

## Aufsatz

# Die feministischen, literarischen und politischen Ansätze von Marlene Streeruwitz

Anett Csorba

Institute of German Studies, University of Debrecen  
Doctoral School of Literary and Cultural Studies, University of Debrecen  
Egyetem tér 1.  
H-4032 Debrecen  
csorba.anett@arts.unideb.hu

### Abstract

The objective of this paper is to provide an overview of the most important literary, feminist and political aspects of the literature of Marlene Streeruwitz. Besides providing a basic overview of concepts such as *écriture féminine* and stream of consciousness in the first section of this work, this paper also aims to serve as a general introduction to the feminist and political literature of Marlene Streeruwitz. The analytical part of this paper focuses on two of her most famous and influential theoretical writings, namely *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.* (1997) and *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen.* (1998). This section includes a detailed discussion of the main characteristics of Streeruwitz' unique and rebellious approach to (feminist) writing, of her thoughts on the grand narratives of world literature and of theater and last but not least of the reasons why she chose to become a feminist author in the first place.

*Keywords:* contemporary Austrian literature, feminism, *écriture féminine*, Marlene Streeruwitz

## 1 Die feministische Poetik von Marlene Streeruwitz

In ihrer feministischen Poetik folgt Streeruwitz der Tradition des weiblichen Schreibens – der *Écriture féminine* –, die von Hélène Cixous in den 70er Jahren begründet wurde. Obwohl die Vertreterinnen der *Écriture féminine* unterschiedliche Auffassungen von Weiblichkeit, Frauen-Sein, Emanzipation, Sprache und Politik hatten, waren sie sich darin einig, dass die weibliche Stimme in der patriarchalen Ordnung keinen Platz hatte, und somit versuchten sie Frauen sowohl mündlich als auch schriftlich zu Wort kommen lassen. Die Ursache für das Verstummen des Weiblichen ist im

Konzept des Phallogozentrismus von Jacques Lacan und Jacques Derrida zu suchen. Nach dem laut Jutta Osinski die Sprache „alles A-Logische, Nicht-identische, sprachlich nicht Fixierbare als unwesentliches Andere“<sup>1</sup> ausschließe. *Écriture féminine* entstand in einer intensiven Auseinandersetzung mit den Ansätzen von Lacan und Derrida, indem Vertreterinnen wie Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Monique Wittig und, ihnen folgend, Marlene Streeruwitz gegen das Gesetz des Vaters<sup>2</sup> und den Logozentrismus<sup>3</sup> rebellierte und sich, so Franziska Schößler, auf die Suche „nach einer anderen Sprache“ machten, „einer Sprache jenseits der Logik und des Gesetzes, eigentlich also einer poetischen Sprache, die auf Rhythmus, Musikalität, auf das Agrammatische Wert legt und so zum Ausdruck des Anderen werden kann.“<sup>4</sup>

Das Konzept der *Écriture féminine* spielt eine wichtige Rolle in der feministischen Poetik von Marlene Streeruwitz, die in ihren theoretischen Schriften immer wieder betont, dass es bis heute keine zufriedenstellende Lösung für das Unterdrücken der weiblichen Stimme gäbe. Dies ist auch ihre Antwort auf Kritik, die sie in die Kategorie der radikalen und altmodischen Feministinnen einstuft möchte. Daher werde ich, bevor ich die feministische Poetik von Streeruwitz eingehend analysiere, im ersten Schritt das ursprüngliche Konzept der *Écriture féminine* von Cixous rekonstruieren. Danach werde ich einen Vergleich zwischen dem weiblichen Schreibkonzept von Cixous und dem von Streeruwitz ziehen und dabei die Einzigartigkeit der *Écriture* von Streeruwitz herausarbeiten. Schließlich werde ich auf spezifisch für Streeruwitz wichtige Themen wie die schriftstellerische Verantwortung und die Bedeutung der Autorenposition eingehen.

### **1.1 *Hélène Cixous und der Begriff der „écriture féminine“***

Der Begriff „*Écriture féminine*“ (weibliches Schreiben) geht auf die französische Literaturwissenschaftlerin und Feministin Hélène Cixous zurück. Sie ist eine der wichtigsten dekonstruktiven Sprachdenkerinnen des 20. Jahrhunderts, die seit den 70er Jahren die poststrukturelle Literatur und Philo-

---

<sup>1</sup> Osinski, 58.

<sup>2</sup> Franziska Schößler erklärt den Begriff wie folgt: „Eine Trennung von Zeichen und Bedeutung findet erst mit dem Auftritt des Vaters statt, der die imaginäre Einheit auflöst. Er ist der Vertreter des Gesetzes und bringt den Phallus als Generator von Differenzen (auch der Geschlechterdifferenz) ins Spiel. Sein Erscheinen stört die Einheit des Kindes mit der Mutter, etabliert das Inzest-Tabu und sorgt dafür, dass das unerfüllte Begehren (nach der Mutter) ins Unbewusste verschoben wird“ (80).

<sup>3</sup> Logozentrismus bezeichnet „die Dominanz rationalistischer Verfahren und eines logisch strukturierten, definitorischen Sprechens, wie es in der abendländischen Philosophie vorherrscht“ (Schößler 2008: 81).

<sup>4</sup> Schößler, 81.

sophie prägt. Sie beschäftigt sich mit der Theorie des weiblichen Schreibens und betrachtet den Körper als Ort des Unbewussten. Die *Écriture féminine* ist sowohl Kritik an einer auf binären Oppositionen basierenden, phallogozentrischen Kultur, als auch eine Suche nach Möglichkeiten, die authentische weibliche Stimme zum Reden zu bringen. Das Problem besteht nämlich darin, dass – laut Cixous – die Sprache männlich strukturiert sei und als Folge die weibliche Sprache und die weibliche Sexualität unterdrückt worden seien. Ihre Theorie plädiert für ein solches Schreiben, das „die symbolische Ordnung – *das Gesetz des Vaters* – unterläuft und transformiert, indem es die verdrängte Triebhaftigkeit in den Text einbringt, die allen Sinnstrukturen zugrunde liegt.“<sup>5</sup> Sprache und Schrift erscheinen bei Cixous als Orte des individuellen Bewusstseins und der Akt des Schreibens wird dadurch als eine Art *Selbstschaffung* betrachtet. „Die Frau muss sich schreiben, denn das Erfinden eines neuen aufständischen Schreibens lässt sie im Augenblick ihrer Befreiung die notwendigen Brüche und Veränderungen ihrer Geschichte vollziehen.“<sup>6</sup>

*Écriture féminine* signalisiert somit die Befreiung des Weiblichen und setzt das Bild der Mutter dem lacanschen Bild des Über-Vaters entgegen. Sie lehnt dadurch die Sprache der großen Väter ab und lässt das präödiopale Mutterbild als „allumfassende Liebe und genießende Oralität“<sup>7</sup> erscheinen: „Weiblich schreiben, heißt, das hervortreten zu lassen, was vom Symbolischen abgetrennt wurde, nämlich die Stimme der Mutter, heißt, Archaisches hervortreten lassen.“<sup>8</sup> Weibliches Schreiben ist somit eine Öffnung zu dem Fremden hin – das weibliche Ich schreibt nicht über etwas, sondern versucht dem *Anderen* Sprache zu verleihen, es sprechen zu lassen. Cixous' weibliches Schreiben ist innovativ in dem Sinne, dass es wortwörtlich mit dem ganzen Körper gegen die phallogozentrische Kultur rebelliert und dient daher als Basis für die neueren feministischen Schreibtheorien des 21. Jahrhunderts.

Cixous schrieb auch über den Unterschied zwischen Männern und Frauen und richtete ihr Augenmerk auf die Lage der Frauen in der phallogozentrischen Kultur. Die Frau, egal ob sie sich in der Familie, in der Gesellschaft oder in der Wissenschaft befindet, sei dem weisen Mann ständig unterstellt. In dem patriarchalen System diene sie nur als Werkzeug, das die männliche Struktur stabilisiert. Laut Cixous ist das weibliche Geschlecht nicht nur zum Schweigen verurteilt, sondern wird auch als unordentliches, kicherndes Wesen betrachtet. Die passive Frau stehe immer in Opposition zu dem aktiven Mann, der mit Eigenschaften wie Größe und Überlegenheit versehen ist. Cixous versteht Weiblichkeit und Männlichkeit eindeutig

---

<sup>5</sup> Lindhoff, 124.

<sup>6</sup> Cixous 1976, 147.

<sup>7</sup> Ebd. 125.

<sup>8</sup> Cixous 1977, 42.

nicht als anatomische Begriffe, sie betrachtet sie eher als libidinöse Ökonomien. Sie möchte dadurch verhindern, dass man Adjektive wie weiblich und männlich klischeehaft benutzt. Da Cixous das schreibende Subjekt nicht primär biologisch-geschlechtlich bestimmt, ist Körper-Schreiben eine Schreibweise, die – theoretisch – beide Geschlechter praktizieren können.

