung verschiedener Sinnpositionen, der Mischung verschiedener Stimmen, entstehen Interferenzen. Die Hybridbildung ist mit einer umbruchstypischen Unzuverlässigkeit des Signifikanten, dem Wechsel von der Substantialität zur Arbitrarität, verbunden. Daher ist die Hybridbildung symptomatisch für eine gesellschaftliche Krisensituation. Bachtin bezeichnet das Phänomen der dynamischen Bedeutungskomplexion mit dem Terminus der Dialogizität. An einer letzten Bedeutungsinstanz hält Bachtin trotz aller Offenheit der Bedeutung jedoch fest, nämlich an der Intention des Autors. Die dialogischen Stimmen bleiben auf seine Intention und somit auf eine geregelte Selektion aus dem Potential an möglichen Deutungen ausgerichtet.

Das Theorem der Dialogizität bildete die Voraussetzung für die von Julia Kristeva auf der theoretischen Basis der Logozentrismuskritik Jacques Derridas entwickelte Theorie der Intertextualität. Auf sie soll hier besonders eingegangen werden, da sie eine wichtige Voraussetzung der Textanalysen bildet. Kristeva greift in ihrer Auseinandersetzung mit Bachtin die Kategorie der Ambivalenz als wesentliches Kennzeichen karnevalisierter Literatur auf.[30] In den Formen des *discours carnevalesque* bezieht sich die Ambivalenz, so Kristeva, auf eine Doppelposition des Textes als Schreibweise und als „Lektüre des vorausgegangenen literarischen Korpus“ sowie als dessen Absorption. Der Sinn eines Textes entwickelt sich erst im intertextuellen Bezug auf den fremden Text, wodurch er seinen statischen Charakter verliert und zum unabschließbaren Prozeß wird.

Der intertextuell organisierte Text, und Løveids Texte sind hochgradig intertextuell verfaßt, stellt sich durch ein Verfahren der Referenz auf andere Texte her. Die Funktion des intertextuellen Bezugs (dekonstruierend, summierend, rekonstruierend) muß jeweils im Einzelfall geklärt werden. Die Einlagerung fremder Texte oder Textelemente in den aktuellen Text kann als Allusion, Reminiszenz oder Zitat realisiert sein, eine Kreuzung oder Übereinanderschaltung einer Vielzahl fremder Texte vornehmen oder mit parodistischen Zügen eine Wieder- und Gegenschrift eines anderen Textes bilden. Ziel all dieser Techniken ist, so erneut Lachmann, das Interesse an der „Erzeugung einer ästhetischen und semantischen Differenz“, an einer in der Reibung der Texte entstehenden „semantischen Explosion“.[31]

Das Körperbild

Ein wichtiger Bestandteil der Karnevalssemiotik ist ferner der groteske Körper. Er ist geprägt von Einbrüchen und Erhebungen, die schon den Keim eines anderen Körpers darstellen; denn in ihm materialisiert sich die Vorstellung eines

---

30 Vgl. Kristeva 1972, S. 35. Die vorliegende Darstellung beschränkt sich auf die textdeskriptive Funktion des Intertextualitätsbegriffs.

31 Lachmann 1990, S. 57.

ewigen Werdens und Vergehens. Der individuelle, groteske Körper ist Teil eines größeren Ganzen und Durchgangsstation für das ewig sich erneuernde Leben. Im Bild des grotesken Körpers tritt die Begrenzung des individuellen Körpers zugunsten einer Verbindung zum Gattungskörper zurück. Bachtin konzipiert den offenen, die Grenze zwischen Ich und Welt ständig neu bestimmenden im Prozeß befindlichen Körper als Gegenmodell zum statischen, geschlossenen, auf Verborgenheit des Innern zielenden Körper der klassischen Ästhetik. Seine Apotheose des Körpers ist als Stellungnahme im abendländischen Streit zwischen Geist und Körper zu lesen. In der Darstellung des grotesken Körpers wiederholt sich das Generalthema der Groteske von der Inversion von innen und außen, oben und unten. In diesen Bereich fällt, als Umkehrung von Bauch und Mund, die Hervorhebung von Gefühlen ohne Rücksicht auf Rationalität und die Thematisierung von Sexualität. Für die Untersuchung der vorliegenden Dramen ist es notwendig, Bachtins Körperkonzeption dahingehend zu modifizieren und zu erweitern, daß die Inversion von innen und außen auch die szenische Darstellung intrapsychischer Vorgänge umfaßt.

