

Eva Stubenrauch

De-formierte Formen

Zur strukturellen Äquivalenz von Depression und Pornographie bei Marlene Streeruwitz, Lars von Trier und Elfriede Jelinek

„Wenn die Form sich de-formiert, abstrakt wird, sich de-figuriert, sich aushöhlt: höchste Stufen der nicht einschreibbaren Auflösung und des Genießens ...“¹

Mit dieser Untersuchung² stelle ich die These auf, dass Texte,³ die sich im post-modernen Pornographiegenre bewegen und sich dessen Erzählform sowohl bedienen als auch gerade verweigern, eine Ästhetik des Depressiven entwerfen. Mit Blick auf Elfriede Jelineks *Lust* (1989), Marlene Streeruwitz' *Verführungen* (1996) und Lars von Triers *Nymph(om)aniac* (2013) frage ich nach poetischen Verfahren, die eine strukturelle Äquivalenz von Depression und sexuellem Exzess hervorbringen. Die Analyse bezieht sich dabei nicht auf den ‚Standardporno‘, sondern auf solche Texte, die das Versprechen der Pornographie, endlose Lust für alle zu evozieren, kritisch verhandeln. Auch diese Texte bedienen sich jedoch, wie gezeigt werden wird, der Verfahrensweisen von Pornographie und erzeugen aus ihrer Radikalisierung eine depressive Ästhetik. Zudem soll neben dieser textuellen Ebene am Rande auch eine rezeptionsästhetische Beachtung finden, da sich die künstlerische Bearbeitung der Diskursfelder Pornographie und Depression nicht ohne ihre Wirkungsabsicht beobachten lässt.⁴

Der Problematik, durch diese leitende Fragestellung einer normativen Festlegung des Krankheitsbildes Depression Vorschub zu leisten, soll hier mit einer konzeptgeschichtlichen Herangehensweise begegnet werden. Im gegenwärtigen

1 Julia Kristeva: Schwarze Sonne. Depression und Melancholie. Aus dem Französischen übersetzt v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a. M. ²2013, S. 36.

2 Ich danke Elisabeth Tilmann für ihre wichtigen Hinweise zu meinem Text.

3 Dieser Analyse liegt ein weiter Textbegriff zugrunde. ‚Text‘ meint dann jede in einem Bedeutungszusammenhang stehende zeichenhafte Repräsentation; untersucht werden hier literarische und filmische.

4 Entsprechend richtet sich mein Augenmerk auf „Darstellung[en] sexueller Akte in Wort, Bild oder Ton“ und legt damit die Definition von Pornographie aus dem *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* zugrunde, mit der Einschränkung, dass die genretypische Wirkung, „den Rezipienten sinnlich zu erregen oder durch die Obszönität der Darstellung zu provozieren“, mit dem Textmaterial in Zweifel gezogen wird (Niklaus Largier: [Art.] Pornographie. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hg. v. Harald Fricke u. a. Berlin 2003, S. 127–131, hier S. 127).

Diskursfeld ist eine auffällige Häufung semantischer Verknüpfungen von ‚Depression‘ mit Strukturen der räumlichen Ausdehnung zeitlicher Prozesse,⁵ also der Stagnation, des Regressiven, der undurchbrechbaren Wiederholungsschleife zu verzeichnen. Davon zeugt eine reziproke Erklärungsgeste, die Krankheitsbilder des Depressiven unter Rückgriff auf Zeitsemantiken erläutert und Zeitdiagnostik wiederum unter Bezugnahme auf medizinisches Vokabular betreibt. Ulrich Bröckling z. B. nennt die Depressionsausprägung Burnout eine „gesellschaftliche Pathologie“ sowie eine Möglichkeit der „Gegenwartsanalyse“⁶ und konstatiert, dass es sich dabei um eine Krankheit handle, „deren Symptomatik und Ätiologie selbst unmittelbar auf Zeit, auf beschleunigte und verdichtete Zeit verweisen“.⁷ Schon die Metaphorik – „Hamsterrad“, „Teufelskreis“⁸ – oder auch die Rede vom „Verschleiß“⁹ der eigenen Kräfte und Ressourcen deuten auf diese Wiederholungsfigur hin. Dieses Konzept von Depression, das „unsere Gegenwart“¹⁰ diskursiv hervorbringt, lässt sich auch in kunsttheoretischen Thesen wiederfinden. So unterscheidet auch Mark Fisher in seiner Ausführung der Derrida’schen Hauntology¹¹ zwei Richtungen ihrer verfahrenslogischen Ausprägung:

5 In seinen Überlegungen zu ‚Fortschritt‘ als politischem Grundbegriff der Moderne hält Reinhart Koselleck fest, dass in ihm eine räumliche, eine zeitliche und eine physische Komponente zusammenkommen. Das Fortschreiten impliziert damit eine Bewegung. Wenn zeitliche Linearität in der Zeiterfahrung und -darstellung verkümmert, nehmen Raum und Physis Überhand. Vgl. Reinhart Koselleck: [Art.] Fortschritt. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 2. Hg. v. dems., Otto Brunner u. Werner Conze. Stuttgart 1975, S. 351–423, hier bes. S. 351 f.

6 Ulrich Bröckling: Der Mensch als Akku, die Welt als Hamsterrad. Konturen einer Zeitkrankheit. In: Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft. Hg. v. Sighard Neckel u. Greta Wagner. Berlin 2013, S. 179–200, hier S. 179.

7 Bröckling, S. 179 f.

8 Ebd., S. 191.

9 Sighard Neckel/Greta Wagner: Einleitung: Leistung und Erschöpfung. In: Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft. Hg. v. dems. Berlin 2013, S. 7–25, hier S. 17.

10 Der Beginn des Untersuchungszeitraums ist hier bewusst mit den späten 1980er Jahren markiert, da die krankheits- und zeitdiagnostische Wiederholungsfigur, so meine Hypothese, auf eine ökonomische Strukturlogik des ‚Neoliberalismus‘ reagiert. So taucht in den 80er Jahren auch die Burn-Out-Metaphorik zum ersten Mal auf, die ja ihrerseits auf eine spezifische Arbeitsmarktsituation referiert. Vgl. dazu Neckel/Wagner: Einleitung. Ökonomische Bedingungen versteht auch Alain Ehrenberg als Auslöser für depressives Leiden. Vgl. Alain Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt a. M. 2004.

11 Vgl. dafür die Beiträge von Elias Kreuzmair und Immanuel Nover in diesem Band.

Die erste bezieht sich auf ein aktuelles *Nicht-mehr*, das jedoch als *Virtualität* bleibt: im traumatischen „Wiederholungszwang“, als fatales Muster. Die zweite Richtung bezieht sich auf das in seiner Aktualität *noch nicht* Geschehene, das virtuell indes *immer schon* wirksam ist: ein Attraktor oder eine Antizipation, die gegenwärtige Verhaltensformen formt.¹²

Das Hauntologische changiere demnach zwischen Unbeweglichkeit und der Gier nach Bewegung¹³ und figuriere als Muster unserer Gegenwartskultur eine zwanghafte Wiederholung des Immergleichen sowie einen Mangel an progressiver Tendenz.

Dieser Beitrag strebt nicht an, eine solche Beschreibung von Krankheitsbildern als zutreffend oder unzutreffend zu beurteilen, sondern nimmt die ästhetische Verarbeitung der Konzepte in der zeitgenössischen Beschäftigung mit dem Depressiven in den Blick. So wird das Depressive hier – im Sinne einer operativen Heuristik – mit den Wiederholungsstrukturen aus der Gegenwartsdiagnostik identifiziert, die kein Fortschreiten, keine Erlösung zur Folge haben. Diese Ästhetik des Depressiven gilt es in einer vergleichenden Analyse von Textstrukturen herauszuarbeiten. Der Vergleich strukturell ähnlicher Muster erlaubt Aussagen über die kulturelle Poetik¹⁴ des Depressiven, die, was mit der Gier nach Bewegung auf der Hand liegt, eine verfahrenslogische Äquivalenz zum (Anti-)Pornographischen aufweist. Der Befund wird im Folgenden anhand der Erzählungen *Verführungen* und *Lust* sowie der Filmproduktion *Nymph()**maniac* überprüft. Die Argumentation folgt dabei einer sukzessiven Ausweitung der Perspektive von mikro- zu makrostrukturellen ästhetischen Verfahren der drei Texte. Sie entfaltet zunächst mithilfe eines von Julia Kristeva entlehnten Theorieangebots die Charakteristika der depressiven Signifikation, die in einem zweiten Schritt an die poetischen Verfahren angelegt werden. Drittens und ab-

¹² Mark Fisher: *Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft*. Aus dem Englischen v. Thomas Atzert. Berlin 2015, S. 31.

¹³ Vgl. ebd., S. 15.

¹⁴ Mit ‚kultureller Poetik‘ ist ein Netzwerk äquivalenter Muster und Verfahrensweisen gemeint, das sich aus einer vergleichenden Lektüre von miteinander zeitgenössischen Texten als ästhetisches Paradigma ergibt. Dem liegt die Vorstellung zugrunde, dass ‚Kultur‘ als Hintergrund von Texten nicht einfach vorliegt, sondern von diesen Texten mitgeschrieben wird. Insofern Texte z.B. durch Parallelismen und Metaphern Äquivalenzbeziehungen einsetzen können, die von konventionellen Vergleichsbildungen verschieden sind, produzieren sie Paradigmen als *poetische*. Vgl. Moritz Baßler: *Texte und Kontexte*. In: *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*. Hg. v. Thomas Anz. Stuttgart/Weimar 2007, S. 355–370, hier bes. S. 358 f.

schließlich erlaubt die erarbeitete Zeitstruktur der drei Texte erste Aussagen über ihr Zusammenwirken mit zeitdiagnostischen Denkfiguren.