### **1.2 Die ‚Écriture‘ von Marlene Streeruwitz und die Verantwortung im Schreiben**

Marlene Streeruwitz greift mehrere Grundelemente des weiblichen Schreibens von Cixous auf. Laut ihrer Schriften ist Sprache das wichtigste Medium, in dem das patriarchale System dekonstruiert werden kann. Sie strebt auch nach einer neuen Schreibweise, die das Weiblich-Sein auf einer anderen sprachlichen Ebene vermitteln könnte. „Wenn [...] das Sein im Schein der Sprache zu keiner Erscheinung kommen kann, dass ist die eigentliche Konsequenz das Schweigen. Abstinenz von Schein.“<sup>9</sup> Wie Cixous legt auch Streeruwitz in ihren poetologischen Schriften großen Wert auf die weibliche Sprachlosigkeit. „Wir müssen vom Sprache umspülten Nicht-Sprechbaren zu einem Sprache schaffenden Sprechbaren gelangen.“<sup>10</sup> Beide wollen Frauen sowohl schriftlich als auch mündlich zu Wort kommen lassen und beide denken, dass der Phallogozentrismus alle Frauen als unordentliche und chaotische Wesen betrachtet:

Die Quelle all dieser Verdunkelungen und Verschleierungen ist in einem Archiv des Patriarchats zu finden. [...] Das Patriarchat hat immer, einmal offener, einmal verborgener, die Feindschaft mit der Frau aufrechterhalten. [...] Ordnung beschreibe sich an Unordnung. Unordnung. Das ist Trieb ohne rationale Steuerung. Grenzverlust. Chaos. Emphase. Ekstase. Und alle anderen ordnungsstörenden Zustände. Und alles wird dem Weiblichen zugeordnet. (ebd.: 30-31)

In ihrem Anders-Schreiben versucht Streeruwitz den weiblichen Blick sichtbar zu machen und sich sowohl inhaltlich als auch formal der patriarchalen Ordnung zu entziehen.

Es war der Geschichte des ersten Vaters und des in ihr transportierten, aber nie preisgegebenen Geheimnisses mit der Suche nach einem eigenen Geheimnis zu entkommen. Es war der Bogen dieser Geschichte zu zerschlagen und aus den Bruchstücken eine eigene zu formen. Eine andere. Es war die Sprache zu zersplittern und daraus einen neuen, einen anderen Glanz zu retten. (ebd.: 55)

Die Zerrissenheit ihrer Anders-Sprache führt zur Geburt der weiblichen Sprache. Mithilfe der in ihren literarischen Werken angewandten Version

<sup>9</sup> Streeruwitz 1997, 46. Im Weiteren werde ich auf die Tübinger Poetikvorlesung als „TP“ im Text verweisen.

<sup>10</sup> Streeruwitz 1998, 13. Im Weiteren werde ich auf die Frankfurter Poetikvorlesung als „FP“ im Text verweisen.

der Bewusstseinsstromtechnik lehnt Streeruwitz alle konventionellen Schreibtechniken ab, die dem literarischen Kanon innewohnen. Zur Streeruwitzschen Bewusstseinsstromtechnik gehören unter anderem die Verwendung von unvollständigen Sätzen, von unzähligen Punkten, die den Rhythmus des Lesens unterbrechen, das ständige Fehlen der Nebensätze und das Verwenden einer umgangssprachlichen Stilebene.

Auf der Suche nach einem Ausweg aus der Sprache *des ersten Vaters* lässt Streeruwitz zahlreiche Einwortsätze in ihren Texten stehen. Diese Einwortsätze sind Satzäquivalente, die nur im gegebenen Kontext einen Sinn ergeben. Oft fehlt das finite Verb in den Sätzen, was am häufigsten die mangelnde Handlungsfähigkeit der Figuren verdeutlicht. Auch die unbeendeten Sätze stehen oft für Zweifel, Angst und für das Fehlen von Souveränität.

Cixous sieht aber das wahre Wesen der *Écriture féminine* nicht in der Syntax, sondern in einer immateriellen Dimension des Seins: in dem Unbewussten. „Nehmen wir nicht die Syntax, sondern das Phantasma, das Unbewusste [...] dort sind alle weiblichen Texte [...] sehr nahe beim Fleisch der Sprache [...].“<sup>11</sup> Streeruwitz geht in ihrer *Écriture* einen anderen Weg. Bei ihr lässt sich das unsagbare Verdrängte im graphischen Zeichen des Punktes ausdrücken. Der Punkt steht für etwas, das nicht ausgesprochen werden kann. Er ist Zeichen für eine Abwesenheit:

Ich suchte eine Möglichkeit [...], die Geschichte, die nicht erzählt werden kann, weil ihr keine Sprache zur Verfügung steht, jedenfalls keine verständliche, einzubauen und ihr damit zumindest Raum zu geben. [...] Ich denke, daß der Punkt in der zerrissenen Sprache diesen Raum, diese Möglichkeit schafft. (FP: 55)

Das Unsagbare bedeutet bei Streeruwitz vor allem ein vergessenes *Weibliches*, das wegen der Dominanz der patriarchalen Kultur und diskursiven Einschreibungen des Systems verstummen musste. Was im Schein der Sprache zur Erscheinung kommt ist nicht das wahre weibliche Sein, sondern nur ein Konstrukt von Weiblichkeit, das im phallogozentrischen System metaphorisch mit dem Verdrängten identifiziert wird. Das Unsagbare ist somit eine semantische Leerstelle in der phallogozentrischen Sprache.

Frauen haben nur mittelbaren Zugang zu dieser Sprache, da sie auch nur mittelbaren Zugang zum Blick haben. Streeruwitz bezeichnet in *Sein. Und Schein. Und Erscheinen* (1997) den männlichen Blick als „den Blick zu Gott oder Gottes Blick“ (TP: 20), „in denen uns die Gesellschaft unterweist, noch bevor wir etwas begreifen können“ (ebd.: 20). Frauen – so Streeruwitz – „hatten [...] nie einen Blick“ (ebd.: 20). Der weibliche Blick „musste in Passivität erblinden. Sich in sich verschließen“ (ebd.: 18). Dieser nur mittelbare Zugang von Frauen zu dem Blick ist für Streeruwitz gleichbedeutend mit deren mittelbaren Zugang zur Sprache selbst, denn nur der

---

<sup>11</sup> Cixous 1977, 42.

Blick des Mannes verfügt über die Sprache. Dadurch wird die Geschichte der Frau gleich mit der Geschichte des „Nicht-Blicks“, der „Nichtsprache“ und der „Nichtexistenz“. „Ich dürfte mich [...] nicht erkennen. Ich bin eine Frau. Und deshalb ausgeschlossen“ (ebd.: 8).

### **1.3 Die Autorenposition und die Leerstellen im Text**

Es wurde schon darauf verwiesen, dass Streeruwitz ihre Aufgabe als Autorin in dem Aufdecken des weiblichen Blicks und im Kampf gegen die männliche Sprachgewalt sieht. „In der Frage, wie werde ich sterben, ist der tägliche Kampf ums Bewußtsein beschlossen. Der Kampf um das Eigene“ (FP: 22). Sie bestimmt die exakte Zielsetzung ihrer schriftstellerischen Aufgabe – oder eher Verantwortung – in der Frankfurter Poetikvorlesung, in der sie erklärt, welche Rolle die Autorenposition in der patriarchalen Ordnung spielt:

In der Autorenposition entscheidet sich, wie stark die Geschichte des einen Vaters nachgestellt wird. Sie also auf das eine Geheimnis zurückführen ist, das die [patriarchale] Ordnung verlangt. Oder. Wie konsequent auf ein eigenes Geheimnis hingedrungen wird. Autorenposition. Die nehmen wir in allen Vorgängen der Reflexion ein. Auch und vor allem bei der Selbstreflexion. (ebd.: 52)

Später setzt sie ihren Gedankengang über die Autorenposition wie folgt fort:

Autorenposition, das ist die Brechung der Welt in ihre beschreibbaren Bestandteile. Ist die Rückführung der Komplexität von Sein auf pragmatische Entitäten, die nicht mehr aufeinander reduziert werden können. [...] Die Autorenposition war für mich seit jeher die schwierigste Findung. Ich begann aus den radikalsten Wünschen auf Befreiung des Schreibens das Schreiben mit Bewußtseinsstromtechnik. Befreiung vor allem von einem literarischen Super-Ego, das sich aus dem Lesen aller mit zugänglichen Bücher hergestell[t] [...] bekommen hatte. Die Befreiung von den Vätern des literarischen Kanons. (ebd.: 53)

Aus den Zitaten geht klar hervor, dass Streeruwitz gegen die patriarchale Ordnung sowohl inhaltlich als auch formal rebellieren will. Es ist kein Zufall, dass die formale Gestaltung ihrer Prosatexte ungewöhnlich und einzigartig wirken. „Die beschädigten Sätze [...] spiegeln die Ohnmacht, Müdigkeit und Resignation der Protagonistin ebenso wie ihren Haß, ihre Wut, ihren Überlebenswillen und ihre Sehnsüchte und Hoffnungen<sup>12</sup>“, wie es in Christa Gürtlers Buchkritik zum Roman *Verführungen* heißt. Über einen konventionellen Lesefluss kann man also nicht sprechen, wenn man die Texte von Streeruwitz liest. Beginnend mit der Bewusstseinsstromtechnik, die Streeruwitz konsequent in ihren Romanen verwendet, über ihre unkon-

---

<sup>12</sup> Gürtler 94.

ventionelle Satzstruktur bis zum einzigartigen Schreibstil kämpft sie mit jedem Satz gegen den traditionellen literarischen Kanon. Die Zerrissenheit ihrer weiblichen Sprache ist eine bewusst gewählte Waffe, mit der sie der patriarchalen Hierarchie entkommen und diese zugleich auch zerstören will. Dies geschieht in ihren Prosawerken mithilfe unvollständiger Sätze, unzähliger Punkte und durch den Verzicht auf Nebensätze. In einem Interview mit Kramatschek, in dem ihr die Zerstörung und Beschädigung der Syntax vorgeworfen wurde, antwortete Streeruwitz wie folgt:

Der Punkt ist sicher auch eine Insel, was immer auch auf Inseln passiert. Letzten Endes ist es auch der Punkt, an dem Luft geholt wird, und mithin auch der Punkt, an dem wieder gelebt wird, und so bedeutet er sicher beides. [...] Letzten Endes lässt das Unsagbare sich nur so ausdrücken und ist damit natürlich schon auch eine Zerstörung, die sich erzwingt und der nur schrittweise zu entkommen ist. Aber wir wissen ja, dass Zerstörung auch immer etwas Neues herstellt, ohne jetzt eine Ruinen-Ästhetik bemühen zu wollen.<sup>13</sup>

Und es sind gerade die Punkte, die sogenannten „Lücken“ in ihrem Text, die das Geheimnis des Unsagbaren enthalten: „Ich denke, daß im Punkt auf der formalen Ebene mein Geheimnis verborgen ist und von da auf die Gesamtstruktur zurückstrahlt“ (FP: 56).