An dieser Stelle soll noch auf eine Applikation Bachtinscher Theoreme eingegangen werden, die in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Bachtin verbreitet ist und von der hier Abstand genommen wird. Die Aufwertung des Körpers machte die Karnevalssemiotik besonders attraktiv für eine feministische Literaturwissenschaft, die, ausgehend von der Annahme einer strukturellen Verbindung von Frau und Körper (konzipiert als Gegensatz zu Mann und Geist), die *Wiederkehr des Körpers* (so der Titel eines Buches von Dietmar Kamper) als Alternative zu der Entfremdung propagierte, die mit einer zunehmenden Technisierung und Medialisierung der Lebenswelt einhergeht. Bachtins Konzept, so wurde gemutmaßt, schien eine Aufwertung des „weiblichen" Körpers zu implizieren. Denn es tritt nicht nur für den Körper ein, sondern der groteske Körper verweist aufgrund seiner regenerativen Kraft und als Körper des Werdens und Vergehens auf die zyklische Anordnung biologisch weiblicher Fruchtbarkeit im Gegensatz zum kontinuierlichen, linearen Prinzip biologisch männlicher Fruchtbarkeit. In diesem Zusammenhang wurde übersehen, daß Bachtin sich auf die Körperpoetik bei Rabelais beruft und dessen Schilderungen von Grausamkeit gegenüber dem weiblichen Körper kritiklos übernimmt. Schließlich bot sich das Karnevalskonzept, da es seinem Impetus entspricht, Hierarchien umzukehren, noch für eine ideologische Vereinnahmung zugunsten der gesellschaftlich Benachteiligten und sozialen Außenseiter an. Zumal Weiblichkeit im westlichen paternalen Diskurs als Gegensatz zu Männlichkeit gedacht und im Vergleich als minderwertig gesetzt wird, entspricht die weibliche Position der der Unterdrückten. In postmodernen Texten wird diese Positionierung häufig reflektiert, indem der als Kritiker der Norm auftretende karnevaleske Narr weiblich markiert ist. Die Anti-

---

32 Das von Bachtin vermittelte Körperbild der gigantesken Formen des grotesken Körpers als Bestandteil des karnevalesken Körperjubels ist zum Teil auch als Projektion persönlicher Wünsche lesbar. Bachtin war beinamputiert und litt an einer unheilbaren Knochenkrankheit.

Heldin ist als *abject object* stärker sich selbst und der Gesellschaft entfremdet als der Anti-Held, der auch als Außenseiter noch ein Subjekt bleibt.[33]

Insbesondere der im Zuge der feministischen Literaturwissenschaft neu einsetzende Diskurs über Hysterie thematisierte funktionale und stoffliche Parallelen zwischen Hysterie und Karneval.[34] Folgt man der Hysterie-Deutung von Freud/ Breuer, dann agiert die Hysterikerin in ihren Anfällen die sexuellen Wünsche, Machtphantasien und Aggressionen aus, die ihr in der „normalen" weiblichen Existenz verwehrt sind. Die hysterische Symptomatik verweist auf eine der Hysterie inhärente zweite, marginalisierte und fragmentarische Erzählung, die es in der psychoanalytischen Lektüre aufzudecken gilt. Die Verbindungen zwischen Karneval und Hysterie beziehen sich auch auf die Semantik der Darstellungen. Nach Catherine Clément wiederholt die Hysterikerin in ihren Reminiszenzen nicht nur Kindheitserlebnisse, sondern repräsentiert in ihren Symptomen die unterdrückte Vergangenheit patriarchaler Geschichte.[35] Ihre zyklische Rückkehr in die Vergangenheit scheint dem Verhältnis zu entsprechen, welches nach Bachtin den Karneval prägt, denn die karnevaleske Zeit bedeutet ein Heraustreten aus der Zeit im Gegensatz zur offiziellen Zeit, die einem linearen Ablauf folgt. Ein solcher Zusammenhang zwischen der sozialen Position von Frauen und einer spezifischen Schreibweise, die in Termini wie *karnevalesk*, *polyphon* und *plural* beschrieben wurde, wurde in vielen Beiträgen der feministischen Literaturwissenschaft hergestellt.