1 Die Sprache der Depression

Die syntaktische Struktur in Marlene Streeruwitz' Debütroman *Verführungen* (1996), der sich mit der Alltagsbewältigung einer alleinerziehenden Mutter befasst, lenkt die Aufmerksamkeit der Rezeption weg von der primär semantischen Kohärenzproduktion hin zum Signifikationsprozess selbst und deautomatisiert auf diese Weise die Textgenese in der Rezeption:

Helene kannte Henryk mittlerweile gut. Wußte, wo sie streicheln mußte. Um kleine hastige Atemstöße auszulösen. Und wo, um tiefe. Sie wußte, wie sein Schwanz sich angriff. Wie es sich anfühlte, die Hand um ihn zu schließen. Wie seine Härte pulsierte. Und wie ihn in sich gleiten spüren. Und nichts mehr wissen konnte. Nur noch dort existierte. Unten. Weit weg.¹⁵

Es fällt auf, dass hier mit extremer Verkürzung durch Interpunktion gearbeitet wird, die die Sätze durch Aussparung des Subjekts vielmehr zu Satzfragmenten macht. Die Sprache ist beschädigt, von Störungen unterbrochen,¹⁶ und es entsteht der Eindruck, dass sich der Textfluss zusammen mit dem Handlungsverlauf von Aussage zu Aussage geradezu schleppen muss. Um etwa eine semantische Füllung der Ortsangabe „dort“ zu erhalten, muss der folgende Satz und auch noch der darauffolgende hinzugenommen werden. Erst dann wird deutlich, dass Helene nur noch „da unten“ existieren kann, was für sie wiederum mit einer Flucht aus ihrer Umwelt gleichgesetzt wird: „weit weg“. Die einzelnen isolierten Syntaxfragmente ergeben, folgt man dem Verlauf der Textstelle, für sich genommen keinen Sinn – auffällig etwa bei: „Und wo, um tiefe.“ – und weisen damit über sich selbst hinaus auf die gesamte Sequenz, die dann wiederum, als größere Zeicheneinheit,¹⁷ die sexuelle Handlung transportiert. Streeruwitz' Text entwirft ein Tableau aus ‚geschäftiger Lähmung‘ zwischen Haushalt, Kindererziehung und unterforderndem Arbeitsalltag, aus dem auch sexuelle

¹⁵ Marlene Streeruwitz: *Verführungen*. Roman. Frankfurt a. M. ⁴2012, S. 75.

¹⁶ Vgl. Sabine Harenberg: Liebe, Sexualität, Erotik? „Verführungen. 3. Folge Frauenjahre.“ von Marlene Streeruwitz. In: Lustfallen. Erotisches Schreiben von Frauen. Hg. v. Christina Kalkuhl u. Wilhelm Solms. Bielefeld 2003, S. 49–56, hier S. 55.

¹⁷ Vgl. Manfred Hardt: Zeichen in poetischen Texten. In: *Literatursemiotik I*. Hg. v. Achim Eschbach u. Wendelin Rader. Tübingen 1980, S. 103–126, hier S. 114.

Ekstasen keinen Ausweg bieten. Die Wiederholung des oben gezeigten Prinzips reproduziert sich makrostrukturell über den gesamten Roman, etwa auch hier: „Die Oberschenkel innen waren wund von seinen Hüftknochen. Sie konnte sich nicht mehr erinnern. Sich nichts mehr vorstellen. Es war ihr alles ein Chaos an Gliedmaßen. Körperflächen. Haut gegen Haut. Drinnen haben. Sie war erschöpft und leer.“¹⁸

Die Poetik des Romans löst damit – zum einen – nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf formaler Ebene durch sequentielle Wiederholungen von fragmentarischen Handlungsfolgen die Nähe zum pornographischen Film ein, der für dieses Genre nach wie vor mediale Dominanz beansprucht. Die Darstellungsstrategien des Films, gemeint sind etwa Schnitttechnik, Montage, Aufnahme von Bewegungsverläufen und nicht zuletzt die Möglichkeit, dem Auge der Rezipierenden einzelne Körperteile durch Zoomverfahren vergrößert zugänglich zu machen, erlauben ein detailliertes Nachverfolgen der Abläufe des Sexualakts. *Verführungen* imitiert in der quasi-bildhaften Ausstellung der Körperteile und -reaktionen – „Schwanz“, „pulsierende Härte“ – sowie in der Fragmentarisierung der Bewegungsabläufe zu Minisequenzen – „Hand um ihn schließen“, „in sich gleiten spüren“ – die filmische „Dramaturgie der Sexualwerkzeuge“.¹⁹ Zum anderen bricht die Sprache dadurch mit den Regeln der Syntax. Durch die Interpunktion wird jedes Satzfragment auf sich selbst zurückgeworfen und strebt in der Suche nach Kohärenz gleichzeitig über seine gesetzte Grenze hinaus. Beim Lesen entsteht ein Eindruck sowohl der Atemlosigkeit als auch der sprachlichen Bewegung hin zum Aussetzen der Sprache, zum Schweigen, zum Punkt. Dieser „Stakkatostil“²⁰ erzeugt einen eigenen Rhythmus, der wiederum die Schriftzeichen begleitet und sie durch De-Automatisierung des Lesens in ihrer Zeichenhaftigkeit markiert. Mit Julia Kristeva fasse ich diese syntagmatischen Eigenheiten als Sprache des Depressiven:

Vergegenwärtigen wir uns das Sprechen des Depressiven: repetitiv und monoton, wie es ist. Da die Satzglieder sich nicht miteinander verknüpfen lassen, bricht der Satz ab, schrumpft, hört auf. Selbst den Syntagmen gelingt es nicht, sich zu artikulieren. Über die

¹⁸ Streeruwitz: *Verführungen*, S. 66 f.

¹⁹ Werner Faulstich: *Hardcore-Pornofilme: Geschichte, Typologie, Ästhetik und Bedeutung*. In: *Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten*. Hg. v. Karl Friedrich Reimers. München 1995, S. 231–248, hier S. 244.

²⁰ Helga Schreckenberger: Die „Poetik des Banalen“ in Marlene Streeruwitz’ Romanen „*Verführungen*“ und „*Lisa’s Liebe*“. In: *Modern Austrian Literature* 31 (1998), H. 3/4, S. 135–147, hier S. 141.

gebrochenen logischen Sequenzen herrschen nun ein repetitiver Rhythmus und eine monotone Melodie und verwandeln sie in immer wiederkehrende, zwanghafte Litaneien.²¹

In den solchermaßen erfolgenden „Unterbrechungen der sprachlichen Sequentialität“ und ihrer „Ersetzung durch suprasegmentale Operationen“,²² gemeint sind Rhythmen oder Melodien, vollzieht sich eine Ablösung des symbolischen Sprachmodus durch den semiotischen.²³ Ich fasse in aller Kürze Kristevas u.a. an Sigmund Freud und Jacques Lacan anschließendes psychoanalytisches Narrativ zur Konturierung des Semiotischen und Symbolischen zusammen, das dann im Folgenden zugunsten der sprachtheoretischen Überlegungen Kristevas in den Hintergrund treten soll. Relevant ist es dennoch, da Kristeva, in diesem Sinne ganz Poststrukturalistin, Sprach- und Subjekttheorie als sich wechselseitig bedingende Ordnungsprinzipien begreift.

Vor dem Spracherwerb sei das Kleinkind gänzlich determiniert von Triebablenkungen, -verdichtungen, -verschiebungen und -hemmungen, die mit Freuds Primärvorgängen bzw. dem Lustprinzip identifiziert werden können.²⁴ Die Totalität dieser energetischen Bewegungen bezeichnet Kristeva mit Platon als „Chora“. Diese sei nicht völlig unbestimmt, sondern unterliege schon äußeren Reglementierungen familiärer oder sozioökonomischer Art. Bereits in diesem Stadium verfüge das Subjekt über ein Ausdrucksvermögen, das jedoch vorsprachlich und damit rein körperlich sei. Kristeva nennt es *semiotisch*. Der Einzug der Sprache ereigne sich in der darauffolgenden thetischen Phase – einer Entwicklungsphase, die Lacan das Spiegelstadium nennt – als Setzung von Bedeutung.²⁵ Durch die Selbsterkenntnis des Ichs als von seiner Umgebung verschieden entstehe mit dem Bewusstsein über die Trennung von Subjekt und Objekt auch die Bezeichenbarkeit beider als voneinander verschieden. Mit der

21 Kristeva: *Schwarze Sonne*, S. 43. Meine Untersuchung meint mit der „Sprache des Depressiven“ nicht diejenige einer Figur oder einer Autorinstanz, sondern poetische Verfahren, weshalb hier Zuschreibungen an Subjekte – „die/der Depressive“ – zugunsten einer textästhetischen Wirkung – „das Depressive/die Depression“ – ausgespart werden.

22 Ebd., S. 48.

23 Eine Einordnung des Semiotischen und Symbolischen sowie der Ausführungen zum melancholisch-depressiven Komplex in Julia Kristevas Gesamtwerk leistet Eva Angerer: *Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse*. Wien 2007. Dort finden sich auch ausführlichere Erläuterungen der beiden Texte, die hier zugunsten der Textanalyse zurücktreten.

24 Vgl. für die Beschreibung der vorsprachlichen Phase Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Aus dem Französischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen v. Reinold Werner. Frankfurt a. M. 1978, S. 36–42.

25 Vgl. Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 53–61.

Bezeichnung tritt das Subjekt nach Kristeva in den *symbolischen* Sprachmodus ein. Der Eintritt in die sprachliche Ordnung der Welt gehe also einher mit dem Verlust einer vormaligen Unmittelbarkeit und Einheit, der in der unüberbrückbaren Arbitrarität von Signifikant und Signifikat sichtbar werde:

Entscheidender und folgenschwerer Augenblick: [D]as Subjekt, das seine Identität im Symbolischen findet, löst sich aus der Mutterbindung [...] und leitet die semiotische Bewegung über in die symbolische Ordnung. Damit vollendet sich die thetische Phase, welche mit der Differenz zwischen Signifikant und Signifikat jedwedes Begehren eröffnet, aber auch jeden Akt bis hin zum Lusterleben, das über beide hinausweist.²⁶

Mit der Entwicklung der symbolischen aus der semiotischen Sprachmodalität wird die semiotische keinesfalls gänzlich abgelöst, sondern sie speist sich, wie im Zitat deutlich wird, auch weiterhin in die sprachliche Vermittlung zwischen Subjekt und Umwelt ein.