In der Regel zählt der Punkt zu den Satzschlusszeichen und steht am Ende eines Satzes. Er grenzt einzelne Sinneinheiten von den darauffolgenden ab und signalisiert die Senkung der Stimme und eine Pause. In den Texten von Streeruwitz erzeugt der Punkt einen oft verstörenden, ungewohnten Rhythmus und hat die Funktion, sowohl stilistische als auch literarische Konventionen abzubauen. Auch die Titel ihres literarischen Werkes enthalten stets irgendein Interpunktionszeichen. Harald Klauhs hat in seiner hervorragenden Kritik zum Roman *Entfernung* im Jahre 2006 geschrieben, dass sich insgesamt 23.767 Punkte im Roman befinden und „das sind bei einem Text von 468 Seiten über 50 Punkte pro Seite.“<sup>14</sup> Er hat auch festgestellt, dass „ein belletristisches Buch desselben Formats mit einer vergleichbaren Typographie [...] durchschnittlich nicht einmal halb so viele Punkte“<sup>15</sup> hat. Streeruwitz hat die Ursache für die Häufigkeit des Punktes in ihrer Poetikvorlesung *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen.* (1998) wie folgt begründet:

Ich suchte eine Möglichkeit, die nicht zu erzählende Geschichte, die Geschichte, die nicht erzählt werden kann, weil ihr keine Sprache zur Verfügung steht, jedenfalls keine verständliche, einzubauen und ihr zumindest Raum zu geben. [...] Ich denke, daß der Punkt in der zerrissenen Sprache diesen Raum, diese Möglichkeit schafft. Ich denke, daß im Punkt auf der formalen Ebene mein Geheimnis verborgen ist und von da auf die

<sup>13</sup> Kramatschek, 36.

<sup>14</sup> Harald, 83.

<sup>15</sup> ebd., 83.

Gesamtstruktur zurückstrahlt. Ist da, wo wir einander im Suchen finden können. Ohne den Prozeß des Suchens allerdings müssen diese Punkte sinnlos erscheinen. (FP: 55)

Die Autorin will die Geschichte des Patriarchats endgültig zerschlagen und aus den Trümmern eine neue Geschichte schreiben. Mit der „nicht zu erzählende Geschichte“ wird im Zitat der weibliche Blick gemeint, der in den patriarchalen Strukturen bis heute keinen Platz fand. Um einen Raum für das Neue kreieren zu können, benötigt sie in ihren Texten eine feste formale Grenze, um nicht in die alte Ordnung zurückzufallen. Diese Funktion erfüllt *der Punkt*.

Neben dem Punkt und den vorher beschriebenen beschädigten Sätzen gibt es noch eine andere Leerstelle in den Texten von Streeruwitz, die in diesem Kontext noch erwähnenswert ist, und zwar das Aufbrechen der Geschehensabfolge. Auch mit der Konstruktion der Handlungsabfolge hält sich die Autorin an unkonventionelle Vorgehensweisen. Denkt man an die zeitliche Konstruiertheit des Romans *Partygirl*. (2011), in dem man über verschiedene Lebensstationen der Protagonistin Madeline liest, vergehen viele Jahre zwischen den Kapiteln, und im Laufe der immer größeren zeitlichen Sprüngen arbeitet sich die Geschichte soweit zurück, bis man sich am Ende der Handlung in der Kindheit der Protagonistin befindet. Die zeitlichen Leerstellen und die unkonventionelle Handlungsabfolge bleiben dem intendierten Leser ganz bis zum Ende unbewusst und es ist unmöglich sie zu füllen und der Geschichte zu folgen. Ein anderes Beispiel ist der Roman *Jessica, 30.*, in dem zwischen den einzelnen Kapiteln mehrere Monate vergehen, sie sind aber zumindest chronologisch angeordnet. Zusätzlich verwendet noch die Autorin gerne Rückblende und Kollage, wie sie es in *Lisa's Liebe* tat, was dazu führt, dass man die Chronologie der Geschichte noch schwerer rekonstruieren kann. Die zeitliche Leerstelle erfüllt in diesen Texten sowohl die Funktion der Distanzhaltung gegenüber dem Leser als auch fungiert sie als eine weitere Verfremdung der literarischen Konventionen.

Marlene Streeruwitz versucht in ihrem Werk auf diese Weise zu verhindern, dass selbst noch in der feministischen Perspektive das konventionelle Rollenbild des weiblichen Opfers tradiert und dessen gesellschaftliche Akzeptanz letztlich nicht angegriffen wird. Die Frauen bei Marlene Streeruwitz teilen sich die Gemeinsamkeit, dass sie ihre Opfer-Rolle in der Gesellschaft so sehr verinnerlicht haben, dass sie als freie unabhängige Individuen nicht mehr existieren können. Einigen Frauen, wie Helene in *Verführungen.*, oder Jessica in *Jessica, 30.* gelingt es, aus der Opfer-Rolle auszuweichen, doch den meisten bleibt nur die Erkenntnis ihrer deprimierenden Lage. Denn, wie Streeruwitz in einem Interview gesagt hat, „[...] aus der Erkenntnis ist nur Leid zu erwarten. Was ich bei meinen Romanfiguren nicht ändern kann, ist, dass sie das meistens auch erkennen, aber trotzdem



darinnen stecken.“<sup>16</sup> Claudia Kramatschek fasst diese Position zusammen: „Alle Ihre Prosawerke beschreiben die Implikationen von Frauenleben, wie sie die patriarchal bzw. postpatriarchal dominierte Geschlechterdifferenz noch immer hervorzurufen vermag.“<sup>17</sup>

## 2 Die Poetikvorlesungen von Marlene Streeruwitz: Entstehung und Schwerpunkte

Die beiden poetologischen Schriften von Streeruwitz erschienen in den Jahren 1997 und 1998 unter dem Titel *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. und Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen*. Streeruwitz hat im Wintersemester 1995/96 in Tübingen drei Vorlesungen über ihre Poetik gehalten. Im nächsten Jahr setzte sie ihre Vorlesungen in Frankfurt fort und als Ergänzung zur Tübinger Vorlesungen sprach sie vor dem Publikum über die praktische Umsetzung ihrer Theorie. Auf der inhaltlichen Ebene sind beide Vorlesungen sehr abstrakt konstruiert, teilen aber viele persönliche Erfahrungen mit dem Lesepublikum mit und enthalten selbst-reflexive Textabschnitte. Auch der Grundgedanke der 1998er Vorlesung beginnt mit einer Selbstreflexion: Wie ist es einem möglich, anders zu denken, wenn man nur die patriarchale Sprache kennt und in der patriarchalen Ordnung aufgewachsen ist?

Es muß in einer nicht patriarchalen Poetik um Entkolonialisierung gehen. Darum. Daß nicht einfach nur neu gedacht werden kann. Sondern, wie anders gedacht werden kann. Wie ein Anders-Denken möglich werden kann, obwohl wir keine andere Sprache als die patriarchale kennen. Und wie anders geschrieben werden kann. Obwohl wir keine andere Sprache als die patriarchale können. (FP: 22)

Wie auch in diesem Zitat zu sehen ist, spiegeln die poetologischen Schriften mehrere Grundgedanken der *Écriture féminine* wider. Streeruwitz geht davon aus, dass eine kulturell bedingte Hierarchie zwischen Mann und Frau besteht, die die Ordnung des Patriarchats verstärkt und unterstützt. Aus dieser Annahme leitet sie die weibliche Sprachlosigkeit ab, die früher auch schon von Cixous thematisiert wurde. Wenn man an diesem Punkt dem Gedankengang vom Cixous folgt, kommt man zu der Schlussfolgerung, dass alles, was nicht dem Mann zugeschrieben wird und deswegen in die Kategorie *des Anderen* gerät, dem Bild des Weiblichen / des Weiblich-Seins entsprechen soll. In der Poetik von Streeruwitz wird aber darauf aufmerksam gemacht, dass das Weiblich-Sein, das durch die männlich dominierte Sprache realisierbar wird, nur bloße Illusion und eine tatsächliche Lüge des Patriarchats sei. Begründet wird es mit dem Fehlen des weiblichen Blicks

<sup>16</sup> Lorenz/Kraft, 233.

<sup>17</sup> Kramatschek, 25.

und mit dem Verstummen der weiblichen Stimme. Die weibliche Stimme habe ihre Eigenständigkeit völlig verloren, weil sie einerseits von dem Unsagbaren umschlossen wird und deshalb als eine Leerstelle in der Sprache erscheint, und andererseits, weil diese Leerstelle von dem Patriarchat mit Bedeutung versehen wird. Was Streeruwitz in ihrer Poetikvorlesung schreibt, ist also von diesem Punkt an nicht mit dem Gedankengang von Cixous gleichzusetzen. Während Cixous ihr Augenmerk nur auf die zwischen den Geschlechtern bestehenden Oppositionen lenkt und dadurch ein binäres Geschlechtersystem essentialisiert, rückt Streeruwitz ihren Fokus auf die Verschiebungsvorgänge und Aushandlungsprozesse zwischen den Geschlechtern und lässt die relationale Beziehung zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit in den Blick treten. Ihre Theorie über die verstummte weibliche Stimme und über das unterdrückte Weiblich-Sein wird mit Beispielen aus ihrem eigenen Alltag untermauert.