Demgegenüber entwickelten die französischen Literaturtheoretikerinnen Julia Kristeva, Luce Irigaray und Hélène Cixous einen Zusammenhang zwischen der Materialität des weiblichen Körpers und einer spezifisch „weiblichen" Schreibweise. Ausgehend von der Morphologie des weiblichen Körpers als einem von erogenen Zonen überzogenen, dessen erotisches Empfinden nicht in einem Organ konzentriert ist, sondern azentrisch bleibt, las Irigaray ihn als Metapher für Texte, die der Pluralität von Bedeutung verpflichtet bleiben. Irigaray postulierte, das Wesen der Frau sei, nicht eins zu sein, da ihre Sexualität immer zumindest doppelt, teilweise auch plural sei.

Die diesen Theorien aus diskursanalytischer Perspektive gemeinsame Problematik liegt in der Etablierung eines biologischen Essentialismus, der die diskursive Prägung und die damit einhergehende Veränderbarkeit von Körperbildern übergeht. Die Affinität dieser Theorien zum Bachtinschen Körperjubel liegt in der Propagierung des Körpers als Gegenstrategie zu einer einseitig logozentrischen Orientierung und in der Betonung von Prozessualität und Grenzüberschreitung. Die Thematisierung der Körperbilder in den Dramen wird diese Implikationen mit einbeziehen.

Im Unterschied zu den genannten Positionen geht die vorliegende Arbeit bei der Untersuchung der Körperbilder von der diskursanalytischen Grundannahme aus,

---

33 Vgl. Berman 1991, S. 124. Der Begrif des *abject* geht auf Julia Kristeva zurück. Sie bezeichnet mit *abject* einen Status in Opposition zum Ich in radikaler Ausgeschlossenheit. Vgl. Kristeva 1982, S. 126.

34 Vgl. Wills 1989, S. 130-151.

35 Vgl. Cixous 1975, S. 13-16.

wonach eine Vorstellung vom Körper nicht jenseits kultureller Markierungen zu denken ist. Der Körper wird hier verstanden als Medium und Träger von Zeichen, deren Bedeutung den Diskurs regelt zur Erzeugung von Macht, Sexualität, Wahrheit und Wissenschaft. Mit Michael Foucault ist er ein Produkt der „Ordnung des Diskurses", die sowohl die kulturellen Mittel seiner Naturalisierung verschleiert als auch über die Angemessenheit seiner Repräsentationsstruktur, seine gesellschaftliche Intelligibilität bestimmt.[36] Der Körper ist als Konstrukt und Resultat kultureller Prozesse der Sinnstiftung immer schon Medium und Produkt eines Gedächtnisses, das individuelle und kollektive Erinnerung umfaßt.

Über die Diskursanalyse hinausgehend, begreift die Gender-Forschung mit Bezug auf die Theorie Judith Butlers den Körper als eine Kopie ohne Original.[37] Der Körper besitzt nach Butler keine dem Enkulturationsprozeß vorgängige Identität, sondern erwirbt diese erst im Akt ihrer Aneignung. Er ist nicht nur einem Komplex kultureller Bedeutungen verbunden, sondern vielmehr eine Konstruktion, die erst in und durch die Markierungen der Geschlechtsidentität hervorgerufen wird. Insofern ist er als Effekt der regulierenden, sich ständig wiederholenden Akte der Bedeutungsstiftung zu sehen, in die er immer schon einbezogen ist. Er befindet sich in einem ständigen Prozeß der erinnernden Aneignung und Verwerfung kultureller Normen und vorgegebener Identitätsmuster. Wie Løveids Dramen an diesem Prozeß partizipieren, wird im Einzelfall zu untersuchen sein.