Das Semiotische beschreibt Kristeva etymologisch u. a. als „Unterscheidungsmal, Spur, Kennzeichen“.²⁷ Insofern fungiert es in der sprachlichen Sinngebung, darauf verweist vor allem das Definiens „Spur“, als Einschreibung des Triebhaften in das konventionalisierte Zeichensystem und ist damit subjektiv, vorsprachlich und körperlich,²⁸ während das Symbolische die konventionalisierten Regeln des Sprachsystems in sich birgt und somit „das gesellschaftliche Produkt der Beziehung zum Anderen“²⁹ ist. Ausdruck verleiht sich das Semiotische in Geste und Stimme, also in Para- und Nonverbalem, sowie in der Destruktion der dem Symbolischen zugeordneten Syntax und Grammatik. Dieses Zusammenspiel aus Konstituierendem und Dekonstituierendem³⁰ als gleichwertige Teile der Signifikation formt sowohl die Sinn- als auch die Subjektbildung zu prinzipiell unabschließbaren Verfahren. In der Unterscheidung mehrerer Sprachtypen sei es gerade der poetische, der diese sprachliche Ambiguität zum Ausdruck bringe, und sei die moderne Literatur durch ihre Polyphonie ein Garant für die produktive Negativität der semiotischen Spur.³¹

²⁶ Ebd., S. 56 f.

²⁷ Ebd., S. 35.

²⁸ Vgl. ebd., S. 37.

²⁹ Ebd., S. 40.

³⁰ Vgl. Christian Kupke: Julia Kristeva: Das Pathos des Denkens oder Die zweifache Genese des Subjekts. In: Kultur. Theorien der Gegenwart. Hg. v. Stephan Moebius u. Dirk Quadflieg. Wiesbaden 2011, S. 321–333, hier S. 326.

³¹ Vgl. Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. Vgl. auch zum Lob des Polyphonen: dies: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik.

Schreibt Julia Kristeva der negativierenden Funktion des Semiotischen in ihrem früheren Werk noch eine revolutionäre Kraft zu, die die Ordnung des Sozialen durch Destabilisierung verändern kann,³² so konstatiert sie in ihrem späteren Text *Schwarze Sonne* die Schattenseiten eines Übermaßes an Triebenergien im Sinngebungsprozess. Der melancholisch-depressive Komplex³³ begründe sich darin, dass es dem an ihm leidenden Subjekt nicht möglich sei, die frühkindliche narzisstische Kränkung³⁴ des Verlusts der vorsprachlichen Vollständigkeit durch die sprachliche Setzung im zeichenhaften Kontakt zum Anderen zu kompensieren. Sei die Sprache in ihrer Zweifelhait aus Semiotischem und Symbolischem ein Angebot der sinnvermittelten Orientierung in der Welt, womit der Verlust des Einheitlichen verneint werden könne, so impliziere die Depression eine Verleugnung dieser Verneinung und damit eine Verleugnung der adäquaten Ersatzfunktion von Sprache überhaupt: „Kein Wort, kein Objekt im Leben wird imstande sein, eine zugleich stimmige und einem Sinn oder einem Referenten angemessene Verkettung zu finden.“³⁵ Im Zustand der Depression könne das Subjekt nicht vom Signifikanten erreicht werden, sei Sprache nurmehr fremde Haut. Das Insignifikante der Depression komme einer Fesselung des Affekts in der unaufhörlichen Wiederholung der semiotischen Negation gleich, die eine bedeutungstragende Verkettung sprachlicher Segmente unmöglich mache.³⁶

Sowohl im entwicklungspsychologischen Narrativ als auch in dessen sprachtheoretischer Konsequenz zieht Kristeva eine direkte Verbindung zwischen der Depression und dem sexuellen Begehren: Die lustvolle Vereinigung mit dem Anderen stellt zum einen eine kompensatorische Suche nach Unmittelbarkeit, nach Vereinigung mit dem verlorenen Anderen ohne sprachliche Vermittlung dar, der eine vereinigende Leistung nicht zugetraut wird. Dem

Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Hg. v. Jens Ihwe. Frankfurt a. M. 1972, S. 345–375.

³² Vgl. Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, z. B. S. 204 f.

³³ Kristeva verwendet die Begriffe Melancholiker und Depressiver in weiten Teilen ihrer Studie synonym und ordnet sie dem Krankheitsbild des melancholisch-depressiven Komplexes zu, dem sie beide aufgrund ihrer „gemeinsame[n] Erfahrung des Objektverlusts und der Veränderung der signifikanten Bindungen“ angehörten (Kristeva: *Schwarze Sonne*, S. 17). Hier wird lediglich von einer depressiven Ästhetik gesprochen, um sie von der Melancholie, der häufig eine gesteigerte kreative Produktivität zugesprochen wird, abzugrenzen.

³⁴ Vgl. Lothar Bayer: Kristeva, Julia: *Soleil Noir. Dépression et Mélancholie*. In: *Psyche* 59 (2005), H. 9, S. 1021–1027, hier S. 1022.

³⁵ Kristeva: *Schwarze Sonne*, S. 60.

³⁶ Vgl. ebd., S. 60.

Verlust des Anderen wird demnach im körperlichen Besitz, in der Einverleibung mittels Mund, Vagina oder Anus³⁷ zu begegnen versucht. Sexuelles Begehren wirke damit funktional äquivalent zur depressiven Trauer, da beide „eine affektive Kohäsion des Ichs her[stellen]“. ³⁸ Zum anderen zeigen sich beide Modi – weil sie sich auf denselben Mechanismus der Verleugnung der symbolischen Ordnung beziehen³⁹ – in einem Übermaß des Semiotischen, das syntaktische Sequenzen durch Störungen unterbricht und die Stiftung von Kohärenz blockiert.

2 Sprachverlust als Weltverlust

In Streeruwitz' Roman fungiert die „Sprache als Kampfplatz“, ⁴⁰ auf dem sich das Ringen mit der alltäglichen Banalität austrägt. In einer umgekehrten Phänomenologie sehnt Protagonistin Helene den sexuellen Akt als Möglichkeit der Weltflucht herbei, soll der andere „Körper zwischen sich und der Welt“ ⁴¹ das eigene In-der-Welt-Sein verhindern. Die phrasenhafte sprachliche Realisation von Handlung wird jedoch auch an eben jenen Stellen nicht ausgesetzt, an denen sexuelle Lust die Wiederholungsschleife durchbrechen soll, im Gegenteil: In der Wiederholung schematisierter sexueller Handlungen – „Sie schleckte, leckte, sog und rieb an seinem Schwanz. Mit den Lippen. Mit der Zunge. Am Gaumen.“ ⁴² – wird vielmehr eine Musterhaftigkeit aufgerufen, die solche Sequenzen leitmotivisch miteinander verbindet, das Geschehen jedoch nicht in Form eines Spannungsbogens verknüpft. Der Roman folgt keiner dramatisierten Komposition, sondern dämmert vor sich hin, und selbst die ‚Höhepunkte‘ – „Helene schluckte den Samen. Bitterweiß der Geschmack. Henryk hatte keinen Laut von sich gegeben.“ ⁴³ – zeigen keine Unmittelbarkeit körperlicher Vereinigung, sondern sind vermittelt im Aussetzen von Sprache.

³⁷ Vgl. ebd., S. 19.

³⁸ Vgl. ebd., S. 27.

³⁹ Vgl. ebd., S. 58.

⁴⁰ Kathleen Thorpe: Das Böse in der Banalität – *Die Giftmörderinnen* von Elfriede Czurda und *Verführungen* von Marlene Streeruwitz. In: Temeswarer Beiträge zur Germanistik 1 (1997), S. 398–402, hier S. 398.

⁴¹ Streeruwitz: *Verführungen*, S. 225.

⁴² Ebd., S. 179.

⁴³ Ebd.

Sprache spielt eine gänzlich andere Funktion in Lars von Triers monumentalem Spielfilm *Nymph()maniac I und II*. In einem pseudotherapeutischen Setting erzählt die „Nymphomaniin“ Joe ihrem gutmütigen und gänzlich asexuellen Retter Seligman über vier Stunden lang die Geschichte ihrer sexuellen Sozialisation. Die Komposition des Films ist äußerst komplex und kann an dieser Stelle nur ansatzweise erläutert werden: Acht Kapitel untergliedern die Rahmenhandlung und füllen sie mit jeweils neuen Binnenhandlungen aus Joes Leben, wobei fünf davon den ersten Teil, drei den zweiten Teil von *Nymph()maniac* strukturieren – was einer umgekehrten Reihenfolge der stoßhaften Penetration bei Joes Entjungferung, drei in die Vagina, fünf in den Anus,⁴⁴ entspricht. Jedes einzelne Kapitel birgt eine eigene kleine geschlossene Narration. Joe erzählt damit seriell und wird durch Seligmans Kommentare und Nachfragen zur Fortführung motiviert.⁴⁵ Sprache, genauer: mündliche Dialogizität verstummt also nicht, sondern ist treibende Kraft der Bilder. Die filmische Poetik funktioniert auf den beiden Erzählebenen über unterschiedliche Darstellungsstrategien,⁴⁶ die jedoch auf dasselbe Prinzip verweisen. Wenn *Verführungen* auf sämtlichen Realisationsebenen das Strukturprinzip der Banalität aufweist, so ist es in *Nymph()maniac* dasjenige des Exzesses. Exzess wird auf Ebene der Binnenhandlungen in unverstellt körperlichen Überbietungsgesten realisiert, auf Ebene der Rahmenerzählung strukturiert er sowohl das Erzählen selbst als auch die Bemühungen des Verstehens. Beide Ebenen scheitern an der Einlösung ihres Begehrens, weshalb auch *Nymph()maniac* eine Ästhetik des Depressiven entwirft.

Als exzessiv versteht Thomas Morsch jene diegetischen Elemente,

die nicht ausreichend von der linearen Kausallogik der Handlung oder der Psychologie der Charaktere her motiviert sind und durch ihre stilistische Manieriertheit, ihre visuelle

⁴⁴ Vgl. *Nymph()maniac*, Vol. I und II. Reg. Lars von Trier. Concorde Home Entertainment 2014, Vol. I, 00:15:18–00:19:14.

⁴⁵ Georg Seeßlen vergleicht das Erzählverfahren in *Nymph()maniac* sehr treffend mit demjenigen aus *Tausendundeiner Nacht*. Joe erzählt wie Scheherazad in Serien, d.h. immer neu ansetzend und variierend. Vgl. Georg Seeßlen: *Lars von Trier goes Porno*. (Nicht nur) über *Nymphomaniac*. Berlin 2014, hier z. B. S. 127. Dadurch entsteht der Eindruck, dass ein Ende der Erzählung vermieden werden soll. Auf das Ende des Films wird unten näher eingegangen.

⁴⁶ Aus diesem Grund nehme ich eine analytische Trennung beider Ebenen vor, wenngleich sie im Film vielmehr ineinander verschränkt sind und sich gegenseitig kommentieren. Diese Trennung kann die Komposition nur unzureichend aufschlüsseln, ist jedoch für die hier gewählte Fragestellung zielführend.