Ich erzähle diese Geschichte als Bericht, daß sehr früh begonnen werden kann, im Widerstand zu leben. Daß ich von dem Widerspruch einer patriarchal religiösen Erziehung zu den Lebenswirklichkeiten in den Widerstand getrieben wurde. Widersprüche, die in jeder Kinderwirklichkeit wirksam werden. [...] Der Blick in den Spiegel am Morgen. Das ist für mich die stete Wiederkehr der Fragen, wer ich nun bin. (ebd.: 21).

Alltag ist ja auch ein wichtiges Stichwort in ihren Vorlesungen. Streeruwitz zeigt den Lesern, was eigentlich hinter dem Schatten des alltäglichen (Frauen)Lebens steckt und wie die Ordnung – eine Apparatur der Macht – den Alltag der Frauen immer wieder beeinflusst. „Ordnung. Das ist ein endgültiger, dauernder Zustand. Ordnung. Das ist die Entledigung von allen Unruhefaktoren. Das ist Ruhe. Ordnung. Das ist Leblosigkeit. Sind die Regeln, die das Leben klar und überschaubar machen. Übersichtlich. Einseitig. Ordnung ist das Ziel aller Versuche, die Menschheit zu bändigen“ (ebd.: 11). Durch ganz banale Geschehnisse aus dem Alltag wird veranschaulicht, wie die patriarchale Macht über Religion, Politik, Kunst und Medien regiert und wie sie die Menschen als Marionetten bewegt. „Wir lernen, bevor wir der Sprache mächtig sind. Wir werden demnach geprägt von unausgesprochenen Bildern der Verdammnis und des Glücks. Von tabuisierten, weil sprachlosen Aufträgen, die in uns eingepflanzt werden, bevor wir in der Lage sind, diese Aufträge zu erkennen oder überhaupt zu begreifen, daß sie uns erteilt werden“ (TP: 13). Sprache ist auch ein Thema in den Vorlesungen, da sie in dem Aufrechterhalten der Ordnung eine große Rolle spielt: „Sprache [...] regelt die Bewegungsformen rund um das Geheimnis im Zentrum in das Können, Mögen, Dürfen, Sollen, Wollen, Müssen, Lassen. Und immer wird die Modalität von den Regeln des Geheimnisses in Ordnung genötigt“ (FP: 128). Und letztendlich versucht Streeruwitz noch die emanzipierte Frau zu definieren und fragt, wie sie aus dem Patriarchat ausbrechen könnte. „Wie verfallende ich nicht dem kollekti-

ven Unterbewußtsein [...]. Wie entkomme ich dem kollektiven Geheimnis, in das ich von Beginn an hineingezogen werde. Wie verschaffe ich mir mein eigenes Geheimnis, ohne unter den Schuldgefühlen für dieses Entkommen zusammenbrechen zu müssen“ (ebd.: 43).

### **2.1 Die formale Gestaltung der Poetikvorlesungen**

Sowohl die formale Konstruiertheit als auch die grammatische Strukturiertheit ihrer poetologischen Vorlesungen spiegeln die Ausprägung der weiblichen Schreibweise der Autorin wider. Besonders auffällig sind in den Schriften die zahlreichen Einwortsätze, Auslassungen und die vielen Punkte, die die traditionelle Struktur des Satzes zerbrechen. Streeruwitz verweist in ihrer Tübinger Poetikvorlesung auf die Hierarchie von Haupt- und Nebensatz, indem sie erwähnt, dass die beiden Satzteile als nicht gleichwertig erscheinen. Aus diesem Grund versucht sie in ihren Werken auf Nebensätze völlig zu verzichten und nur mit Hauptsätzen zu arbeiten. Dies erkennt man auch an dem folgenden Zitat, in dem sie über die Satz-hierarchie schreibt:

Der vollständige Satz ist eine Lüge. Im Entfremdeten kann nur Zerbrochenes der Versuch eines Ausdrucks sein. Das Ich des Aktivsatzes müßte leerelos über sich verfügen. Das Ich eines Passivsatzes müßte alle Tiefen kennen, in denen es getroffen werden könnte. Die Formel Subjekt/Objekt/Verb ist ein Angriff. Mit dem Punkt kann der vollständige Satz verhindert werden. Der Punkt beendet den Versuch. Sätze sollen sich nicht formen. (TP: 76)

Es ist also festzustellen, dass Streeruwitz mit der formalen Konstruktion ihrer Schriften die traditionelle Hierarchie auf textlicher Ebene aufzulösen versucht. Ihr Fokus auf die Hauptsätze signalisiert somit die Gleichwertigkeit aller ihrer Aussagen. Streeruwitz hat in ihrer Poetikvorlesung auch betont, dass die Struktur des klassischen Satzes (Subjekt-Prädikat-Objekt) bereits auf ein Machtverhältnis zwischen dem Stärkeren (Subjekt) und dem Schwächeren (Objekt) hindeutet. Ähnlich wie bei der Unterordnung des Nebensatzes gegenüber dem Hauptsatz geschieht dasselbe zwischen Objekt und Subjekt. Aus diesem Grund versucht Streeruwitz sowohl Subjekt als auch Objekt in ihren Texten völlig auszusparen. „Nur im Zitat findet sich selig Vollständiges. Im Stakkato des Gestammels. In den Pausen zwischen Wortgruppen ist das Suchen zu finden. Nach sich. Nach Ausdruck. Sind die Sprachleeren preisgegeben. [...] Sprache wird zerstückelt in ihre endgültige Säkularisierung“ (ebd.: 76). Laut Streeruwitz muss man, um die konventionellen, aber meist unbewussten (grammatischen) Machtstrukturen aufzubrechen, die klassische Satzstruktur völlig verändern, was sie mit ihren syntaktisch unvollständigen Sätzen zu veranschaulichen versucht, die oft schwer zu lesen sind.

## 2.2 Sein. Und Schein. Und Erscheinen. (1997)

In diesem Subkapitel wird nur von der ersten Poetikvorlesung die Rede sein. Mein Ziel ist es, die erste Streitschrift in drei zusammenhängende Teile zu gliedern und die Kernaussagen der einzelnen Kapitel logisch herauszufiltern und die daraus resultierten Grundgedanken eingehend zu analysieren. Da diese Schrift den Beginn der prosaischen Epoche von Streeruwitz signalisiert und als Abschied von dem Theater zu verstehen ist, ist sie in dieser Dissertation eine der bedeutendsten theoretischen Schriften von Streeruwitz. Im Weiteren werde ich aus *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.* (1997) zitieren.

Die Streitschrift beträgt 89 Seiten und ist in drei Kapitel gegliedert. Das erste Kapitel, das den Titel „Sein“ hat, konzentriert sich auf den weiblichen Blick und auf das tatsächliche *Sein* als Frau und als Mutter in der gegenwärtigen Gesellschaft. Die Autorin beginnt ihre Vorlesung mit einer Geschichte, die sie im Radio in einer Sendung über *Medizin bei Naturvölkern* gehört hat. Sie beschreibt ein Ritual, dessen Höhepunkt in „der Prozedur des Bauchaufschneidens“ (7) bestehe und dessen Initianten „aus der Ohnmacht, in die sie beim Anblick ihrer Eigenweide fielen, erfrischt und euphorisch aufwachten“ (7). Mit diesem Beispiel beginnt die Autorin ihre Kritik der alten patriarchalen Ordnung, die der Gesellschaft ihr gnadenloses Gesetz aufzwingt, zu äußern. „Die Vorstellung, die Ältesten meiner Gesellschaft zwingen mich, mir den Bauch aufzuschneiden zu lassen, den Kopf anzuheben und in mein Inneres zu blicken. Diese Vorstellung macht mich immer noch schauern“ (7). Was sie aber daran am meisten empört, ist die Möglichkeit, daran wegen ihres Geschlechts doch nicht teilnehmen zu können. „Ich dürfte mich nicht aufschneiden lassen. Ich dürfte mich auf diese Weise nicht erkennen. Ich bin eine Frau. Und deshalb ausgeschlossen“ (8). An diesem Punkt gelangt sie zu der Erkenntnis, dass Frauen keinen Blick in das Innere haben dürfen, dass der sogenannte „weibliche Blick“ non-existent ist. Egal von welchem Einweihungsritual man spricht, Frauen sind davon völlig ausgeschlossen, weil sie in den Augen des Patriarchats zur Kategorie des Anderen gehören. (Selbst)Erkenntnis ist ihnen völlig verboten. Streeruwitz kommt aber zu der Konklusion, dass zwei Möglichkeiten, die im Falle der Frauen zu dem In-sich-Hineinblicken führen, doch existieren. Und diese wären literarisches Schreiben und Lesen. „Literarisches Schreiben und Lesen sind, wie alle Prozesse von Sprachfindung, mögliche Formen des In-sich-Hineinblickens. Sind Schnitte in die sichtbare Oberfläche, um tiefere Schichten freizulegen. Sind Forschungsreisen ins Verborgene. Verhüllte. [...] Im günstigsten Fall führt literarisches Schreiben und Lesen zu Erkenntnis“ (9). An diesem Punkt macht sie aber einen wesentlichen Unterschied zwischen Schreiben und Lesen, weil die Art und Weise des Hineinblickens beim Lesen völlig anders ist, als es beim Schreiben der Fall ist:

Wer hat noch nicht, wie vom Blitz getroffen, in ein Buch gestarrt – [...] – und, [...], nach Luft gerungen, weil eine Stelle, ein Satz, ja ein Wort in der ganz bestimmten Konfiguration des Textes etwas in ihr oder ihm getroffen hat. [...] Daß ein anderer oder eine andere ein Gemeinsames wüßten. [...] Diese Augenblicke sind dem Lesen vorbehalten. Der Schreiber oder die Schreiberin können das Gemeinsame nicht wissen und werden es gültig aus dem eigenen Text nie erfahren. Sie bleiben mit ihrem Text immer allein. In dieser Getrenntheit der Erfahrungen liegt für mich der Unterschied zwischen Schreiben und Lesen. (9-10)

Das vorher schon erwähnte Einweihungsritual kommt in dem ganzen Kapitel als Metapher für Erkenntnis, also für den Blick ins Innere vor. Streeruwitz stellt die Schreiber und Schreiberinnen im Vergleich zu den Medizinmännern dar, die sowohl das Ritual (den Text) als auch die Initianten (die Leser) auf das Hineinschauen (Erkenntnis) vorbereiten. Als Schriftstellerin reflektiert sie hier auf die schriftstellerische Aufgabe, die oft als eine elitäre Arbeit gesehen wird und erklärt ihre damalige und gegenwärtige Auffassung von Literatur und von literarischem Schreiben.

Worauf die formalen Literaturtheorien sich berufen, ist der Begriff einer »literacy«. Dieser Begriff bedeutet, daß in unserem Beispiel nur die Medizinmänner füreinander schreiben und voneinander lesen. Nur ihnen stehen alle Sprachen zu Entschlüsselung der Texte zu Verfügung und damit auch die Möglichkeit, im Lesen den Text neu zu schöpfen. Weiterzuschreiben. [...] Dazu muß ich sagen, daß ich selbst formal arbeitete. Ich entwickelte eine strukturelle Dramentheorie für meine Dissertation. [...] Hier noch ein Wort zum Literaturbegriff: Ich fasse diesen Begriff so weit wie möglich und beziehe neben der Trivalliteratur auch Dialogisches wie Fernsehserien mit ein. [...] Literarische Sonntagsmessen in Hochkultur interessieren mich nicht.“ (11-12)

Streeruwitz versucht dann zu erklären, was man überhaupt braucht, um andere zur Erkenntnis zu führen. „Um wieviel einfacher sähe die Sache aus, könnte man zuerst sterben und dann leben. [...] Aber. So ist es nicht. Es muß gelernt werden. Und dann wird gewußt“ (12-13). Sie kommt wiederum zu dem Einweihungsritual zurück, indem sie feststellt, dass normalerweise Erkenntnis nur dem Mann erlaubt ist, nur Männer dürfen ihr Selbst – das Sein – früh kennenlernen und sie wissen nach dem Ritual ganz genau, in welche Richtung sie weitergehen sollen. „Dem zu initiierenden jungen Mann wird sein Tod vorgeführt. Er stirbt, bevor er erwachsen wird. Für ihn ist durch den Blick in sich das Sterben fürs erste erledigt“ (13). Streeruwitz macht dann einen Vergleich zwischen der unterschiedlichen Sozialisierungsprozedur von Frauen und Männern und erzählt über ihre eigene Kindheit in tagebuchartigem Stil. Sie schreibt über die unterschiedlichen Erbschaften, die Kinder in ihren frühen Jahren von der Familie erhalten müssen. Die Qualität der Erbschaft (Held oder Märtyrer) hängt aber davon ab, ob das Kind ein Junge oder ein Mädchen ist.

Einer meiner Medizinmänner war meine Großmutter mütterlicherseits. [...] Ich wurde auf dem Bauernhof in eine stark mit archaisch-heidnischen Merkmalen vermischte Katholizität eingesponnen. Mit dem Ergebnis, daß ich mit 5 Jahren wußte, daß ich eine

Märtyrerin werden würde. Zu oft und zu begeistert hatten mir die Großmutter und ihre Kusinen von den Märtyrerinnen erzählt, deren Leiden bis ins grausamste kleinste Detail ausgemalt. [...] Ich erinnere mich noch an lange, heckenrosenbegleitete Wege, die ich entlangstapfte und mir dabei wünschte, eine der Spinnen in den Sträuchern zu sein [...], statt dem bangen Schicksal als Märtyrerbraut Christi entgegenzugehen. (13-14)

Laut Streeruwitz sollte man erstens wissen, was es überhaupt ist, was da geerbt werden soll. Man hat aber keine Wahl, über das eigene Schicksal zu entscheiden, weil in unserer Kultur westlich-christlich-jüdischer Prägung diese Art von Erbschaften zu der Vorprogrammierungsphase der Geschlechterrollen gehören. „Wir leben in Erwartung. Immerhin erwarten wir eine Ewigkeit. [...] Einer abstrakten Zukunft, in die die Erfüllung jeder Sehnsucht verschoben werden kann. Höchste poetische Anstrengungen werden und wurden unternommen, dieser abstrakten Zukunft ein süßes Bild zu malen“ (15-16). Der Blick, der in dieser Vorprogrammierungsphase geerbt wird, beeinflusst unser ganzes Leben. Der determinierende Blick heißt Blick des Gottes, der unseren eigenen Blick verhüllen will, um die Tradition der patriarchalen Ordnung und die Rolle der Geschlechter in der Gesellschaft weitervererben zu können. „Den eigenen Blick muß der westlich-christlich-jüdische Mensch auf seinen Gott richten. Er darf sich selbst nicht sehen. Es wird ihm gesagt werden, bedeutet, was er sich vorstellen soll“ (16). Streeruwitz sieht die Wurzel der Vorprogrammierungsphase in der Religion, die sie in dieser Schrift auch heftig kritisiert. „Die in den Schulklassen hängenden Kruzifixe sind der konkrete Nachweis. In Österreichs Schulen ist das Morgengebet noch immer Vorschrift“ (17). Sie spricht dann über den fehlenden weiblichen Blick und über die Notwendigkeit, diesen Blick zu besitzen. Sie erklärt die Rolle der Frauen in den religiösen Mythen und wie das Weibliche darin immer unterdrückt wurde.

In der Geschichte des weiblichen Blicks, oder besser in der Geschichte des weiblichen Nicht-Blicks, spielt die Verbergung eine große Rolle. Während der männliche Blick – wie schon ausgeführt – immer die Simulation des göttlichen Blicks für sich beanspruchen konnte. [...] Seine Herrschaft drängt, gleichsam von seiner Macht über den Zeitpunkt des Todes ausgehend, über das gesamte Leben hin. (19)

Da Frauen laut Streeruwitz nie einen Blick hatten, gab es für sie für eine lange Zeit nur eine Möglichkeit, den Blick zu besitzen, und zwar durch eine Art der Imitation. Es wurde sich aber darüber immer lustig gemacht, wenn Frauen die Männer nachahmen wollten. Den Frauen wurde vorgeworfen, dass sie Männer sein wollten, weil sie mangelnde Wesen sind. Und sie kommt genau an diesem Punkt zu der Erkenntnis, dass die vom Patriarchat geschaffene blinde Frau und das sogenannte Weibliche eine vollkommene Lüge des Patriarchats seien.

Wenn Frauen keinen Blick haben, dann können sie nichts sehen. Dann gibt es nichts zu beschreiben. Wenn also das Gesehene über den Männerblick wahrgenommen wird,

dann kann dieses Gesehene auch nur mit der Männersprache beschrieben werden. Alles geborgt. Alles geliehen. Aus zweiter Hand. (22)

Streeruwitz beginnt dann zu analysieren, wie die Weitertradierung des Männerblicks in der Erziehung geschieht und hebt das Thema der Mutterschaft in den Vordergrund. Laut ihrem Gedankengang erben Söhne den Blick des Mannes und die Mädchen den Nicht-Blick der Frauen. Dies wird in der Vorlesung als ein teuflischer Kreis des Patriarchats beschrieben. „Die gewalttätige ödipale Auseinandersetzung wurde durch den sanfteren und meist nicht mehr auftretenden Vater, also den abwesenden Vater, ersetzt. Die sanftere Patriarchalität in allen Bereichen muß so nicht mehr bekämpft werden. [...] Die Söhne werden gleich wie die Väter“ (23). Mütter, weil sie genau das machen, was die Männer wollen, sind an dieser Weitertradierung auch schuldig. Wegen des weiblichen Nicht-Blicks ist ihnen dieser Vorgang aber meist unbewusst. Streeruwitz bleibt aber ganz optimistisch, wenn sie über die Zukunft der Frauen spricht. Sie glaubt, dass die Erkenntnis von Freiheit für alle Frauen möglich ist, aber sie ist auch davon überzeugt, dass alle Formen der Kultur diese Erkenntnis aktiv unterdrücken. Als Beispiel für die Unterdrückungsmechanismen erwähnt sie die Sprachverbote, die während der Mutterschaft gelten.