Körper und Gedächtnis

Die besondere Bedeutung des Körpers in der Karnevalssemiotik wurde bereits betont. Ursache dieser Aufwertung ist nach Renate Lachmann seine Funktion als Garant für den Fortbestand der Kultur, als ihr „Gedächtnis, in dem alle konkret realisierten Handlungen abgebildet sind. Denn das materiell Körperliche ist das schlechthin Manifeste, das ‚Wirkliche'".[38] Lachmanns Ausführungen sind symptomatisch für ein in der Literaturwissenschaft der achtziger und Anfang der neunziger Jahre zunehmendes Interesse am Körper. Hintergrund dieses Interesses ist ein Verständnis des Körpers als Garant von Authentizität. Dieses Körperbild wird verbunden mit der Vorstellung eines kulturellen Gedächtnisses, das präsenzlogischen Vorstellungen verhaftet bleibt, insofern es davon ausgeht, daß Repräsentationen und somit auch Erinnerungen in jeder Form etwas „Abwesendes bezeichnen, das in der Vergangenheit präsent, gegenwärtig gewesen sei".[39] Der Schrift wird im Zuge solcher Überlegungen die Fähigkeit unterstellt, dieses Sein zu vergegenwärtigen.

Auch in den zu untersuchenden Texten fällt immer wieder die Verbindung zwischen einem weiblich markierten Körper und der Funktion der Erinnerung auf.

---

36 Foucault 1994.
37 Vgl. Butler 1991, S. 26.
38 Lachmann im Vorwort zu Bachtin 1995, S. 16.
39 Zur Kritik präsenzlogischer Gedächtniskonzeptionen vgl. Schade 1997, S. 57-72, hier S. 61.

Dies gilt insbesondere für die drei Dramen, in deren Zentrum eine historische Frauenfigur steht: *Barock Friise*, *Maria Q* und *Rhindøtrene*. Der weibliche Körper erscheint hier als Medium kultureller Erinnerung, wobei der Körper als Einschreibungsfläche gefaßt wird. Die Körperspuren, die von diesem Einschreibungsprozeß bleiben, zeugen von gewaltsamen Disziplinierungs- und Reglementierunsprozessen und erinnern darin an das Diktum Nietzsches vom Zusammenhang zwischen Erinnerung und Schmerz:

> Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt; nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis – das ist ein Hauptsatz aus der allerältesten (leider auch allerlängsten) Psychologie auf Erden.[40]

Løveids Dramen zielen nicht auf die Illusion von Wirklichkeit. Ihren Texten liegt ein Verständnis von Wirklichkeit zugrunde, wonach es keine Grundschicht einer „historischen" Wirklichkeit gibt. Deshalb wäre es auch falsch, die eben aufgeführten Texte als „historische Dramen" zu bezeichnen, weshalb dieser Terminus hier und im weiteren bewußt vermieden wird. Vielmehr unterliegt ihnen ein Verständnis von Wirklichkeit als Resultat. Anstatt auf eine Verfahrensweise der Analyse und Zergliederung zu bauen, versucht sie Sedimentierungen, Schichtungen aufzudecken. Die zahlreichen intertextuellen Bezüge in ihren Texten sind Teil dieses Verfahrens. Deshalb erinnern insbesondere die Dramen, die sich „historischen" Figuren widmen, an Depoträume in Museen oder Funduskammern im Theater. Statt einer rekonstruierenden Erinnerung vergangener Lebenswelten praktizieren Løveids Dramen ein Gedächtniskonzept, wie es Freud in der *Notiz über den „Wunderblock"* beschrieben hat.[41] Es ist eine Gedächtnistheorie, die die sprach-analoge Struktur des Unbewußten einbezieht.[42] Das Funktionieren des Wunderblocks veranschaulicht, so Freuds These, wie der seelische Wahrnehmungsapparat funktioniert. Der Wunderblock ist eine Wachstafel, auf die ein dünnes Blatt gelegt ist. Das Blatt besteht selbst aus zwei Schichten, die voneinander abgehoben werden können. Die obere Schicht ist eine Zelluloidplatte, die untere Wachspapier. Geschrieben wird auf der Zelluloidplatte, die die Schrift über das Wachspapier an das Wachs weitergibt. Wenn man die Zelluloidplatte später vom Wachspapier trennt, verschwindet die Schrift, und der Wunderblock ist bereit, neue Schrift aufzunehmen, während die