Opulenz oder ihre den Fluß der erzählerischen Progression hemmende Spektakularität nicht mehr dem Diktat narrativer Funktionalisierung unterworfen scheinen.⁴⁷

Legt man diese Definition zugrunde, so wird die Unvereinbarkeit konventioneller narrativer Modelle mit *Nymph()*maniac offenkundig. Statt einer „linearen Kausallogik“, die laut Morsch die Grundlage für etwas wie eine „narrative Funktionalisierung“ bildet, folgt der Film einer Logik der Steigerung, die die einzelnen Kapitel – außer über Joes zunehmendes Alter – allein über das Movens der Überbietung miteinander verknüpft. Morschs Definition geht demnach am Film vorbei bzw. markiert gerade darin die Poetik des Exzesses, die *Nymph()*maniac ausstellt. Exzessive Elemente fallen mithin nicht aus der Handlung heraus, sondern konstituieren die Programmatik des Films, da doch in den Binnenhandlungen die Funktion der Narration geradezu darin liegt, eine „visuelle Opulenz“ des Körperlichen zu inszenieren und den Erzählfluß durch ausführlich dargestellte Überschreitungen sozialer und körperlicher Grenzen zu hemmen. Direkte Kommunikation bleibt oftmals aus, es dominieren bewegtbildliche Aufnahmen sexueller Kontakte, die durch die Erzählstimme der Rahmenhandlung kommentiert werden. Die einzelnen Kapitel folgen weitestgehend demselben Verfahren: Es wird geschildert, wie Joe versucht, ihre sexuelle Lust entweder zu befriedigen oder aber zu kompensieren, verschiedene Optionen werden durchgespielt, die ‚am Ende‘, also zum Abschluss der einzelnen Kapitel, nicht den gewünschten Effekt herbeiführen bzw. diesen nicht langfristig garantieren, was den Übergang zum nächsten Kapitel einleitet. Exzess drückt sich dabei wiederum in zwei dominanten Darstellungsstrategien aus: Quantifizierung und Zunahme an Drastik. Eine Vervielfältigung der Sexualpartner auf bis zu zehn sexuelle Kontakte pro Tag⁴⁸ gliedert Joe – der Einfachheit halber und weil es Seligmans Erklärungsansatz der Bach-Kantate präfiguriert – in eine dreistimmige Polyphonie⁴⁹ (vgl. Abb. 1).⁵⁰

⁴⁷ Thomas Morsch: Die Macht der Bilder: Spektakularität und die Somatisierung des Blicks im Actionkino. In: Film und Kritik 8 (1999), H. 4, S. 21–43, hier S. 22.

⁴⁸ Vgl. *Nymph()*maniac, Vol. I, 01:43:30–01:43:32.

⁴⁹ Quantifizierung drückt sich, wie bereits angedeutet, schon in Joes erstem Geschlechtsakt aus, deutlich durch den Film hervorgehoben, indem die Zahlen der Stöße, 3 und 5, als Addition in transparenten Ziffern vor das Bild geschaltet werden. In der Fibonacci-Folge, die Seligman anführt, bildet die Zunahme an Quantität die Regel, insofern jede Zahl in der Reihe als Summe der zwei vorausliegenden Zahlen gleichsam auf die Addition mit der nachfolgenden Zahl vorausdeutet.

⁵⁰ Abdruck aller Abbildungen mit freundlicher Genehmigung der Concorde Home Entertainment GmbH.

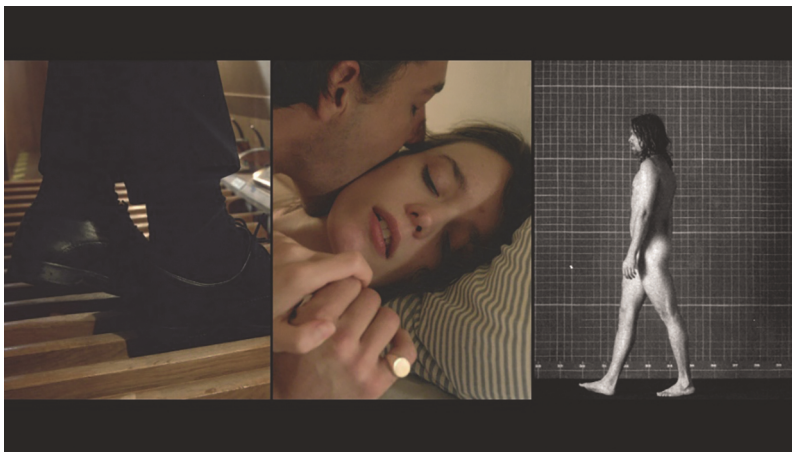


Abb. 1: *Nymph()maniac*, Vol. I, 01:48:45.

Der numerischen Steigerung sexueller Akte folgt eine zunehmende Reduktion des Körpers auf die Partien und Öffnungen, die in einer oftmals schmerzhaften Vereinigung mit anderen Körpern für den Lustgewinn instrumentalisiert werden können. Diese Entwicklung vollzieht sich äquivalent zur pornographischen Darstellungsweise in einer sukzessiven Annäherung an das – hier vor allem weibliche – Geschlechtsorgan, das im späten Verlauf des zweiten Teils als „eine einzige große Wunde“,⁵¹ die dauerhaft nicht heilt, entstellt ist. Ganz im Sinne der Überbietungslogik hält die Narration an der ausgefalteten Vagina nicht an, sondern überschreitet diese äußere körperliche Grenze, wenn Joe an sich selbst eine Abtreibung vornimmt und chirurgische Instrumente einführt, die ihren Unterleib verletzen und den vaginalen Geschlechtsverkehr im Folgenden verunmöglichen. Die Reduktion der Figuren auf ihre körperlichen Werkzeuge, die im Geschlechtsakt eingesetzt werden können, nimmt also im Zusammenwirken von Quantifizierung und Zunahme des Drastischen zerstörerische Züge an, die – paradoxerweise – in eine Negation des geschlechtlichen Körpers münden. Bleibt die Lust aus, reagiert Joe mit starker Trauer, heftiger Verzweiflung oder völliger Resignation. Teil I endet etwa mit der zuvor als glücklich dargestellten romantischen Vereinigung von Joe und Jerome (vgl. Abb. 2), die darin kulminiert, dass Joe beim Geschlechtsakt apathisch auf dem Bett liegt, weint und sagt, dass sie nichts fühlen könne.⁵²

⁵¹ *Nymph()maniac*, Vol. II, 01:23:49–01:23:52.

⁵² Vgl. *Nymph()maniac*, Vol. I, 01:49:27–01:49:33.



Abb. 2: *Nymph()maniac*, Rückseite DVD.

Auf der Ebene der Binnenhandlungen zeigt sich in *Nymph()maniac* demnach das Bestreben, der sinnentleerten Umwelt mittels Inkorporation oder in krampfartig auftretenden affektiven Ausbrüchen zu begegnen, das Kristeva der Insignifikanz des melancholisch-depressiven Komplexes zuschreibt. So hofft Joe beispielsweise auch, ihr sexuelles Erleben durch eine Begegnung von maximaler Fremdheit gänzlich zu verändern, wenn sie mit zwei afrikanischen Männern auf einmal schläft und eine verbalsprachliche Verständigung ganz unmöglich ist (vgl. Abb. 3). Die ‚Sprache‘ des Films kommt auf dieser Ebene primär im Visuellen zum Ausdruck, und konzeptionalisiert in der Ausstellung repetitiver sexueller Ekstase eine Ästhetik des rein Materiellen. Diese Ästhetik entwirft eine Rhythmik, die mit der körperlichen Form zugleich deren Funktion des Lustgewinns entstellt *und* in der exzessiven Wiederholung der sexuellen Sequenz die Form der Einzelsequenz aushöhlt, indem sie sie zur Verfahrensllogik abstrahiert. Somit verkehrt der Film die Sinnsuche im Unmittelbaren zu einer Sinnlosigkeit der wiederholten Strategie, die sich selbst in der Wiederholung unterläuft. Die semiotische Negation führt nicht zu einer emphatischen Mehrstimmigkeit des (körperlichen) Ausdrucks, sondern negiert das Ausdrucksmedium selbst.



Abb. 3: *Nymphomaniac, Vol. II*, 00:23:36.

Der Eindruck von Destruktivität durch wiederholte körperliche Überschreitung in den Binnenhandlungen wird kontrastiert mit dem dialogischen Geschehen der Rahmenerzählung, das die beiden Figuren weitgehend unbewegt zeigt. Dominiert in den ausgeführten Sequenzen, um mit Kristeva zu sprechen, eindeutig die semiotische Destabilisierung, so stabilisiert die symbolische Signifikation die filmische Handlung hier durch den verbalen Austausch von Sinnangeboten. Doch auch die Rahmenhandlung folgt einer exzessiven Logik: Sowohl im Erzählen selbst, das über mehr als vier Stunden immer wieder neu ansetzt, um die psychische und sich zunehmend im Physischen niederschlagende Disposition der Protagonistin zu erklären; als auch in der Strategie Seligmans, die Geschichte mit ihm bekannten Elementen aus der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte in Verbindung zu bringen und dadurch zu verstehen.⁵³ „Ein radikales Bewusstsein trifft auf einen radikalen Körper“⁵⁴ – Mit Joes Versuchen, zunehmend ‚näher‘ an die Quelle ihrer eigenen Lust zu gelangen, korrespondiert Seligmans Bemühen, über die Quantität an Bezügen das Zentrum des Sinns zu erreichen.

⁵³ So werden z.B. die Technik des Fliegenfischens, die Fibonacci-Folge, Bachs Kantaten, die Trennung von Ost- und Westkirche oder Thomas Manns *Doktor Faustus* als Erklärungsmodelle für das Gehörte herangezogen.

⁵⁴ Seeßlen: Lars von Trier goes Porno, S. 129.