Der Vorwurf ihrer verlorenen Freiheit darf von der Mutter nicht formuliert werden. Zu sagen, frau wolle dieses Kind nicht, ist vollkommen unmöglich. Die einzige Sprache [...] ist der Ausdruck der Ohnmacht. Oder Aggression. [...] Aber selbst in den Extremformen bleibt der Ausdruck im Sprachlosen. (27)

Nach diesem langen und ausführlichen Gedankengang beginnt Streeruwitz ihr eigenes feministisches Programm das erste Mal zu artikulieren. Sie sagt, dass Frauen ihre vom Patriarchat erfundene Unwertigkeit nicht akzeptieren und endlich ihren Eigenwert für sich konstituieren sollen. Diese Eigenwertigkeit muss sprachlich beschreibbar gemacht werden und Frauen müssen ein unverdrängtes stolzes Bild von sich entwerfen. „Für alle diese Vorgänge müßte jede Frau ihre eigenen Sprachen finden. Erfinden. Müßte sich selbst beschreibbar machen. [...] In diesem sprachlos-chaotischen Raum finden die Kindheiten statt. Diese Grundstrukturen der Sprachlosigkeit betreffen jeden und jede als ehemaliges Kind“ (34). Am Schluss kehrt sie noch einmal zu der schriftstellerischen Aufgabe zurück und stellt fest, dass wir „in einer Wechselwirkung von kritischem Lesen und eigenem Schreiben [...] einander alle Geschichten erzählen“ (35) müssten, die möglich sind, weil es eine der wichtigsten Notwendigkeit sei, sich in einer eigenen Sprache ein Selbst zu schaffen.

Das wichtigste Thema des zweitens Kapitels – „*Und Schein*.“ – ist der grundlegende Zweifel an der Sprache. Auf die Grundfrage, ob eine solche Sprache, „deren Vollständigkeit zur Beschreibung der Existenz nicht bezweifelt wird oder werden kann“ (45). überhaupt existiert, versucht

Streeruwitz eine zufriedenstellende Antwort zu finden. Die Autorin setzt den Gedankengang der ersten Vorlesung fort und erklärt, was sie mit der weiblichen Sprachlosigkeit meint und wie man das (weibliche) Schweigen definieren könnte:

Es gibt das Schweigen, in dem alle Informationen enthalten sind, die zur Entschlüsselung der Aufträge notwendig sind. Ein Schweigen, das zentraler Lagerort patriarchaler Muster ist. Als Gral männlicher Bestimmtheit zu beschreiben. Die schweigende Leere in der Tiefe der Personen, die sich, unter Druck gestellt, Ausdruck in Neurose und Psychose suchen muß. (45)

Der Begriff des Schweigens versteht sich hier nicht als bloßes Verstummen angesichts einer Sprache, sondern als Konsequenz des Unsagbaren selbst. Das Unsagbare zum Ausdruck zu bringen gelingt jedoch nur dann, wenn dem Schweigen ein Raum geboten wird:

Ich habe durch die Notwendigkeit des Akts der Beschreibung eines Unsagbaren im Ausdruck zu Kunstmitteln wie Stille, Pause, dem Punkt als Würgemal und dem Zitat als Fluchtmittel gefunden, um damit dem Unsagbaren zur Erscheinung zu verhelfen. Und das Unsagbare zumindest in ein Beschreibbares zu zwingen. Die bedeutungsbildenden Möglichkeiten der Leere auszuschöpfen.“ (48)

Die zweite Vorlesung ist auch voll von persönlichen Erfahrungen, indem Streeruwitz den Zuhörern darüber erzählt, wie sie sich vorher von dem ständigen Schweigen gefühlt hat und wie sie das Unsagbare, das so sehr herauskommen wollte, zu artikulieren versuchte:

[...] Schreiben führte zu Erleichterungen von schwierigen Lebenssituationen. Aber nur zu Erleichterungen. Die Schwere der Melancholien wurde nicht von der Brust gehoben. Die Melancholien lasteten nur schöner. Ästhetisiert. Meine Selbstmordgedanken interpretiere ich auf das Schweigen hin. Als den Versuch, den Mund zu verschließen und das Bewußtsein von ungewußtem, unwißbaren Wissen auszulöschen. Als Weigerung, dem Schein anheimzufallen. Einzugeben ins Mögliche. Zugelassene. (47)

Als Unsagbares wird bei Streeruwitz vor allem ein *Weibliches* verstanden, dessen Stimme wegen des dominanten Systems des Patriarchats verstummen musste. Was im Schein der Sprache zur Erscheinung gelangt, ist kein weibliches Sein, sondern vielmehr ein patriarchales Konstrukt von Weiblichkeit, das metaphorisch mit dem Verdrängten identifiziert wird. Das Weibliche erscheint somit als unterdrückte Wahrheit des patriarchalen Systems, das sich auch als semantische Leerstelle präsentiert: „Wenn [...] das Sein im Schein der Sprache zu keiner Erscheinung kommen kann, dann ist die eigentliche Konsequenz das Schweigen. Abstinenz von Schein“ (46). Streeruwitz geht in diesem Kapitel weiter auf die weibliche Sprachlosigkeit ein, indem sie die Frauensprache einer weiblichen *Anders-Sprache* gleichsetzt. Diese Art von Sprache verfügt über keine Macht und existiert nur im Rahmen des patriarchalen Systems, oder genauer: sie ist nur als Gegenteil



zur allwissenden Männer-Sprache präsent. An der Stelle der weiblichen Sprache tritt somit das immanente Schweigen auf, das sie als *Sprache des Opfers* interpretiert. Streeruwitz weist oft darauf hin, dass den Opfern meist nur das Schweigen eigen ist und verweist somit auf die Annahme, dass die Männer-Sprache eine Art Täter-Sprache sei.

Das dritte Kapitel „*Und Erscheinen.*“ fokussiert auf die Institution des Theaters, auf die Masse, die das Theater besucht und auf die Stücke von Streeruwitz, die sie selbst „theaterauflösende Stücke“ (72) nennt. Das Kapitel beginnt mit einer persönlichen Geschichte, in deren Mittelpunkt ein Anklagebrief von einem Besucher des Stücks *New York. New York.* steht. Laut dieses Briefes fühlte sich die Besucherin nach der Aufführung so schlecht, dass ihr der Appetit völlig vergangen sei. „Die Briefschreiberin habe sich beschmutzt gefühlt. Sie habe nach Hause flüchten müssen. Und sie sei von allem Männlichen so angeekelt gewesen“ (63). Streeruwitz antwortete dieser Frau nie, ergriff aber den Anlass, um über die Lage der elitären Theaterbesucher eine Vorlesung zu halten. Streeruwitz hält eine lange Rede über die Geschichte des Theaters, sie geht ganz bis zu den Griechen zurück. Dabei erwähnt sie, wie das Institut des Theaters den Anspruch der Masse immer vor Augen gehalten hat und wie beleidigt sich diese Masse fühlen kann, wenn eine Aufführung ihren Erwartungen nicht entspricht.

Betrachten wir den Vorfall: Eine Frau, vermutlich gehobener Mittelstand, geht mit einer Freundin ins Theater. Sie machen Kultur. Erfüllen die Rolle der musisch Interessierten. Sie finden ihre sentimentale Erwartung, erbaut zu werden, nicht erfüllt. Fühlen sich angegriffen. Beschmutzt, wie mir geschrieben wird. Angeekelt. Und sie wenden sich an die Urheber der Tragödie. (65)

Streeruwitz fühlt sich angegriffen, weil ihrer Meinung nach die Frau, wenn das Stück von einem Mann verfasst worden wäre, sich nicht bei ihm beschwert hätte. Sie hätte sich eher über die Aufführung gefreut. „Ich stelle einmal die Behauptung auf, daß ein männlicher Autor nicht angeklagt worden wäre. Ich weiß, daß männliche Dramatiker Briefe von Frauen bekommen, [...]. Sie schreiben, daß sie aufgrund eines bestimmten Stücks dieses Autors ihren Mann verlassen hätten“ (65). In den Augen von Streeruwitz werden Frauen sowohl in der Vergangenheit, als auch in der Gegenwart im Theater diskriminiert. Egal, ob sie als Schauspielerin oder als Verfasserin arbeiteten, mussten sie immer die Scham ertragen. Frauen in bestimmten Aufführungen wurden im Namen der Kunst dazu gezwungen, nackt vor dem Publikum zu stehen. „Schon bei den Römern hatte sich das Schauspiel in Striptease verwandelt. Fruchtbarkeitsriten mußten den Grund dafür liefern, junge Frauen nackt vorzuführen“ (69). Ganz zu schweigen davon, dass Frauen für eine lange Zeit nichts mit den Künsten zu tun haben durften. „Erinnern wir uns aber auch, daß Frauen von jeder Mitwirkung an den Aufführungen ausgeschlossen waren“ (66). Laut Streeruwitz ist an all

diesen Geschehnissen die Masse schuld. „Das Publikum errang dann die Macht. Und damit das Privileg auf öffentliche Frivolität“ (69). Bei den Stücken von Streeruwitz ist es aber nicht mehr so. Streeruwitz will der Erwartung der Masse nicht entsprechen, sie will ihnen nur die pure „Realität“ (74) zeigen. Sie nennt ihre Stücke theaterauflösende Stücke, die das Post-Postmoderne repräsentieren. Ihre Poetik nennt sie die „Poetik des Banalen. Eine Poetik des Schweigens“ (71).