---

40 Nietzsche 1993, S. 245-412, hier S. 295.

41 Freud 1989 (Band 3), S. 363-369, hier S. 366.

42 Das Wunderblockmodell führt vor, wie das Gedächtnis den Bedingungen der Schrift unterworfen ist. So wie es weder einen andauernden Kontakt noch einen vollständigen Bruch zwischen den Schriftschichten im Wunderblock gibt, unterliegt auch die Sprache einer Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit. Denn das Wort zielt nicht auf den von ihm bezeichneten Gegenstand, vielmehr bekommt jedes Zeichen Sinn und Bedeutung nur durch seinen Unterschied zu allen anderen, und nur aufgrund dieser Position ist es in der Lage, einem entsprechenden Ding gegenüber signifikant zu sein. Aber da jedes Zeichen nur aufgrund seiner Position innerhalb der Gesamtheit der Zeichen bestimmt werden kann, ist es niemals durchgängig bestimmt. Weil es nur durch seinen Kontext definiert ist, läßt sich dieser permanent erweitern und verschieben, so daß es einer sich langsam und stetig bewegenden Semantik unterliegt. Somit unterliegt jedes Wort einer allmählichen Bedeutungsverschiebung. Sie ist der Grund für die letztendliche Unbestimmbarkeit der Sprache.

vorherige Schrift im Wachsblock als Dauerspur erhalten bleibt und mit dem neuen Schreibvorgang tiefer sinkt. Der Wunderblock verfügt über eine unbegrenzte Aufnahmefähigkeit und eine Erhaltung von Dauerspuren. Der Vergleich zwischen dem System der menschlichen Wahrnehmung und des Gedächtnisses mit dem Wunderblock indiziert, daß Bewußtsein und Gedächtnis sich ausschließen, denn das Bewußtsein entsteht an Stelle der Erinnerungsspur. Bei der Aktivierung abgelagerter Spuren werden Affekte und mit ihnen verbundene Vorstellungsbilder ausgelöst, so daß der Erinnerungsprozeß eine entstellende Struktur zutage fördert. Der Erinnerungsprozeß entspricht dann einer „Übersetzung ohne Original", in dem ein zurückliegendes Ereignis immer schon verschoben erscheint, als Differenz zu einem unerreichbaren Ort des Ursprungs. In Anlehnung an die Doppelstruktur von Einschreibung und Erinnerung hat Derrida eine Lektüre der Spur vorgeschlagen, in der Wahrnehmung und Dauerspur sich immer schon in der Umschrift befinden.[43] Denn, so Derrida:

> Die reine Wahrnehmung aber gibt es nicht: wir werden nur als Schreibende durch die Instanz in uns, die immer schon die Wahrnehmung, ob sie nun äußerlich oder innerlich ist, überwacht, geschrieben. Das „Subjekt" der Schrift existiert nicht, versteht man darunter irgendeine souveräne Einsamkeit des Schriftstellers. Das Subjekt der Schrift ist ein System von Beziehungen zwischen den Schichten: des Wunderblocks, des Psychischen, der Gesellschaft, der Welt. Im Innern dieser Szene ist die punktuelle Einfachheit des klassischen Subjektes unauffindbar.[44]

Die Lektüre der Dramen *Barock Friise*, *Maria Q* und *Rhindøtrene* wird zeigen, wie in den Texten eine solche Lektüre der Spur praktiziert wird.

---

43 Vgl. Derrida 1972, S. 302-350, hier S. 306f.

44 Derrida 1972, S. 344f.