Zu Anfang des Films wirkt dieses exzessive Verstehenwollen und Analogisieren noch wie ein Element des Komischen in der ansonsten sehr ernsten Erzählung; es steigert sich jedoch durch die Häufung von Bezügen in eine entstellte Sinnlosigkeit, die nicht mehr komisch, sondern grotesk wirkt. Der Unterschied zum Komischen liegt darin, dass die ästhetische Gestaltung des Grotesken „den Umschlag von Komik in Grauen, das Bewusstwerden und Bewusstsein der Janusköpfigkeit von gleichzeitig vorhandener Komik und Tragik, Sublimem und Niedrigem, Ordnung und Chaos“⁵⁵ hervorruft. Das Lachen wird zum Lachen, „welches einem im Halse stecken bleibt“.⁵⁶ Das Groteske wird durch die Spiralbewegung der seriellen Narration verstärkt, die immer wieder neu ansetzt und daher immer wieder neue Analogisierungen provoziert, die wiederum den Sinn des Erzählten nicht greifen können. Insofern sämtliche Bezüge ins Leere laufen, wird jedes einzelne Explanans austauschbar; der Inhalt der Äußerungen tritt auch hier hinter ihre Struktur zurück, die in ihrer Rekursivität das Fehlgehen der symbolischen Modalität vorführt.

Die Einzelkapitel führen demnach, wie bereits erwähnt, zu einer seriellen Erzählform, die nicht zum Ende kommt, sondern das Anfangen potenziert. In dieser Komposition – rekursive Erzählschleifen, verknüpft durch ein Movens der Überbietung – bleiben die einzelnen Sequenzen im Sequentiellen und werden nicht zu einer kausallogischen und finalen Narration verkettet. Dadurch entsteht der Eindruck, dass *Nymph()*maniac gegen eine Auflösung seiner eigenen Handlung erzählt,⁵⁷ gegen eine endgültige Sinnzuschreibung und damit auch gegen eine sichere Rezeptionshaltung. Damit – und auch hier wird ein zentrales Strukturmerkmal des Grotesken berührt⁵⁸ – arbeiten die beiden Erzählebenen gewissermaßen gegeneinander: Dem semiotischen Überschuss in

55 Christian W. Thomsen: [Art.] Groteske, das. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart 2013, S. 284 f., hier S. 284.

56 Ebd., S. 284.

57 Vgl. zum seriellen Erzählen gegen ein Ende der Erzählung Christoph Kleinschmidt: Das Ende als Aporie serieller Narration? Romantisches Erzählen und die moderne US-amerikanische TV-Serie am Beispiel von THE SOPRANOS und LOST. In: Schlusspunkte. Poetiken des Endes. Hg. v. Markus Engelns, Kai Löser u. Immanuel Nover. Würzburg 2017, S. 269–286, hier S. 269.

58 Dem Grotesken wird als signifikantes Verfahren das „Wechselspiel sich störender, gegenseitig aufhebender Perspektiven, Modi und Diskurse“ zugeschrieben, „das sich in der Rezeption wiederholt als bis zum Wahrnehmungsschrecken gehende Irritation, als Schaukelbewegung zwischen Illusions- und Desillusionsbildung“ ausdrückt. Rolf Haaser/Günter Oesterle: Grotesk. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1. Hg. v. Harald Fricke u. a. Berlin 1997, S. 745–748, hier S. 745.

den Binnenhandlungen, die die insignifikante Vereinigung mit dem Anderen suchen, steht die Verweigerung des Einheitlichen in der symbolisch figurierten Rahmenerzählung gegenüber. Setzung von Sinn wird in der Rekursivität des Seriellen verneint.

Die Erzählschleife löst sich zugunsten einer linearen Erzählform schließlich in dem Bruch der Erzählsituation am Ende des zweiten Teils auf: Seligman, der in einer früheren Szene vorgab, niemals sexuellen Kontakt zu einem anderen Menschen gehabt zu haben,⁵⁹ betritt den Raum ihres handlungsstrukturierenden Dialogs mit entblößtem Penis und steigt auf die schlafende Joe, die kurz zuvor beschlossen hatte, ihre zwanghafte Sexualität ein für alle Mal zu überwinden. Dieser Übergriff demontiert nicht nur die Konturierung einer der Hauptfiguren (inklusive des sprechenden Namens), er lässt sich auch als intra-diegetische Umkehrung der etablierten Rezeptionsabsicht des Films lesen, die damit ebenso unsicher wird wie die zuvor entfalteten Deutungsangebote: Diente die Erzählung Joes durch ihre Drastik und Tragik vor allem dazu, die destruktive Kraft des Sexuellen aufzuzeigen und vielmehr Unlust statt Lust zu evozieren, was Seligman in Form von emotionaler und moralischer Erschütterung auch spiegelte, so liegt ihre Konsequenz paradoxerweise in der Erweckung sexueller Begierde im chronisch Asexuellen. Darüber hinaus destruiert von Triers Film an seinem Ende die Dialektik aus radikalem Körper und radikalem Bewusstsein, die die Grundlage seiner Erzählsituation bildete.

Die Tatsache, dass eine stabile Sinngenese in *Nymph()*maniac scheitert, hat die Forschung verschiedentlich als dekonstruktiven Modus bezeichnet.⁶⁰ Eine depressive Ästhetik entwirft der Film demnach nicht nur in der Darstellung einer notwendigen Sinnlosigkeit sowohl des Semiotischen als auch des Symbolischen, die in ihrer isolierten Radikalität ins Leere laufen. Die Rezeption kann auf eine Fülle von Deutungsangeboten zurückgreifen, die ihre eigene Viabilität jedoch permanent negieren. Von Triers Produktion hinterlässt das Publikum nicht nur schockiert aufgrund der Bildgewalt, die nicht selten Abjektes⁶¹ aufruft, sowie ob des unerwarteten Endes; was außerdem bleibt, kann mit Paul de Man

⁵⁹ Vgl. *Nymph()*maniac, Vol. II, 00:06:38–00:07:03.

⁶⁰ Vgl. z. B. Joachim Küchenhoff: Dekonstruktionen von Lust, Diskurs und Film. In: Lust und Laster. Was uns Filme über das sexuelle Begehren sagen. Hg. v. Parfen Laszig u. Lily Gramatikov. Wiesbaden 2017, S. 321–335, besonders S. 329, 334; Seeßlen: Lars von Trier goes Porno, S. 205.

⁶¹ Die Rolle des Abjekten für die Verknüpfung von Depression und Pornographie wird weiter unten aufgegriffen.

als eine Art „unglückliches Bewußtsein“⁶² beschrieben werden, das sich einstellt, wenn verschiedene Lesarten einander dekonstruieren: „The spectator's position is unstable, her status insecure.“⁶³ Somit reproduziert *Nymph()maniac* auf Rezeptionsebene die Negation der Signifikation und verunmöglicht eine sinnvolle Verkettung der Einzelsequenzen.

Dieses Verfahren wird in Elfriede Jelineks *Lust* noch weiter zugespitzt. Keine Debatte wurde nach Erscheinen des Textes so ausladend und erhitzt geführt wie diejenige nach dem Status des Pornographischen. Pornographisches Schreiben gilt hier mal als gelungen eingelöst,⁶⁴ dann wieder wird angemerkt, dass der Text es eindeutig unterlaufe und antipornographisch sei,⁶⁵ die Autorin selbst inszenierte ihren Text öffentlich als gescheiterten Versuch eines Frauen pornos.⁶⁶ Dieses gesplante Urteil beschreibt die Sprache der Erzählung besonders treffend, denn sie bedient die pornographische Ästhetik in weiten Teilen, hebt sie jedoch auch rhetorisch aus:

Die Frau liegt weitoffen, weltoffen auf dem Boden, glitschige Eßwaren über sich gebreitet, und wird gesteigert um einen Effekt und mehrere Effekten. Nur ihr Mann handelt mit ihr und handelt ganz allein. Und schon fällt er aus sich heraus in die möblierte Leere des Zimmers. [...] Wie ein Frosch muß die Frau ihre Beine seitlich anwinkeln, damit ihr Mann in sie möglichst weit, bis ins Landgericht für Strafsachen, hineinschauen und sie untersuchen kann. Sie ist vollgeschüttet und vollgeschissen von ihm, muß aufstehen, die letzten Hülsen auf den Boden fallen lassen und einen Hausschwamm holen gehen, den Mann, diesen unversöhnlichen Feind ihres Geschlechts, von sich und dem Schleim, den sie hervorgerufen hat, zu säubern. Er steckt ihr den rechten Zeigefinger tief ins Arschloch hinein, und mit pendelnden Zitzen kniet sie über ihm und schrubbt, Haare in Augen und Mund, Schweiß auf der Stirn, fremden Speichel in der Halsgrube, den blassen Killerwal dort vor

62 Paul de Man: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt a. M. 1993, S. 121; siehe erläuternd dazu: Christoph Menke: „Unglückliches Bewußtsein“. Literatur und Kritik bei Paul de Man. In: Paul de Man: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt a. M. 1993, S. 265–299, hier vor allem S. 287.

63 Rosalind Galt: The Suffering Spactator? Perversion and Complicity in Antichrist and Nymphomaniac. In: Politics, Theory, and Film: Critical Encounters with Lars von Trier. Hg. v. Bonnie Honig u. Lori J. Marso. Oxford 2016, S. 71–96, hier S. 72.

64 Vgl. Jutta Osinski: Satire auf einen Porno. „Lust“ von Elfriede Jelinek. In: Lustfallen. Erotisches Schreiben von Frauen. Hg. v. Christina Kalkuhl u. Wilhelm Solms. Bielefeld 2003, S. 41–44.

65 Vgl. Brenda Bethman: „Obscene Fantasies“: Elfriede Jelinek's Generic Perversions. New York 2011, S. 49–62.

66 Vgl. zu diesem Komplex Rita Svandrlik: Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr; Lust; Gier. In: Jelinek Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Stuttgart 2013, S. 102–113, hier S. 104 f.

ihr, so lang, bis das freundliche Licht herunterfällt, die Nacht kommt und dieses Tier aufs neue mit seinem Schwanz zu peitschen beginnen kann.⁶⁷

Die Beschreibung sowohl der Figurenkörper(teile) als auch der sexuellen Handlung erinnert an die Sprache der Pornographie, denn auch der Porno gebraucht neben fäkalsprachlichen Einschüben – „vollgeschissen“, „Arschloch“ – metaphorische Umschreibungen, die häufig semantische Bezüge wie hier zum Tierreich – „Killerwal“ – aufweisen. Auch die Reduktion der Figurenkörper auf Geschlechtsteile wird bedient und gipfelt in der absurd großen Darstellung des männlichen Glieds. In der dichten Aneinanderreihung bildsprachlicher Ausdrücke sowie der kontraintuitiven Verknüpfung von Wortfeldern – Intimbereich/Gerichtswesen über das Homonym „untersuchen“ – wird die pornographische Ästhetik jedoch durch allzu große semantische und kontextuelle Lücken zwischen den verknüpften Begriffen maßlos übertrieben und damit entstellt. Dieser Eindruck einer Antipornographie bedient jedoch, um ein Argument Susan Sontags anzuführen, in weiten Teilen ebenfalls die pornographische Sprache, indem sie beispielsweise den voyeuristischen Blick produziert.⁶⁸ Selbst wenn Unlust statt Lust Ziel der Wirkung ist, wird die Sprache des Pornos nicht gänzlich unterlaufen.