Bei Streeruwitz fungierte das Theater als Schauplatz des Schweigens. Sie schrieb solche Stücke, die die Erwartungen des Publikums zu irritieren versuchten, so dass aus dem Theaterbesuch kein Massenerlebnis entstehen konnte. Dies geschah durch die Verwendung von „formalen Strukturen der Dekonstruktion, Schnitt, Wechsel der Einstellung, Einschübe, Zitate, Collagierung linearer und räumlicher Natur“, die „jede Verführung in ein zusammenhängend Beruhigendes zunichte“ (81) machten. In diesem Kapitel betont sie noch in Bezug auf das Theater die Wichtigkeit des Sprechertexts, der durch seine Unvollständigkeit und Zerrissenheit zum „Stakkato des Gestammels“ (76) wird. So Streeruwitz:

Im Entfremdeten kann nur Zerbrochenes der Versuch eines Ausdrucks sein. [...] Mit dem Punkt kann der vollständige Satz verhindert werden. Der Punkt beendet den Versuch. Nur im Zitat findet sich selig Vollständiges. Im Stakkato des Gestammels. In den Pausen zwischen den Wortgruppen ist das Suchen zu finden. Nach sich. Nach Ausdruck. Sind die Sprachleeren preisgegeben. (76)

Die klassische Struktur des Theaters wurde bei ihr aufgebrochen und im Publikum blieben Fragen zurück, die durch das Stück nicht beantwortet werden konnten. „Ich denke, Antworten hat es über Jahrtausende genug gegeben. Die richtigen Fragen wären aufzuspüren. [...] Die Gedanken der 60er und 70er Jahre haben keine geschichtsbildende Wirkung entwickelt. Das wohl, weil die meisten ihrer Träger ins Patriarchat, in die Macht zurückgegangen sind“ (83). Weil die Grundstrukturen des Theaters nie in Frage gestellt wurden, wurden auch die Reformgedanken nie integriert. Das war auch einer der Gründe, warum Streeruwitz ihre Karriere auf dem Theater beendet hat.

### **2.3 Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. (1998)**

Die zweite Streitschrift von Streeruwitz ist eine direkte Fortsetzung von *Sein. Und Schein. Und Erscheinen*. (1997). Das auch als Frankfurter Poetikvorlesung bekannte Werk beträgt 140 Seiten und ist in fünf Kapiteln gegliedert. Die einzelnen Vorlesungen sind Erweiterungen zu den literarischen, schreibtheoretischen und feministischen Ansätzen von Streeruwitz, die sie wiederum mit persönlichen Beispielen untermauert und erklärt. Die Frankfurter Poetikvorlesung ist ein massives theoretisches Werk, das, zu-

sammen mit *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.* die theoretische Basis der Literatur von Streeruwitz bildet. Im Weiteren werde ich aus der Frankfurter Poetikvorlesung zitieren.

Die Frankfurter Poetikvorlesung beginnt mit einer harschen Kritik der patriarchalen Ordnung. Streeruwitz beschreibt, wie diese Ordnung strukturiert ist, welche Funktion sie erfüllt und welche Gesetze sie einem vorschreibt, um das patriarchale System richtig bedienen zu können. Laut Streeruwitz, „Ordnung ist das Ziel aller Versuche, die Menschheit zu bändigen. In Religionen, totalitären Regimen und realisierten Utopien entscheidet die Zuteilung der Modalen über den Zugang zur Welt“ (11). Das Ziel dieser Ordnung ist somit das Verhindern eines potentiellen Chaos, das normalerweise aus Individualität und Selbstständigkeit erfolgt. „Es gibt und gab in all diesen Systemen die strengen Regeln, Chaos zu verhindern. Chaos, in dem jeder und jede ihr Eigenes verfolgen könnte. Anarchie. Unordnung“ (12). Da das patriarchale System ständig Angst vor einem unerwarteten Chaos hat, muss es zu seinem eigenen Schutz immer ordnungsbesessen sein. Streeruwitz bemerkt hier, dass ihrer Erfahrung nach wir alle eine große Sehnsucht nach Ordnung haben und dies ist der Grund dafür, dass das patriarchale System so erfolgreich funktionieren kann. „Wie verführerisch, erklärt zu bekommen, wie es richtig ist. Richtig gemacht wird“ (14). Später kommt sie zu der Annahme, dass das System in den früheren Jahrhunderten leichter regieren und sich entwickeln konnte. Damals war eine „einfache ödipale Anstrengung“ (15) genug, Fortschritt herzustellen. Diese Zeiten sind aber schon vorbei, weil unsere gegenwärtige Kultur vom Geld besiegt wurde. „Wir müssen uns also mit dem Sieg des Gelds beschäftigen. Mit den patriarchalen Mythen“ (15). Die Autorin erwähnt dann, dass die einfache ödipale Anstrengung in einigen Bereichen des Lebens noch immer ganz effektiv zu sein scheint. Und zwar im Bereich der Kindererziehung. So beginnt sie zu untersuchen, wie das patriarchale System in der frühkindlichen Programmierung dabei ist. Welche Wirkung es auf die Kinder hat und wie das Gesetz, Chaos zu vermeiden und sich gut zu benehmen, von den Eltern beigebracht wird. Dieser Teil ist auch als eine unmittelbare Fortsetzung zum in *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.* beschriebenen Thema der Erbschaften zu verstehen.

Streeruwitz erzählt über jene Zeit in ihrer Kindheit, als sie noch die Sehnsucht hatte, „das beste Kind zu sein“ (19). Sie ist aber schon mit 5 Jahren auf den Konflikt gestoßen, „ob es ein natürliches Gutes“ (18) gab. In ihrem Fall wurde es in zahlreichen Geschichten ausgemalt, „wie Jesus als gutes Kind funktionierte. Vorgeführt worden war mir ein anfechtungsloses, alles wissendes, strahlend langweiliges Kind“ (18-19). Wenn sie aber mit ihrem Bruder Christian zusammen spielen wollte, musste sie immer darauf aufpassen, sich gut zu benehmen und nützlich zu sein. Sonst wurde sie nicht mitgenommen:

Ich wurde mitgenommen. Manchmal. Mein Bruder betonte mit gegenüber immer wieder, daß dieses Manchmal nicht auf die Tatsache beruhe, daß ich es sei. Sondern auf die Tatsache zurückgeführt werden müsse, daß ich ein Mädchen sei. Ich müsse das verstehen. Ich. Ich sei ja o.k. Aber das Mädchen an mir. Das störe die anderen Knaben. (19)

Laut Streeruwitz waren die Menschen in ihrer Kindheit alle davon besessen, ihr beizubringen, dass sie etwas *anderes* ist als die jungen Knaben. Dass sie zu einer anderen Gruppe gehört als ihr Bruder und dessen Freunden. Dass sie sich immer gut und nützlich benehmen muss, sonst wird sie bestraft und allein gelassen. „Die Sache mit dem guten Kind stellte sich als so angelegt heraus, daß ich es nicht zu erfüllen war. [...] Mein Schicksal war dann ohnehin besiegelt. Ich mußte von da an am Nachmittag in einen Klosterhort gehen. Keine Bubenbanden mehr. Zu meiner Verderbnis“ (20). Streeruwitz macht das Publikum darauf aufmerksam, dass man gegenüber der patriarchalen Ordnung im ständigen Widerstand leben soll. Dass der Weg, den die patriarchale Ordnung für die Frau zu bestimmen versucht, nur zur Selbsterstörung führt. Und der fatale Weg zum Unglück beginnt schon in der Kindheit.

Es liegen Wahrnehmungsmuster unter den Informationen, denen unsere eigentliche Aufmerksamkeit gelten muß. Sie transportieren ungesehen die Grammatik des Patriarchats. Über eine internalisierte innere Zensurbehörde wird Information verarbeitet und hergestellt. Über eine Zensurbehörde, die wir alle eingebaut bekamen. (23)

Die Geschichte von Streeruwitz dient einerseits als Erklärung, oder eher als ein Geständnis, warum sie heute eine Feministin ist und andererseits ist ihre Geschichte auch eine Aufforderung an das Publikum, gegen das System weiterzukämpfen. „Wir wissen, daß die Unterdrückten mehr wissen als die Unterdrücker. Mehr wissen müssen. Aus diesem Grund wäre es notwendig zu beginnen, den Frauen zuzuhören“ (26).

Im Rahmen des zweiten Kapitels fokussiert Streeruwitz auf ihre einzigartige Schreibweise und auf die Leerstellen in ihrem Text. Im Mittelpunkt steht die Funktion des Punktes und warum sie den als eine mögliche Ausdrucksform des Unsagbaren gewählt hat. Das Kapitel beginnt mit einer Frage, in der damals für Streeruwitz „der Widerspruch der Existenz aufgerissen“ (37) wurde. Die Frage lautet: „Der Punkt. Frau Streeruwitz. Der Punkt. Ist das nun eigentlich künstlich für Sie. Oder. Ist das ein Bedürfnis. Können Sie vielleicht gar nicht anders“ (37). Die Frage wurde von einem Professor der Germanistik beim Essen in einem Restaurant gestellt. Es fand eine Veranstaltung über österreichische Literatur statt. Streeruwitz war über die Frage erschrocken. Sie fühlte sich nervös und beleidigt. Sie fand keine vernünftige Antwort und am Ende vermied sie die Beantwortung der Frage. In der Vorlesung sagt Streeruwitz, dass sie heute auf diese Frage

schon eine Antwort geben würde. Ein Geständnis, vor dem sie damals Angst hatte:

Ich weiß, daß ich das nicht genau weiß. Manchmal wissen könnte und nicht will. Meistens nicht wissen will und tue. Nicht wissen kann in vielen Fällen. Nicht wissen darf. Wissen müßte. Es aber lasse. Lassen muß. Ich möchte auch noch leben. (39)

Dieses Zitat ist meiner Meinung nach das wichtigste in dem ganzen Kapitel, da es das ganze feministische Programm von Streeruwitz eindeutig und kurz zusammenfasst, und zwar den Willen, frei leben zu wollen und den Willen, frei reden zu dürfen. Die Autorin erklärt noch dabei, dass sie mit der häufigen Verwendung des Punktes einen Raum, „an dem die Geschichte des Lesers und der Leserin ihren Platz findet“ (55), anbieten möchte. In der zerrissenen Sprache, die sie benutzt, schafft der Punkt die Möglichkeit, das innere Geheimnis – das Unsagbare – artikulieren zu können.