Hier fokussiert Jelineks Text eine genuine Schwierigkeit,⁶⁹ die sich das Genre einhandelt, wenn es versucht, über die Aneinanderreihung von Zeichen eine Erfahrung der Unmittelbarkeit zu transportieren. Mit Kristeva gesprochen kann der Versuch, die symbolische Distanz des konventionalisierten Codes durch eine übercodierte Visualität zu bekämpfen, als destruktiver Einsatz einer Sprache des Depressiven gefasst werden; so zählt sie Metapher und Metonymie zu den semiotischen und gewissermaßen präverbalen Ausdrucksformen. Auf zeichenhafte Vermittlung angewiesen, ist der Kampf gegen das Zeichen ein unendlicher und die Aushöhlung der Form aufgrund des fatalistischen Versuchs, ihr zu entgehen, notwendige Konsequenz der sich reproduzierenden Struktur. Jelineks Text reagiert auf dieses Paradox durch eine auffällige Übercodierung: „Die Sprache selbst will jetzt sprechen gehen“;⁷⁰ dieser Satz markiert

⁶⁷ Elfriede Jelinek: Lust. Hamburg 1989, S. 76 f.

⁶⁸ Susan Sontag: Die pornographische Phantasie. In: Kunst und Antikunst. Hg. v. ders. Wien 1980, S. 39–71, hier S. 53.

⁶⁹ Vgl. Enrico Wolf: Bewegte Körper – Bewegte Bilder. Der pornographische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik. München 2008, S. 20, passim.

⁷⁰ Jelinek: Lust, S. 28. Vgl. auch S. 101: „Die Frau reißt sich die Brust mit dem Messer ihrer Worte auf, und der Student kann gleich die Sägespäne seiner Meinung und andre Liebesgaben hineinstopfen.“

den Eindruck, der sich beim Lesen von 250 Seiten derber Analogisierung einstellt und, wie Leopold Federmaier treffend beschreibt, dazu führt, dass man alle „vorkommenden Tätigkeiten, Zustände und Empfindungen unter Anführungszeichen setzen“⁷¹ möchte. Die sprachliche Gestaltung des Textes unterläuft sich damit selbst und erzeugt völlig inkongruente Sinnzusammenhänge, deren Versatzstücke absolut austauschbar scheinen. Dazu liegen solche Textmomente quer, in denen sich die Sprache des Genres in ihrer Darstellungsschleife und übertriebenen Metaphorisierung selbst reflektiert und damit ebenfalls dem voyeuristischen Auge der Lesenden preisgibt: Beschrieben wird, „wie wieder und wieder [!] seine Ladung aufs Deck ihres Schiffs klatscht“,⁷² die rhetorische Strategie der Äquivokation formuliert die Penetration der Körperöffnungen als Handlung des Mannes, der „mit seinem Ständigen hineinfährt“.⁷³ *Lust* produziert in seiner Signifikation, ähnlich wie *Nymph()*maniac, eine qualitativ verändernd wirkende Quantität der ‚Gegen-Rede‘, die etwas „Selbstzerstörerisches“⁷⁴ annimmt.

Auch in *Lust* transformiert die Wiederholungsstruktur die sprachliche Gestaltung vom Eindruck des Komischen – die Kreativität der Bezüge wirkt anfangs beinahe humorvoll und spielerisch – in eine Negation des Komischen ins Groteske, das nurmehr Beklemmung auslöst. Unterbrochen wird diese Beklemmung von Gefühlen des Ekels vor dem drastisch Geschilderten. Nicht zufällig ist es neben dem melancholisch-depressiven Komplex das Abjekte, in dem Kristeva eine Destruktivität des Semiotischen ausmacht. In ihrem Essay *Powers of Horror* kategorisiert sie den Ekel als Auflösung der Form, als Überschuss der Chora, die das Subjekt in einen präverbalen Zustand zu reißen droht und die sprachliche Reinheit verletzt. Insofern sei das Abjekte, wie auch die Depression, mit dem Perversen verwandt: „The abject is perverse because it neither gives up nor assumes a prohibition, a rule, or a law; but turns them aside, misleads, corrupts; uses them, takes advantage of them, the better to deny them.“⁷⁵ Ekel ge-

71 Leopold Federmaier: Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache. Zu Jelineks „Lust“. In: Weimarer Beiträge 52 (2006), H. 1, S. 50–62, hier S. 50.

72 Jelinek: *Lust*, S. 87.

73 Ebd., S. 103. Der „Ständige“ ist hier zugleich der Stehende und der Wiederholte, Permanente, wodurch die Vorstellung eines dauerhaft erigierten Penis aufgerufen wird.

74 Vgl. Silvia Henke: Pornographie als Gefängnis. Elfriede Jelineks *Lust* im Vergleich, S. 16; URL: http://www.silviahenke.ch/data/she_jelinek_%20Gefangnis.pdf (letzter Zugriff am 13.11.2018), abgedruckt in: *Eros und Literatur*. Hg. v. Roger Müller Farguell. Zürich 2001, S. 239–264.

75 Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Übers. v. Leon S. Roudiez. New York 1982, S. 15.

neriere damit als Wirkungsabsicht eines Textes eine Kippfigur aus Lust und Unlust – und spiegelt damit genau jene Ambiguität, die *Lust* zum Skandaltext stilisierte. Die Ästhetik des Depressiven in *Lust* kombiniert deformierende Elemente des Ekels, wenn z.B. von „glitschige[n] Eßwaren“, „Schweiß auf der Stirn“ oder „fremde[m] Speichel in der Halsgrube“ die Rede ist, mit einer pornographischen Sprache, die sich selbst unterläuft. Deformiert werden auch die Körper der Figuren, insofern sie nicht als Gesamterscheinung, sondern in Einzelteilen beschrieben werden. Angewinkelte Beine, Finger, Penis oder Brüste werden in wechselnden Stellungen angeordnet, sodass der Vorgang weniger als bewegter Prozess, sondern vielmehr als Reihe von Standbildern beschrieben wird und dadurch mechanisch wirkt. Die strukturelle Konsequenz ist eine Veräumlichung von Zeit, die nicht zu vergehen, sondern sich auszudehnen scheint.

Die Auflösung von Form wiederholt sich auch auf makrostruktureller Ebene: Zeitlich maximal unterstrukturiert, wirken sowohl der Beginn als auch das Ende des Textes völlig willkürlich gesetzt. So besteht der Anfang aus einer Schilderung des kleinstädtischen (Arbeits-)Alltags, dicht gefolgt von einer Szene sexueller Tyrannei des Mannes gegenüber seiner Frau, die sich nicht von den vielfach durchexerzierten Malen sadistischer Gewalt danach unterscheidet. Die Handlung verbleibt über den gesamten Verlauf in einem Zwischenstatus aus Narration und Deskription und verstummt abrupt mit dem gänzlich unmotivierten Kindschmord durch die Hand der Mutter, deren Leben, wie der Text verspricht, sich dadurch nicht verändern, sondern weiter reproduzieren wird: „Die Mutter lebt, und bekränzt ist ihre Zeit, in deren Fesseln sie sich windet.“⁷⁶ Der letzte Satz: „Aber nun rastet eine Weile!“⁷⁷ ist eine direkte Anrede durch die Erzählstimme und stellt entweder einen Aufruf an die beiden Figuren dar, die angesichts des Todes ihres einzigen Sohnes die sexuelle Manie zumindest temporär einstellen sollten; oder aber – dies würde der textuellen Logik weitaus stärker entsprechen –, die Forderung gilt der Leserschaft, die zuvor bereits des Öfteren adressiert wurde, und der, so deutet es die Formulierung an, nun eine kleine Ruhepause gegönnt wird. Damit reflektiert Jelineks Text zum einen seine eigene verstörende Wirkung,⁷⁸ die eine solche Pause notwendig werden lässt, zum anderen weist die ‚Narration‘ über sich selbst hinaus, indem sie ihren Fortgang

⁷⁶ Jelinek: *Lust* S. 255.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Diesen Kniff verfolgt der Text bereits im früheren Handlungsverlauf, z. B. an dieser Stelle: „Haben Sie noch immer Lust zu lesen und zu leben? Nein? Na also.“ (Ebd., S. 170).

antizipiert, der lediglich „eine Weile“ ausgesetzt wird. Die Komposition unterstreicht damit das „Bulimische“ der stagnierenden Wiederholungsstruktur:

Das Subjekt frißt in einer Mischung aus Lust und Ekel möglichst viel in sich hinein, um es unverdaut wieder auszukotzen. Danach kann – und muß – der Vorgang von neuem beginnen. In einem solchen Universum gibt es keine Entwicklung, keine Versöhnungen, keine Trennungen. Keine Veränderungen. Die Bahnen sind festgelegt. *The show must go on.*⁷⁹

3 Kупierte Utopie

In seinem systematisierenden Beitrag zum Hardcore-Pornofilm entwirft Werner Faulstich eine eigene Theorie der „Bedeutung“⁸⁰ (gemeint ist die gesellschaftliche Relevanz) hardcorepornographischer Filme, mit der er sich von Spiegellungs- und Ventiltheorien abgrenzt. Die Eigenheiten des Genres dienen seiner Ansicht nach also weder der Abbildung vorherrschender hierarchisch gegliederter Geschlechterverhältnisse noch dem Ausleben nicht konventioneller und damit nicht ‚gesellschaftsfähiger‘ sexueller Phantasien. Vielmehr stelle Hardcore-Pornographie die Vision einer Utopie der Überwindung sozialer Grenzen dar: „der Utopie von der Einheit des Menschen, das heißt von Geist und Körper, von Individuum und Gesellschaft, von Mann und Frau“.⁸¹ Die Verknüpfung von Pornographie und Utopie zieht auch Svenja Flaßpöhler, wenn sie die Endlosschleife der Erregung als Versuch der Selbsttranszendierung klassifiziert.⁸² Das semantische Korrelat findet sich bereits bei Herbert Marcuse, der – mit Rückgriff auf Sigmund Freud – in seinem Essay *Phantasie und Utopie* die Steigerung der kulturellen Produktivität an die Befreiung des Eros und die ungehinderte und wiederholte Triebauslebung bindet. Anders als Freud, der die Entwicklung der Kultur mit der Unterdrückung der individuellen Triebauslebung verknüpfte, plädiert Marcuse mit Blick auf Kulturentwicklung für eine Triebbefreiung. Nähme man die Last der Unterdrückung von Lustprinzip und Phantasie, würde ein utopisches Potenzial an kultureller Schaffenskraft freigesetzt und

⁷⁹ Federmaier: Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache, S. 59.

⁸⁰ Vgl. Faulstich: Hardcore-Pornofilme, hier und im Folgenden S. 245–248.

⁸¹ Ebd., S. 247.

⁸² Vgl. Svenja Flaßpöhler: Selbstvollendende Sexmaschinen. Zur materialistischen Utopie des pornographischen Körpers. In: Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft. Hg. v. Kristiane Hasselmann u. a. München 2004, S. 281–298, hier S. 283.

sich die antagonistische Beziehung zwischen Lust- und Realitätsprinzip zugunsten des ersteren verschieben. Eros, die Lebenstrieb, würden in einem nie dagewesenen Maße freigesetzt werden. [...] Eine neue Grunderfahrung des Daseins würde die menschliche Existenz in ihrer Gänze verwandeln⁸³

Aus der ungehinderten und ungezügelter Triebausübung, die bei Freud der Phantasie vorbehalten bleibt, erwächst nach Marcuse also die Vorstellung einer realisierbaren kulturellen Utopie, die einer Explosion an Möglichkeiten gleichkommt und die die freie Entfaltung des menschlichen Potenzials in der Kultur nach sich zieht. Darin liegt auch eine Nähe zu Julia Kristevas Idee einer „Revolution der poetischen Sprache“, die gerade aus den Bewegungsenergien des triebgesättigten semiotischen Modus, der im symbolischen Modus wirkt, eine subversive Gestaltungsmacht der Sprache begründet.

Die hier vorgenommene Engführung der Materialien sowie einiger Prämissen depressiver und pornographischer Poetiken haben jedoch gezeigt, dass eine solche Steigerungslogik nicht zwangsläufig mit einer progressiven Textbewegung einhergeht. Eine strukturelle Organisation der sexuellen Handlung in Sequenzen, die sich vielfach wiederholen, führt vielmehr zu einer Fragmentierung des narrativen Verlaufs in einzelne Versatzstücke ohne kausallogische Verkettung. Exzessive Bewegungen, die nicht an ein Ziel führen, sondern gewissermaßen ‚auf der Stelle treten‘, wirken in den drei Texten wie ermüdende und zerstörerische Litaneien, die trotz darstellerischer Konkretion in eine Abstraktion ihrer selbst hin zum Schematischen und Musterhaften münden, aus dem es keinen Ausweg gibt. So führen *Lust*, *Verführungen* und *Nymph()**maniac* gerade in ihrer Zeitstruktur vor, dass der teleologische Einsatz einer auf Triebmaximierung ausgerichteten Heilsgeschichte die Utopie kuptiert; das erfüllende Ende wird ausgesetzt, weil sich das *Movens* der Erfüllung auf dem Weg dahin bereits verschleißt. Wie aus der Kritik am Pornographischen hervorgeht, ist die Absenz einer deutlichen narrativen Struktur aus Anfang, Mitte und Ende geradezu genrekonstitutiv.⁸⁴ Eine depressive Ästhetik stellt sich demnach ein, wenn der unaufhörliche Versuch des Fortschreitens in Regression mündet und wirkt in der Darstellung aus wiederholtem Versuch und seinem Scheitern besonders eindrücklich.

Aus der Analyse ist hervorgegangen, dass dieser in der sprachlichen und kompositorischen Struktur der Texte verankerte Formverlust mit Darstellungs-

⁸³ Herbert Marcuse: Phantasie und Utopie. In: Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen. Hg. v. Anselm Neustüss. Neuwied/Berlin 1968, S. 219–234, hier S. 230.

⁸⁴ Diese und andere Kritikpunkte am Pornographischen werden diskutiert in Sontag, S. 41, passim.

strategien des Ekels und des Grotesken hervorgerufen wird, die als genuin körperbezogene Konzepte ein Bindeglied zwischen depressiver und pornographischer Ästhetik bilden. Beide Konzepte wirken zersetzend auf das Zeichensystem, dem sie entstammen, und spielen, wie auch Kristevas Theorie von Semiotischem und Symbolischem, das Körperliche, Triebhafte gegen eine davon abgegrenzte Sinndimension aus. Eine solche von den hier angeführten Texten vertretene Interpretation des Verhältnisses von materieller und sinntragender Dimension als *konfliktiv* verweist auf das Motiv einer Trennung, das weitaus älter ist als der gewählte Untersuchungszeitraum.⁸⁵ Körperbezogenes tritt hier nun radikalisiert auf und ruft in seiner strukturellen Reproduktion eine Ästhetik des Depressiven hervor, die sich aus der gegenseitigen Zersetzung der symbolischen wie semiotischen Ebene speist. Die depressive Ästhetik führt somit nicht nur das Scheitern am Sinn, sondern auch das Scheitern am Körper vor, und destruiert aus diesem Zusammenspiel narrative Zeitstrukturen.

Eine progressive Tendenz vereint die im späten achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert vorherrschenden Zeitutopien mit dem Utopischen als Denkfigur, wie es im zwanzigsten Jahrhundert den (Genre-)Diskurs dominierte.⁸⁶ Beide ziehen den Antrieb ihres Narrativs aus einem zu erreichenden und gleichsam erreichbaren Zustand. Kuptierte Utopien eignen sich deshalb so gut als Sinnbild einer negativen Ästhetik, weil sie die Anstrengung, einen jetzigen Zustand zugunsten eines anderen zu überschreiten, sehr wohl vorführen, um sie dann – mit unterschiedlichen Verfahren, die eine unterschiedliche Intensität des Destruktiven generieren – wiederholt in ihrer Sinnlosigkeit zu entlarven. Das Leiden am Jetzt wird durch die Abwesenheit eines künftig Anderen potenziert.

Betrachtet man, um das anfangs erwähnte Konzept wieder aufzugreifen, die Denkfiguren der Gegenwartsdiagnostik, so wird deutlich, dass die These einer Reziprozität von Zeitsemantik und Krankheit um eine Volte ergänzt werden muss. Die Gegenwartsdiagnostik arbeitet nicht nur, wie zu Anfang mit Ulrich Bröckling aufgeworfen, mit gegenseitiger Zuschreibung von Depression und Zeitstrukturen, sondern interpretiert die zeitliche Strukturposition ihrer Zeit selbst als Normabweichung, insofern sie sich nicht in einer teleologischen Narration verorten lässt. Zeit stagniert in einer ‚breiten Gegenwart‘,⁸⁷ wird ‚gespens-

⁸⁵ Vgl. Karl Mertens: Die Leiblichkeit des Handelns. In: Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. II: Paradigmen und Disziplinen. Hg. v. Friedrich Jäger u. Jürgen Straub. Stuttgart/Weimar 2011, S. 327–340.

⁸⁶ Vgl. Alexander Neupert-Doppler: Utopie. Vom Roman zur Denkfigur. Stuttgart 2015, S. 7–14.

⁸⁷ Hans Ulrich Gumbrecht: Unsere breite Gegenwart. Frankfurt a. M. 2012.

tisch',⁸⁸ 'erschöpft sich',⁸⁹ gerät „aus den Fugen“.⁹⁰ Dies verweist zum Abschluss auf folgende Fragezusammenhänge, die hier nicht beantwortet, aber zumindest aufgerufen werden können:

- 1) Inwiefern operiert die Gegenwartsdiagnostik vor dem angesetzten Untersuchungszeitraum mit einer Pathologisierung nicht nur ihrer Zeit, sondern von Zeitsemantiken als Beschreibungskategorie von Gegenwart?⁹¹
- 2) Welche Rolle spielen andere Diskursfelder wie etwa das der Ökonomie⁹², die ihrerseits einer Strukturlogik aus Leistung und Erschöpfung folgt, für die strukturelle Verknüpfung von Depression und Pornographie?⁹³
- 3) Schafft Pornographie als Text des Körpers schlechthin, der spätestens seit seiner Hochphase im beginnenden neunzehnten Jahrhundert immer auch ein Medium der Sozialkritik ist,⁹⁴ auch in früheren Gegenwarten und damit vor einem *linguistic turn* durch die Aushebelung von Sinn- und Zeitstrukturen eine Ästhetik der Negation? Oder, anders ausgedrückt: Wirkt das Pornographische auch vor der Konzeption von 'Depression' als Krankheit in einer Strukturäquivalenz zu Komplexen des Melancholischen oder der Erschöpfung?
- 4) Entwirft der Verlust einer teleologischen und progressiven Tendenz auf Ebene des textuellen wie kulturellen Narrativs und damit der im Hauntologischen angeführte Zwischenstatus aus Nicht-mehr und Noch-nicht den Eindruck einer Sinnlosigkeit der eigenen Zeit? Ist die Ästhetik des Depressiven damit zwangsläufig das Moment einer Postmoderne nach den großen Erzählungen?

88 Fisher: Gespenster meines Lebens, passim.

89 Michael Hirsch: Jenseits des Banns – Mythos des Immergleichen oder neue Fortschrittssequenz? In: Absolute Gegenwart. Hg. v. Marcus Quent. Berlin 2016, S. 86–112, hier etwa S. 89.

90 Aleida Assmann: Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne. München 2013.

91 Vgl. Eva Stubenrauch: Kontrapunkt moderner Historizität. Erschöpfung als Gegenwartsdiagnose bei Görres, Nietzsche und Gumbrecht. In: Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne. Hg. v. Julian Osthus u. Jan Gerstner. München 2021, S. 27–48.

92 Martin Butler befasst sich in seinem Beitrag im vorliegenden Band ausführlich mit dem diskursiven Zusammenhang von wirtschaftlicher und psychopathologischer Depression.

93 Vgl. Wolf: Bewegte Körper – Bewegte Bilder, S. 32 f.

94 Siehe dazu Lynn Hunt: Obszönität und die Ursprünge der Moderne (1599–1800). In: Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne. Hg. v. ders. Frankfurt a. M. 1994, S. 7–43, hier v. a. S. 20.