Es war die Sprache zu zersplittern und daraus einen neuen, einen anderen Glanz zu retten. Und. Es ging darum, Mitter der Beschreibung dieser Vorgänge und der Abgrenzung zu finden. Die Grenzsetzung zwischen mir, dem Text und der Welt. Ich mußte einen Ort finden, an dem meine Kontingenz mit der des Lesers in eins fällt“ (55).

Das dritte Kapitel ist ein besonderes Kapitel, da man einerseits nur von Bildbeschreibungen lesen kann und andererseits, weil Streeruwitz ganz viele Fragen stellt, die das Kapitel in eine philosophische Überlegung verwandeln. Die Bilder sind in zusammenhängende Einheiten gegliedert, die über ein bestimmtes Thema berichten. Eine Einheit beträgt drei oder vier Bilder. Die ersten zwei-drei Bilder sind Beschreibungen von allgemeinen Lebenssituationen aus der privaten und öffentlichen Sphäre des Frauenlebens. Streeruwitz nennt ihren Vortrag einen „Diavortrag“ (59) mit dem Titel „*Emily Tekct. Oder. Die Zeitfrage.*“ (59). Die Bilder erzählen über das Leben von Emily, zu dem Streeruwitz im letzten Dia Fragen stellt. Mit den Fragen hat sie vor, dem Publikum die unbewussten Gesetze des patriarchalen Systems sichtbar zu machen und sie gleichzeitig auch zu dekonstruieren.

Die letzten zwei Kapitel fokussieren alle auf die gleichen Themen, und zwar erstens auf Texte, die das Patriarchat verstärken und zweitens auf die Sprache des Opfers, die Streeruwitz als Schweigen benennt. Die letzten zwei Kapitel sind zum Teil auch als Kritik der Geschlechterdifferenz zu verstehen. Wie ich schon erwähnt habe, stellt die Literatur von Streeruwitz das Banale in den Mittelpunkt und erzählt über allgemeine Erlebnisse des Frauenseins. Aus diesem Grund zählen ihre Texte nicht zur Kategorie der hohen Literatur, die sie immer so gern kritisiert. Sie rebelliert gegen das patriarchale System sowohl mit ihrer Themenwahl als auch mit ihrer Sprache. Laut Streeruwitz sind die Menschen an solche Texte gewöhnt, auch im Falle von nicht-literarischen Texten, die auf die Betonung der

Geschlechterdifferenz einen hohen Wert legen. Sie erwähnt sämtliche Heiratsannoncen als eindeutige Beispiele für die Differenzierung. Laut der Autorin erscheinen auch in den nicht-literarischen Texten die Männer als „monumental“ (104) und oft wie Helden.

Ein Denkmal eines Mannes wurde da entworfen. Die Frau wird von oben beschrieben. Wie eine Landschaft liegt sie vor uns. Eine Landschaft aus Adjektiven und Adverbien. [...] Die Frauen in all diesen Anzeigen haben zumindest einen Universitätsabschluss. [...] Die Geschlechterdifferenz wird trennend fortgeschrieben. Ja. Sie ist Bestandteil des Angebots. (104)

Streeruwitz erwähnt dann noch solche Beispiele, die, obwohl sie einen wesentlichen Teil der hohen Literatur bilden, irgendwie anders sind als die traditionellen literarischen Texte. Sie spricht über den Malte Laurids Brigge von Rilke, den sie eine „Beschreibung des Dunkels der Seele“ nennt.

Rilke warnt uns vor seinem Malte Laurids Brigge. Er führe ins gefährliche Dunkel der Seele. Ein Weg, den nicht jeder unbeschadet überstehen könnte. Den Malte Laurids Brigge überstehen wir mittlerweile sehr gut. Er ist nur eine weitere Beschreibung des Dunkels der Seele, das erfunden wurde, Lagerplatz der Geschichte des einen Vaters zu sein. Zu unserem uns unbekanntem Funktionieren. In einem Malte Laurids Brigge vermuten wir diese Geschichte, die sich hier als die tragische Geschichte des Sohns markiert. (105-106)

Laut Streeruwitz solche literarischen Texte wie dieser immer als Warnung oder als Drohung zu verstehen, dass man von der Norm nie abweichen darf, sonst wird man dafür bestraft. „Für jeden und jede gelten diese Überschriften über den Leben. Geben ein Ziel und den Abenteuern einen Weg. [...] Wir sind durch Eindeutigkeit unserer antagonistisch angeordneten Begriffspaare nach dem Muster Krieg/Frieden, Liebe/Haß in ständiger Spannung gehalten“ (108). Sie kommt zu der Schlussfolgerung, dass die literarische Idylle immer dazu benutzt wird, den Zugang zur Wahrheit zu verdecken. Obwohl dieser Mechanismus für alle Texte gilt, betrifft er besonders die Texte von Frauen. Für Frauen, die in den Texten immer als Opfer dargestellt werden und über keine eigene Sprache verfügen, bleibt nur das Schweigen übrig. „Die eigenen Erinnerungen werden unter idyllischen Unwahrheiten begraben“ (124). In den Augen von Streeruwitz ist das Schweigen eine Form von Gewalt und es muss als eine patriarchale Verdrängung verstanden werden. Das Ziel des Patriarchats ist es nämlich, die eigene Geschichte völlig auszulöschen und „die dadurch hergestellte Bewußtlosigkeit der Frau“ (124) aktiv zu verstärken. In der Literatur von Streeruwitz wird hingegen das Schweigen dazu verwendet, das verdrängte Geheimnis der Frau sichtbar zu machen.

#### **2.4 Das Politische in der Literatur von Marlene Streeruwitz**

Marlene Streeruwitz zählt zu den aktivsten und politikbewusstesten österreichischen Autorinnen der Gegenwart. Ihre Prosawerke beschäftigen sich alle mit irgendeinem Aspekt der Politik und sie ist somit eine der wichtigsten Vertreterinnen des politischen Schreibens in Österreich. „Das politische Schreiben wird in der medialen Öffentlichkeit oft als eine Symbiose von Werk und Autor wahrgenommen, denen man eine Form des ‚Engagements‘, der Positionierung und des Eingreifens in die gesellschaftliche Wirklichkeit zuschreibt.“<sup>18</sup> Obwohl die Autorin sich in erster Linie mit Feminismus beschäftigt, waren die Kritik ihres Heimatlandes oder die von anderen Ländern immer die zweitwichtigsten Themen in ihren Prosawerken. Denkt man an *Nachwelt*, das sich neben dem Leben von Anna Mahler auf die Vergangenheitsbewältigung Österreichs konzentriert, oder an *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland*, das dem Leser über die Finanzkrise Griechenlands berichtet, kann man die harsche Kritik der Autorin an aktuellen politischen Ereignissen nicht außer Acht lassen. Auch in *Jessica.30.* findet man explizite Stellen, die von der österreichischen Volkspartei (ÖVP), von der Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ) und von den Grünen handeln. Es ist auch nicht selten, dass die Mitglieder der österreichischen Parteien in ihrem Roman keine fiktiven Figuren sind, wie es auch in ihrem zurzeit neuesten Roman *Flammenwand* (2019) der Fall ist. Die Autorin hat sich auch den Titel „Nestbeschmutzerin“ erworben, da sie oft offensiv und kritisch mit der Politik in Österreich umgeht. Sie hat in einem Interview mit der Online-Zeitschrift *Kurier* gesagt,<sup>19</sup> dass sie sich für das Land verantwortlich fühlt und aus diesem Grund hat sie auch einen YouTube-Kanal »Frag Marlene, Feministische Gebrauchsanweisungen« gestartet. Der Kanal beschäftigt sich in erster Linie mit der österreichischen Regierung und mit Themen, die mit Emanzipation und Gleichberechtigung zu tun haben.

#### **Literatur**

Cixous, Hélène: „Schreiben, Feminität, Veränderung“. *Das Lächeln der Medusa. Alternative 108/109*. Berlin: Alternative Verlag, 1976, S. 134-147.

Cixous, Hélène: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift*. Übersetzt von Eva Meyer und Jutta Kranz. Berlin: Merve Verlag, 1977.

---

<sup>18</sup> Ernst, 26.

<sup>19</sup> Online: <https://kurier.at/politik/inland/marlene-streeruwitz-ueber-oesterreich-fuehle-mich-verantwortlich/400657784>.

- Ernst, Thomas: Engagement vs. Subversion: Politische Literaturen im Wandel. In: Neuhaus, Stefan – Nover, Immanuel (Hg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2019.
- Gürtler, Christa: Beschädigungen eines normalen Frauenlebens. Marlene Streeruwitz' erster Roman. *Literatur und Kritik* 303/304 (1996), S. 93-94.
- Klauhs, Harald: Der Punkt als Würgemahl. Marlene Streeruwitz' Roman 'Entfernung'. *Literatur und Kritik* 409/410 (2006), S. 83-86.
- Kramatschek, Claudia: Das Jetzt der Existenz. Claudia Kramatschek im Gespräch mit Marlene Streeruwitz. *Neue deutsche Literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur*, 50. Jg., 545. Heft (2002), S. 24-46.
- Lorenz, Dagmar – Kraft, Helga: Schriftsteller in der zweiten Republik Österreichs: Interview mit Marlene Streeruwitz, 13. Dezember 2000. *The German Quarterly* 75 (2002) N. 3, S. 227-234.
- Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt, 1998.
- Schößler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin: Akademie Verlag, 2008.
- Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997.
- Streeruwitz, Marlene: *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998.