- 5) Kann die Verzeitlichung der Utopie⁹⁵ und die etwa zeitgleiche Verzeitlichung⁹⁶ der Form *ex negativo* die Voraussetzung dafür sein, dass sich Form in der Zersetzung teleologischer Progression de-formiert und Formverlust mit Sinnverlust einhergeht?⁹⁷ Inwiefern deckt sich diese Überlegung mit der modernen Körperästhetik des Fragmentarischen, Mechanischen oder Drastischen,⁹⁸ wie sie z. B. – und damit auch zeitgleich – de Sade oder Kleist etablieren?

Literaturverzeichnis

- Angerer, Eva: Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse. Wien 2007.
- Assmann, Aleida: Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne. München 2013.
- Baßler, Moritz: Texte und Kontexte. In: Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Hg. v. Thomas Anz. Stuttgart, Weimar 2007, S. 355–370.
- Bayer, Lothar: Kristeva, Julia: Soleil Noir. Dépression et Mélancholie. In: Psyche 59 (2005), H. 9, S. 1021–1027.
- Bethman, Brenda: „Obscene Fantasies“: Elfriede Jelinek’s Generic Perversions. New York 2011, S. 49–62.
- Bröckling, Ulrich: Der Mensch als Akku, die Welt als Hamsterrad. Konturen einer Zeitkrankheit. In: Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft. Hg. v. Sighard Neckel u. Greta Wagner. Berlin 2013, S. 179–200.
- de Man, Paul: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt a. M. 1993.
- Ehrenberg, Alain: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt a. M. 2004.
- Faulstich, Werner: Hardcore-Pornofilme: Geschichte, Typologie, Ästhetik und Bedeutung. In: Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten. Hg. v. Karl Friedrich Reimers. München 1995, S. 231–248.
- Federmaier, Leopold: Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache. Zu Jelineks „Lust“. In: Weimarer Beiträge 52 (2006), H. 1, S. 50–62.

95 Einschlägig dazu ist Reinhart Koselleck: Verzeitlichung der Utopie. In: Zeitschichten. Studien zur Historik. Hg. v. dems. Mit einem Beitrag v. Hans-Georg Gadamer. Frankfurt a. M. 2003, S. 131–149.

96 Vgl. Dirk Oschmann: Der Einbruch der Zeit in die Form. Englisch-deutscher Theorietransfer im 18. Jahrhundert. In: Zeit der Form – Formen der Zeit. Hg. v. Eva Geulen u.a. Hannover 2016, S. 37–62.

97 Vgl. Eva Stubenrauch: Die Ordnung der Zukunft. Ästhetische Verfahren der Zeitmodellierung seit 1800. Berlin/Boston 2023 (Studien zur deutschen Literatur), S. 312–356.

98 Vgl. dazu den einschlägigen Sammelband: Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur. Hg. v. Davide Giuriato u. Eckhard Schumacher. München 2016.

- Fisher, Mark: *Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft.* Aus dem Englischen v. Thomas Atzert. Berlin 2015.
- Flaßpöhler, Svenja: Selbstvollendende Sexmaschinen. Zur Materialistischen Utopie des pornographischen Körpers. In: *Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft.* Hg. v. Kristiane Hasselmann u. a. München 2004, S. 281–298.
- Galt, Rosaling: *The Suffering Spectator? Perversion and Complicity in Antichrist and Nymphomaniac.* In: *Politics, Theory, and Film: Critical Encounters with Lars von Trier.* Hg. v. Bonnie Honig u. Lori J. Marso. Oxford 2016, S. 71–96.
- Giuriato, Davide u. Schumacher, Eckhard: *Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur.* München 2016.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Unsere breite Gegenwart.* Frankfurt a. M. 2012.
- Haaser, Rolf/Günter Oesterle: *Grotesk.* In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft,* Bd. 1. Hg. v. Harald Fricke u. a. Berlin 1997, S. 745–748.
- Hardt, Manfred: *Zeichen in poetischen Texten.* In: *Literatursemiotik I.* Hg. v. Achim Eschbach u. Wendelin Rader. Tübingen 1980, S. 103–126.
- Harenberg, Sabine: *Liebe, Sexualität, Erotik? „Verführungen. 3. Folge Frauenjahre.“* von Marlene Streeruwitz. In: *Lustfallen. Erotisches Schreiben von Frauen.* Hg. v. Christina Kalkuhl u. Wilhelm Solms. Bielefeld 2003, S. 49–56.
- Henke, Silvia: *Pornographie als Gefängnis. Elfriede Jelineks Lust im Vergleich,* S. 16; URL: http://www.silviahenke.ch/data/she_jelinek_%20Gefangnis.pdf (letzter Zugriff am 13.11.2018), abgedruckt in: *Eros und Literatur.* Hg. v. Roger Müller Farguell. Zürich 2001, S. 239–264.
- Hirsch, Michael: *Jenseits des Banns – Mythos des Immergleichen oder neue Fortschrittssequenz?* In: *Absolute Gegenwart.* Hg. v. Marcus Quent. Berlin 2016, S. 86–112.
- Hunt, Lynn: *Obszönität und die Ursprünge der Moderne (1599–1800).* In: *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne.* Hg. v. ders. Frankfurt a. M. 1994, S. 7–43.
- Jelinek, Elfriede: *Lust.* Hamburg 1989.
- Kleinschmidt, Christoph: *Das Ende als Aporie serieller Narration? Romantisches Erzählen und die moderne US-amerikanische TV-Serie am Beispiel von THE SOPRANOS und LOST.* In: *Schlusspunkte. Poetiken des Endes.* Hg. v. Markus Engels, Kai Löser u. Immanuel Nover. Würzburg 2017, S. 269–286.
- Koselleck, Reinhart: *Verzeitlichung der Utopie.* In: *Zeitschichten. Studien zur Historik.* Hg. v. dems. Mit einem Beitrag v. Hans-Georg Gadamer. Frankfurt a.M. 2003, S. 131–149.
- Koselleck, Reinhart: *[Art.] Fortschritt.* In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland.* Bd. 2. Hg. v. dems., Otto Brunner u. Werner Conze. Stuttgart 1975, S. 351–423.
- Kristeva, Julia: *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie.* Aus dem Französischen übersetzt v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a. M. 2013.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection.* Übers. v. Leon S. Roudiez. New York 1982.
- Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache.* Aus dem Französischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Reinold Werner. Frankfurt a. M. 1978.
- Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman.* In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven,* Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II.* Hg. v. Jens Ihwe. Frankfurt a. M. 1972, S. 345–375.

- Küchenhoff, Joachim: Dekonstruktionen von Lust, Diskurs und Film. In: Lust und Laster. Was uns Filme über das sexuelle Begehren sagen. Hg. v. Parfen Laszig u. Lily Gramatikov. Wiesbaden 2017, S. 321–335.
- Kupke, Christian: Julia Kristeva: Das Pathos des Denkens oder Die zweifache Genese des Subjekts. In: Kultur. Theorien der Gegenwart. Hg. v. Stephan Moebius u. Dirk Quadflieg. Wiesbaden 2011, S. 321–333.
- Largier, Niklaus: [Art.] Pornographie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Hg. v. Harald Fricke u. a. Berlin 2003, S. 127–131.
- Marcuse, Herbert: Phantasie und Utopie. In: Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen. Hg. v. Anselm Neuss. Neuwied/Berlin 1968, S. 219–234.
- Menke, Christoph: „Unglückliches Bewußtsein“. Literatur und Kritik bei Paul de Man. In: Paul de Man: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt a. M. 1993, S. 265–299.
- Mertens, Karl: Die Leiblichkeit des Handelns. In: Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. II: Paradigmen und Disziplinen. Hg. v. Friedrich Jäger u. Jürgen Straub. Stuttgart/Weimar 2011, S. 327–340.
- Morsch, Thomas: Die Macht der Bilder: Spektakularität und die Somatisierung des Blicks im Actionkino. In: Film und Kritik 8 (1999), H. 4, S. 21–43.
- Neckel, Sighard/ Greta Wagner: Einleitung: Leistung und Erschöpfung. In: Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft. Hg. v. dens. Berlin 2013, S. 7–25.
- Neupert-Doppler, Alexander: Utopie. Vom Roman zur Denkfigur. Stuttgart 2015.
- Nymph(omaniac, Vol. I und II. Reg. Lars von Trier. Concorde Home Entertainment 2014.
- Oschmann, Dirk: Der Einbruch der Zeit in die Form. Englisch-deutscher Theorietransfer im 18. Jahrhundert. In: Zeit der Form – Formen der Zeit. Hg. v. Eva Geulen u. a. Hannover 2016, S. 37–62.
- Osinski, Jutta: Satire auf einen Porno. „Lust“ von Elfriede Jelinek. In: Lustfallen. Erotisches Schreiben von Frauen. Hg. v. Christina Kalkuhl u. Wilhelm Solms. Bielefeld 2003, S. 41–44.
- Schreckenberger, Helga: Die „Poetik des Banalen“ in Marlene Streeruwitz' Romanen „Verführungen“ und „Lisa's Liebe“. In: Modern Austrian Literature 31 (1998), H. 3/4, S. 135–147.
- Seeßlen, Georg: Lars von Trier goes Porno. (Nicht nur) über NYMPHOMANIAC. Berlin 2014.
- Sontag, Susan: Die pornographische Phantasie. In: Kunst und Antikunst. Hg. v. ders. Wien 1980, S. 39–71.
- Streeruwitz, Marlene: Verführungen. Roman. Frankfurt a. M. 2012.
- Stubenrauch, Eva: Die Ordnung der Zukunft. Ästhetische Verfahren der Zeitmodellierung seit 1800. Berlin/Boston 2023.
- Stubenrauch, Eva: Kontrapunkt moderner Historizität. Erschöpfung als Gegenwartsdiagnose bei Görres, Nietzsche und Gumbrecht. In: Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne. Hg. v. Julian Osthus u. Jan Gerstner. München 2021, S. 27–48.
- Svandrik, Rita: Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr; Lust; Gier. In: Jelinek Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Stuttgart 2013, S. 102–113.
- Thomsen, Christian W.: [Art.] Groteske, das. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart 2013, S. 284 f.
- Thorpe, Kathleen: Das Böse in der Banalität – Die Giftmörderinnen von Elfriede Czurda und Verführungen von Marlene Streeruwitz. In: Temeswarer Beiträge zur Germanistik 1 (1997), S. 398–402.
- Wolf, Enrico: Bewegte Körper – Bewegte Bilder. Der pornographische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik. München 2008.

